

B  
79

**tdz**

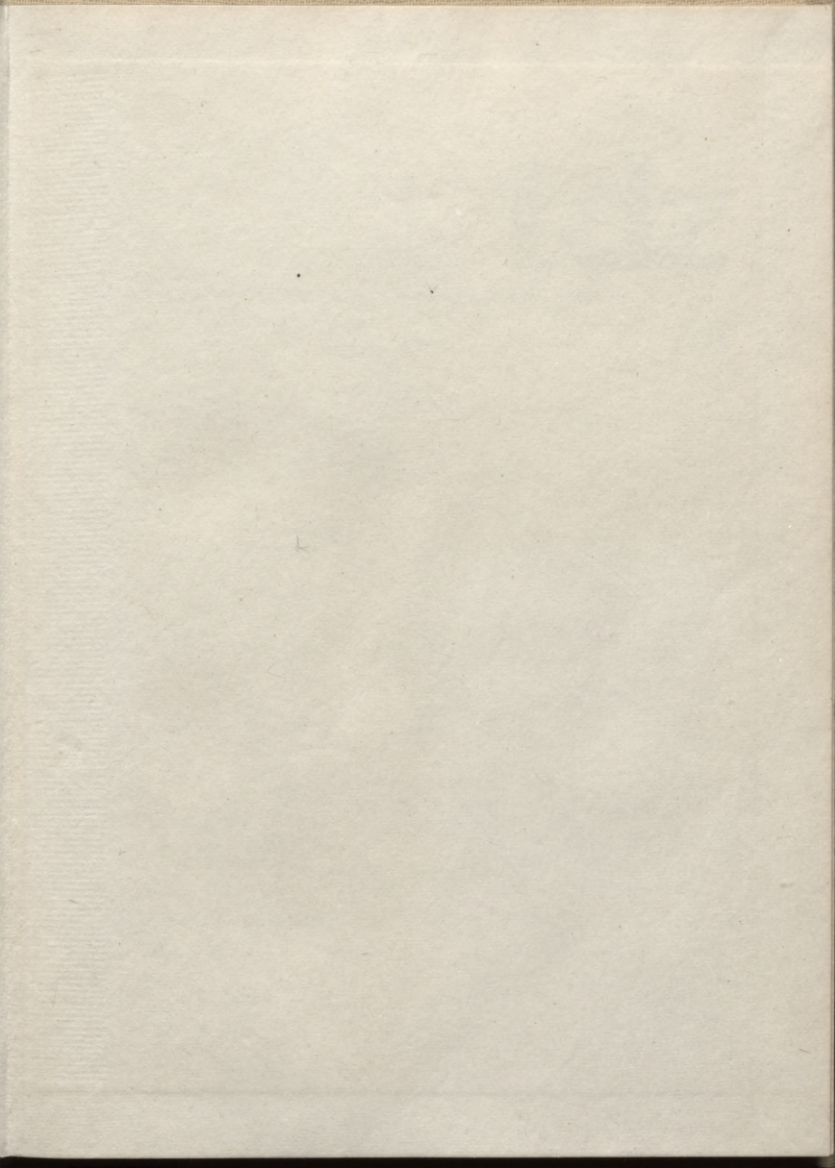
---

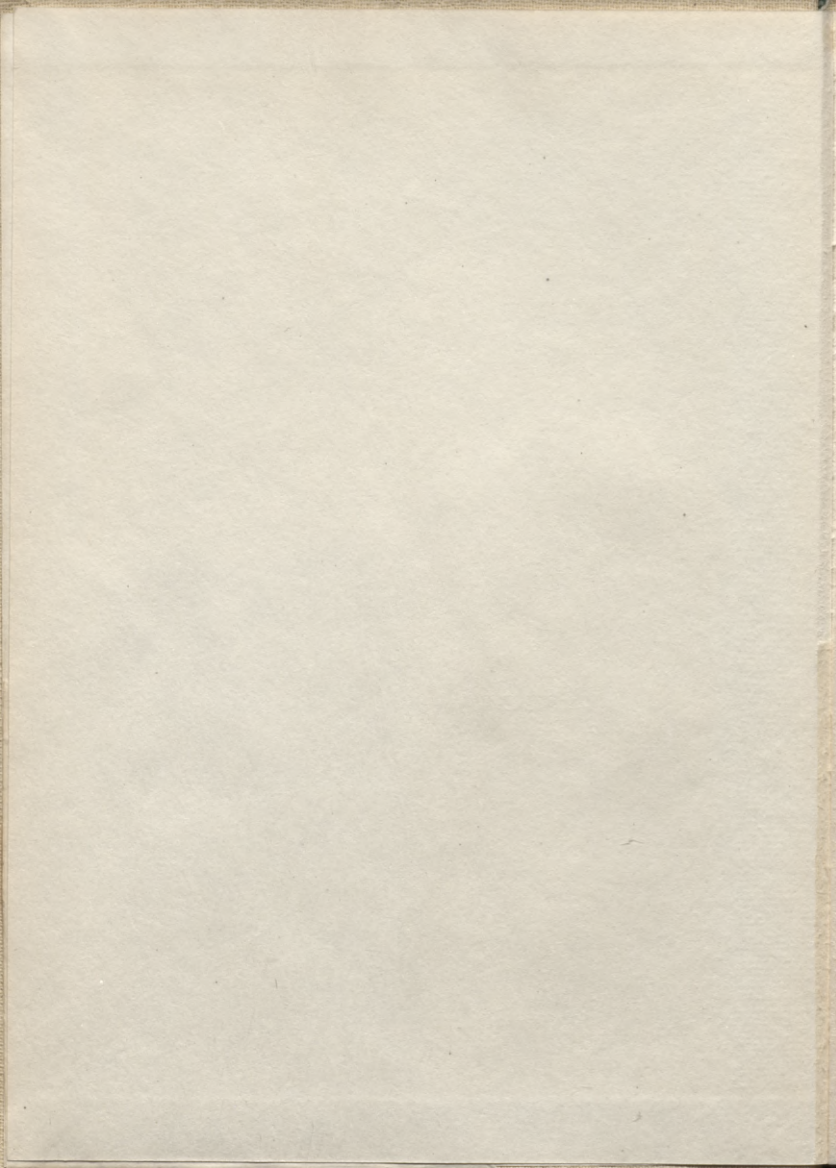
**26**

---

**teātris un dzīve**

06016 326





teatrul un **tdz**

---

26

177

102

---

82

B  
79

B


# teātris un dzīve

---

26

1981. gads teātros

---

RĪGA «LIESMA» 1982 

792 L.2  
85.443 (2L)7  
Te 008

Vija Lāča Latv. PSR  
VALSTS BIBLIOTĒKA  
82-

Sastādījusi *Guna Zeltiņa*

Vāku veidojis *Dainis Lapsa*

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

Fotoilustrācijas: *V. Bogačovs, V. Brauns, E. Freimane, D. Gedzjuns,  
J. Ikoņņikovs, E. Kera, V. Šķila*

T 80105—241  
M 801(11)—82 246.82.4907000000

© «Liesma», 1982

## DAZAS 80. GADU TEĀTRA IEZIMES

Astoņdesmitie gadi vēl tikko sākušies, tāpēc, dabiski, varam runāt tikai par pirmajām šī gadu desmita iezīmēm. Tomēr kopējas līnijas, kas raksturo dažas pēdējās sezonas, iezīmējušās it uzskatāmi. Tās arī, manuprāt, pelna uzmanību kā pašreizējās situācijas noteicējas skatuves mākslā.

Nosauksim sekojošus mākslas darbus, kas ieguvuši etalona nozīmi: «Jāzeps un viņa brāļi» Dailes teātrī, filma «Limuzīns Jāņu nakts krāsā», «Otello» Operas un baleta teātrī. Tāpat «Revidents» Krievu drāmas teātrī — ar piebildi, ka šis iestudējums ir īpaša parādība, par ko arī runāsim turpmāk.

Ja no kopējā procesa izdalām 1980./81. gada sezonu, nerodas izbrīns, kāpēc vērtētāju vairums nevar izvirzīt īsti augstas virtotnes un teātru snieguma kopaina bieži raksturota kā pelēcīga vai inerta. Skatuves mākslas attīstība reti kad noris pakāpeniski, un brīžiem jaušamā harmonija mēdz būt tikai šķietama. Turpretī ja pārskatām nedaudz plašāku laikposmu, panorāma veidojas ne vien raiba, bet arī daudzveidīga. Te pavid dzīva teatralisma meklējumi, kā «Serloks Holms» vienā un «Iela» otrā Akadēmiskajā teātrī, vecās, labās dziesmuspēles tradīcijas atdzīvojas Valmieras teātra «Meldermeitiņā» un «Preilenītē», dzejas drāmas virzienu ar revolucionārās lirikas vielu tiecas turpināt Jaunatnes teātra «Tālē gājēji». Var debatēt par to, cik šajos darbos novatorisma un jaunatklāsmes. Par to, vai šādas īpašības tiem vispār piemīt. Ne jau velti «Serloku Holmsu» kvalificē kā «vecu Dailes teātri», bet «Iela» var modināt pārdomas, vai četru režisoru veidotā inscenējuma dimensijas ap proletāriskā teātra garā risināto, ļoti koncentrēto Leona Paegles vielu nav kļuvušas jau par pašvērtību. Problēma tomēr ir cita. Un tā nesakņojas mūžsen aktuālo «vecu» un «jauno» principu proporciju izvēršanā. Jo derīga un akceptējama ir jebkura jaunrade, kas palīdz izteikt sava laika garu.

Viena no pazīmēm, kas šobrīd topošos mākslas darbus atšķir no nesenās pagātnes, ir aktiera suverenitātes tālāka nostiprināšanās. Tas nenozīmē režisora lomas degradāciju, tas nenozīmē

arī, ka jūtami pārveidotos aktiera un režisora savstarpējās attiecības radošajā procesā. Drīzāk jārunā par fāzi, kurā turpinās režisora «nomiršana aktierī». Tas nozīmē, ka tagadnes vadošajos skatuves darbos režisors aizvien biežāk paliek ēnā aiz dzīvā aktiera tēlojuma, bet režisora koncepcija šķietami izkūst personu psiholoģisko attiecību kolizijās, tajā pašā laikā būtībā nekā nezaudējot no sava iedarbības spēka. Ar tādu argumentāciju arī sākumā tika minēti «Jāzeps un viņa brāļi» un «Otello», tāpēc apskatā par skatuves mākslu vieta ierādāma arī filmai «Limuzīns Jāņu nakts krāsā». Savukārt darbi ar stingri izteiktām režisoriskā risinājuma kontūrām — kā «Revidents» un vispār Arkādija Kaca iestudējumi — tāpat pārsteidz ar aktieru tēlojuma dziļumu un jaunatklāsmes bagātību. Līdz ar to jāsecina, ka skatuves mākslas attīstības procesam šajā brīdī piemīt ne tik bieži sastopamā viendabība. Gan jāpiebilst, ka attīstības process skatāms ne tikai idejiski publicistiskā, bet arī profesionāli mākslinieciskā aspektā, vispareizāk būtu teikt — abu šo principu ciešā vienotībā.

Tiekšanās dziļāk izprast tēla iekšējo pasauli, rast tajā domas un izjūtas, kas nav vienaldzīgas šodienas skatītājam, prasme uztvert sabalsojumu ar laikmeta problēmām — tā lielā mērā ir kopēja tagadnes teātra īpašība. Bez jau minētajiem darbiem, kas izvirza centrā aktiera tēlojumu, jānosauc vēl šādas dažu tuvāko gadu izrādes: «Vai mēs viņu pazīsim?» un «Zili zirgi sarkanā pļavā» Dailes teātri, «Skroderdienas Silmačos» un «Anna Sņegina» Krievu drāmas teātri, «Kam no Vulfa kundzes bail?», «Stilīgais un viņa meita» un «Ziemas pasaka» Liepājas teātri, «Pavasaris», «Lido dzērves» un «Mīlestība» Jaunatnes teātri. Ne visos šajos iestudējumos vienlīdz iedarbīgi atklāta dzīves dialektika, ne visi iezīmē teātra attīstības pamattendences. Taču arī mazāk viengabalainajos piemēros rodams veselīgs kodols, talanta apliecinājums izprast pasauli, izprast tagadni.

70. gadu teātrim bija raksturīga tieksme izlauzties plašumos, tikt ārā no kanoniskajiem ietvariem, kādos skatuvi bija iekļāvis intelektuālais, kā arī šauri publicistiskais teātris. Par gadu desmita centru, jaunrades kvalitatīvo rādītāju parasti uzskata «Brandu» — kā mākslas darbu, kurā, saliedējot tēlainību ar filozofisko dziļumu, vispilnīgāk īstenojusies sintētiskā teātra ideja. Runājot par «Brandu», jāpiemetina, ka tā ir viena no izrādēm, kas līdz ar ilggadību saglabā arī kvalitāti, vēl vairāk — turpina iespēju robežās padziļināties. Un tomēr jau pēc 1977. gada viesizrādēm Maskavā nācās atzīt, ka «Branda» iestudējums ar visu tā jēdzienisko ietilpību īstenībā pieder vakardienai. Jau tad Dailes teātra mākslā dīga jauni asni. Raksturīgi, ka «Velnakaula dvīņos», kurus visai skeptiski uzņēma pašu mājās, šo jauno

perspektīvu viesizrāžu laikā saskatīja daži Maskavas teātra speciālisti. Proti, saskatīja mākslas darba poētiku tikpat kā bez ārējiem inscenējuma līdzekļiem, bez metaforām, ar skatuves tēla daudzplānu iekšējo pasauli, kuru nav iespējams izpaust bez aktiera analītiskās domāšanas spējām. Citās redzējuma formās līdzīga teorētiska ievirze bija jaušama pirms tam «Kādas sēdes protokolā», vēl atšķirīgāka, bet būtībā uz tāda paša pamata — «Kaijā». Var teikt, ka aizvadītā gadu desmita otrajā pusē Arnolds Liniņš mērķtiecīgi un pakāpeniski tiecies šajā virzienā, meklējot visatbilstošākās cilvēciskās patiesības izpausmes. Tad tapa Mazās zāles izrāde «Vai mēs viņu pazisim?», kas, variējot lasījumu lomās ar izteiksmē skopu spēles teātri, dzīvo aktieri ar viņa domām un pārdzīvojumiem atstāja uz skatuves vienu pašu četrās sienās. Tā ir pamats apgalvot, ka jau vairākus gadus Dailes teātris konsekventi virzījies pretī «Jāzepam un viņa brāļiem».

Vēl viena vairāku iepriekš minēto darbu kopēja īpašība ir augsta humānisma pakāpe. To varētu apzīmēt arī par cilvēkmīlestību visdažādākajos veidos. Par mīlestību no jutekliskas iekāres līdz vispilnīgākajai sevis atdevei, līdz ziedošanās apziņai. Un, kā aizvien, nav no svara, vai problēma izvirzīta mūsdienu vai klasiskās vielas darbā. Arī klasika teātrī tiecas pietuvoties mūsu laika dzīves izjūtai, vienai, vai tie būtu «Jāzeps un viņa brāļi», Krievu drāmas «Skroderdienas Silmačos» vai arī opera «Otello». Līdz ar to akcents no plašāk aptverošās tautas tēmas, no vēstures likteņsakariem, iespējams, uz zināmu laiku spēcīgākajos skatuves darbos pārvietojies uz mums pašiem: kādi esam, kādi gribam būt, un kādiem mums vajadzētu būt? So akcenta maiņu pagrūti uzreiz notvert, dažkārt tā noris gluži intuitīvi, māksliniekam jūtīgi atsaucoties uz to, kas sabiedriskajai domai nepieciešams attiecīgā brīdī.

Lai panāktu saikni ar tagadni, jūdu un ēģiptiešu senatne nebūt nav jāietērpj pelēkās ikdienības togā. Sis Dailes teātra Jāzeps nav tikai «viens no mums». Bet, starp citu, tieši tā «Jāzepu un viņa brāļus» 60. gados iestudēja Tartu teātri «*Vanemuine*». Toreiz tam bija savs attaisnojums, šādā pieejā izpaudās dabiska reakcija pret «ideālo varoni», kas, tiecoties sasniegt debesis, bieži vien zaudēja pamatu zem kājām. Tomēr nevar neatzīt, ka tādā skatījumā pārāk ikdienišķa un vienkāršota kļuva arī traģēdijas problēma.

Dailes teātra izrādes būtību precīzi uztvēris Maskavas kritiķis G. Dubasovs: «Saskaņā ar teātra galvenā režisora A. Liniņa veidotās izrādes koncepciju visām personām vienlaikus jāatklājas divos plānos — kā konkrētiem cilvēkiem ar saviem raksturiem, pozitīvām īpašībām un vainām un kā noteiktu, vispārcilvēcisku

tikumisku ideju nesējiem. Aktieriem izvirzītais uzdevums ir ārkārtīgi sarežģīts, lai to realizētu, nepieciešama liela meistarība. Labākajās epizodēs teātrim izdodas pacelties it kā vienā līmenī ar savu ieceri. Un, lūk, šādos brīžos jāsāk skaidri apzināties, ka nav pasaulē tik plašu un vispārīgu jautājumu, kādus katram no mums agrī vai vēl nenāktos risināt pašam savā dzīvē. Vispirmām kārtām teātris rosina pārdomas par personības tikumisko pilnveidošanos.» (Правда, 1982, 7 февр.)

Ilmāra Blumberga zīmētajā izrādes plakātā redzama dziļa bedre, kurai pārņemta laipa. Izrādē šī laipa eksistē cilvēku apziņā — kā tilts no naida uz mīlestību, no ļaunuma uz cilvēcību, no varmācības uz saprašanos, no egoisma uz garīgu pilnveidošanos. Šis smagais ceļš ejams Raiņa tēliem mūsdienu aktieru iemiesojumā. Vienlaikus Dailes teātra izrādē mīlestība ir viens no vadmotīviem, kas nosaka personu tieksmes un centienus. Zinām, ka «Jāzēpā un viņa brāļos» Rainis ar sirds asinīm ierakstījis savas subjektīvās, personiskās sāpes, tēlos paudis savu pamestības un pārinodarījuma izjūtu. To izprotot, bet zināmā mērā varbūt abstrahējoties no dzejnieka tīri intimajiem motīviem, sekojošām paaudzēm jāloba no traģēdijas kodola viss derīgais savam laikam, savas paaudzes psihei, dzīves izjūtai. Jo traģēdija ir sacērta visiem laikiem. Doma, kā pārvarēt ļaunumu, kā pārveidot cilvēku, viešot viņa sirdī mīlu, ir īpaši aktuāla arī tagad, un tas nav jāpierāda. Tiekoties ar skatītājiem, abi Jāzēpa tēlotāji — Jānis Paukštello un Pēteris Gaudiņš ir cieši apgalvojuši, ka darbā pie lomas viņi domājuši tieši par savu paaudzi.

Sajā izrādē pēc mīlestības tiecas visi. Par savu zudušo laimi sēro sirmais patriarhs Jēkabs, veltīgi cenzdamies sēt mīlu dēlu sirdīs tā, kā to prata Raele. Tas ir lielisks, piesātināts Eduarda Pāvula tēlojums. Dinas lomā mīlestība ir viss, un atbilstoši savām iespējām to tiecas paust gan Elīta Krastiņa, gan Esmeralda Ermale. Akvelīnas Līvmanes Asnate mīl Jāzēpu klusi, dziļi, svešām acīm neredzami pārdzīvojot nepārkāpjamo plaisu, kas kļūst aizvien dziļāka un dziļāka; Anīta Grūbe otrā sastāvā ir atdeves un mīlestības apgarota visā savā būtībā.

Ja runājam par Dailes teātra izrādes novatorismu, tad vispirmām kārtām tas attiecināms uz brāļu kopu. No teātra vēstures zinām, ka līdzšinējos iestudējumos Jāzēpa brāļi risināti gan kā iespaidīga monumentāla grupa, gan arī kā spilgti individualizēti raksturi. Taču nebūs aplam teikts, ka dominējošā katram no viņiem līdz šim bijusi kāda viena akcentēta īpašība. Arī A. Amtmaņa-Briediša 1956. gada iestudējumā Drāmas teātrī viens no brāļiem bija ļaunāks, otrs — mazliet mazāk ļauns, trešais — nedaudz labāks, viens — gudrāks, otrs — tā pa vidam, trešais —

pavisam muļķis. Taču jāpasvītro, ka arī šajās robežās tie bija spēcīgi tēli ar atmiņā paliekošiem raksturiem, domām un dziņām un darbojās viņi ne mazāk iespaidīgā monumentālā izrādē.

Jaunajā iestudējumā brāļu tēlos ar divaini sugestīvo spēku sakausējas mīlestība un naids, radot Raiņa traģēdijas galvenās tēmas uzskatāmu atspulgu. Simons — viena no labākajām Zaņa Priekuļa lomām — nav ar vienu krāsu zīmēts ļaundaris kopš dzimšanas. Viņš karsti mil Dinu, mil ar visu savu dedzīgo temperamentu un neaptēsto prātu kā nu mācēdams, un aktieris pierāda tēla psiholoģisko pamatojumu naidam pret Jāzepu. Ar nevarīgām cilvēkmīlestības druskām bikli un kusli gribētu labu darīt Rubenss — Artūrs Frīnbergs, tāpat kā savā laikā bikli un zagšus viņš bija kļuvis par «tēva gultas kāpēju». Laba sirds un vārdos neizteicams dvēseles siltums te mistrojas ar bezgalīgu glēvumu. Gads — Indulis Grants, kurš, «spaidīts pretī spaidīs», brīžam gribētu pārvarēt bailes un brāli atbalstīt, bet brīžam viņā pamosas instinkts — un tad seko kājas spēriens. Ansambli vaināgo Pētera Liepiņa Izašars, kurā saskatīsim gandrīz vai visu cilvēcisko īpašību kopumu — saprātu neprātā — un otrādi, galēju izmisumu, arī sīku nelietību un, beidzot, maigumu, ar kādu viņš noglāsta sasiesto un nāvei nolemto Jāzepu. Ar pasaules sāpēm acis tirākais no viņiem — Helmūta Kalniņa Benjamiņš sastopas ar nelietību un nodevību, Ēģiptes skatā iezīmēdams īpaši svarīgu akcentu uzvedumā.

Te katrs izrādes tēls ir par sevi un visciešākām saitēm vienots ar citiem. Tā veidojas ansamblis, kuru vērojot noskaidrojas pusgadu ilgā mēģinājumu periodā padarītais darbs. Katrs te dzīvo savu patstāvīgu dzīvi, un, lai šo iestudējumu kādreiz iemūžinātu, šķiet, būtu vajadzīgas divpadsmit vai pat vēl vairāk uzņemšanas kameru. Un tieši ar šo aktiera suverenitātes pakāpi gribas novilkt robežšķirtni no iepriekšējā gadu desmita teātra. «Branda» uzvedums balstās uz Ibsena poēmas filozofisku lasījumu, taču tā ir lielā mērā monologu un dialogu izrāde, ko stimulē un kāpina iespējamie inscenējuma līdzekļi. «Jāzepu un viņa brāļus» vada katrs tēls pats par sevi un viss ansamblis kopumā. Seit ne vien režisors «nomirst aktieri», bet arī scenogrāfs un komponists. Gan Ilmāra Blumberga dekoratīvajam ietērpam, gan Jura Karlsona skaņu partitūrai ir pašvērtības nozīme, tomēr inscenējumā tie kalpo kā aktieru darbības fons, brīžiem pat šķietami nemanāms, kā arī jābūt īstā mākslas darbā. Līdz ar to šis iestudējums iezīmē jaunu posmu arī Arnolda Liniņa režijā.

Šajā kontekstā visai pārliecinoši atklājas paralēles ar «Elizabeti, Anglijas karalieni», kuru tagad gribas apzīmēt par pamācošu priekšspēli Raiņa traģēdijas iestudējumam. Tagad vairs

neliekas paradoksāli, ka plašais masu inscenējums īstenībā kļuva par viena aktiera izrādi, kas ar Viju Artmani titullomā deva mūsu skatuves mākslai ilgi neredzētu personības spēku un daudzveidību. Ansambli izveidot neizdevās. Iespējams, ka pretestība slēpās F. Bruknera lugas materiālā, kas ar salonlugai tuvu eleganci un vieglumu it kā tiecas uz citu žanru — ar mazāk dramatiskām un vētrainām kolīzijām. Angļu lordos (atskaitot Artūra Dimitera tēloto Sesilu) pietrūkst valstsvīru personību, tautas skatiem lugas viela dod par maz vietas. Tomēr šī ir skatītāju rosinoša izrāde ar cilvēka lielumu, sāpēm un netikumiem centrā.

Abi Jāzepa tēlotāji ir ceļā uz šo lielumu, jo iestudējums nav gatavots ne dažiem mēnešiem, ne vienam gadam. Tā ir nopietnākā aktiera brieduma pārbaude, un tāda savulaik pienāk ikkatrai paaudzei. Atļaušos apgalvot, ka arī «Branda» izrāde un titullomas tēlotāji vismaz pirmo gadu bija tikpat aktīvā meklējumā un veidošanās stadijā. Abi Jāzepa tēlotāji ir izteikuši tragēdijas būtību, lai gan pirmajā pusgadā pietrūka snieguma noturības atsevišķās izrādēs. Cilvēka pārveidošanas problēmu katrs no viņiem pauž ar saviem līdzekļiem, ar savas personības iezīmēm. Jāņa Paukštello Jāzepam, kā liekas, vairāk piemīt mūsu laika biedra maksimālisms, noteiktība, sprieduma asums un tiešums. Pētera Gaudiņa veidotais tēls it kā tuvāks pašam Raiņim, viņa sirds siltumam, trauslajai būtībai un arī kompleksiem. Lomas atrisinājumam pakļaujas abi varianti, sarežģītāk ir ar pašu apslēptāko slāņu dziļēm, ar Jāzepa daudzveidīgo attieksmju pakāpēm, kā tās formulējis Arnolds Liniņš: «Es pasaulē — pasaule manī — es pasaulei». (Mans egocentrisms, kā no šīs savas būtības es tuvojos apkārtējai pasaulei, kā šī pasaule iedarbojas savukārt uz mani, rezultātā — mana pārtapšana.) Šī problēma, kas tiks risināta, kamēr vien izrāde būs uz skatuves, pati par sevi apliecina Raiņa darba mūsdienīgo skanējumu.

Aktiera (un ne tikai spoža vokālista) izvirzīšanās centrā ir noticis fakts arī operas mākslā, un šajā sakarā jāmin trīs Verdi operu iestudējumi: «Makbets», «Masku balle» un «Otello». Aizsākums meklējams Jāņa Zariņa režijā, viņa pēdējos darbos iepriekšējā gadu desmitā. Lēdijas Makbetes lomai, ar kuru no skatuves aizgāja Žermēna Heine-Vāgnere, būtu ierādāma apvērsuma nozīme mūsu operētātra vēsturē (vismaz pēckara gados) kā dramatiskā talanta potenču augstākajam apliecinājumam dziedoņa profesijā. Pēc tam Jānis Zariņš radīja sava mūža pēdējo darbu — «Masku balli», kas aktieriskā snieguma ziņā izveidojās par istu ansambļa izrādi ar spēcīgi individualizētiem tēliem. Kā apliecina Oļģerta Šalkoņa — vecmeistara pēcnieka pirmie darbi, šī tendence operā ir dzīva un auglīgi turpinās.

«Otello» uzvedumā, kas atbilstoši novērtēts arī ārpus republikas, valda cilvēku jūtas un kaislības. Verdi opera iestudēta kā liela stila traģēdija, tajā pašā laikā varoņiem piemīt viss pasaulīgais. Viņos atplaiksnās īsta dzīve. Otello lomai ir slavenas tradīcijas latviešu opermāslā (Rūdolfs Bērziņš, Artūrs Frīnbergs), taču Kārlis Zariņš piesaista kā neparasta parādība. Traģēdijas varoņa tēlā it kā pret dabiski, tomēr tik cilvēciski sakausējas vispretējākās īpašības — mīlestība ar naidu, raupjš maigums ar zemākajiem instinktiem, primitīvu priekšstatu pasaule ar loģisku domu. Otello gribas uzskatīt par dziedoņa augstāko aktiera sniegumu. Izrādē triumfē mīlestība, patiesa humānisma alka, un izcila nozīme šajā izpratnē arī trim Dezdemonas tēlotājām. Dziļāku dramatismu, kas papildīts ar traģiskas nolemības nojausmu, visā izrādes gaitā sniedz Solveiga Raja. Līlijas Greidānes Dezdemonai raksturīga pārveidošanās no silti liriskas mīlētājas līdz traģēdijas varonei, kura apzinās augstāko cilvēcības misiju. Ar maigu sievišķību, ar šīs sievišķības apliecinājumu Verdi un Šekspira sievietes ideāls saista Ivonnas Jakobsones veidolā. Par novatorisku jāsauc Vladimira Okuņa veiktais darbs Jago lomā. Te nav ne vēsts no mūsdienu izpratnei tālā legendārā ļaunuma iemiesojuma ar vienu cilvēkniešanas un nenovīdības krāsu. Jago šajā uzvedumā ir psiholoģiski dziļš tēls, cilvēks ar augsti attīstītu prātu, valstsvīra vērienu. Tieši uz šiem argumentiem balstās sāncensība, cīņa uz dzīvību vai nāvi. Citāda ietilpība tagad ir arī traģēdijas konfliktam, augstākā līmenī paceļas izsecināmo atziņu kopa, ja gribat — katarses papildījums. Ceļš uz ideālu, uz patiesu cilvēcisku tuvību, ko apliecina šī izrāde, tagad veidojas daudz grūtāks un sarežģītāks, tam pretī stājas gigantiski šķēršļi, ar kuriem jācīnās īstai mīlestībai. Arī Oļģerta Salkoņa režija gudri paliek ēnā aiz operas notikumiem, izvirzot pirmajā plānā dzīvās cilvēku attiecības.

Latviešu kinomāslā par līdzīgām tendencēm varam runāt Jāņa Streiča filmās. Pagaidām gandrīz nekur citur. Taču analizēt attiecīgo situāciju nav šī raksta uzdevums. Savu viedokli un atziņumus par dzīvi Jānis Streičs izsaka filmu tēlos. Viņa ekrāna darbiem raksturīga sadzīviska precizitāte un vienlaikus savdabīga režisora pasaules izjūtā sakņota poētika, kas izpausmi gūst kinovalodā atainotajā cilvēku dzīvē. Kopš «Mana drauga — nepopietna cilvēka» Jānis Streičs konsekventi īstenojis savu mērķi nopietnās sarunās ar skatītājiem par dzīves saturu, par īstām un mānīgām vērtībām, par optimismu kā eksistences mūžīgo pamatu. Jā, jā — nebrīnieties! — arī «Nepabeigtajās vakariņās» ar visu to, kas tajā nav līdz galam realizēts vai, pareizāk sakot, nekomplekti un pārlietu realizēts. Vienīgais, kas vajadzīgs, lai šo filmu

izprastu un novērtētu, ir tāda pati humora izjūtas pakāpe kā filmas veidotājiem. Par «Teātri» ir ne vien dzirdēts, bet arī lasīts, ka tas, lūk, esot Somersets Moems, tā filma neesot «par mums». Nē, filma ir par mums! Tā ir filma ar mūsu aktieriem un par mūsu aktieriem, kaut arī viņi iegērbti aizgājušo laiku angļu kostīmos. Tās ir arī viņu pārdomas par dzīvi, par neizsmeļamajām dvēseles peripetijām, par vērtības mēru, par mākslas pasauli. Te ir gan pašatklāsmē, gan labdabīga ironija par sevi un citiem.

Šī raksta ietvaros mūs var interesēt Jāņa Streiča filmas sakarā ar aktiera jaunradi. Tieši ar Džūliju Lamberti «Teātri» Vija Artmane tik skaidri apliecināja talantu paskatīties uz sevi no malas. Karaliene Elizabete Dailes teātra izrādē bija nākamais solis, loģisks turpinājums; šo prasmi apliecina arī Rolanda Kalniņa lieliskā filma «Saruna ar karalieni». Tā saukta par dokumentālu filmu, bet Vijas Artmanes «dokumentālais vēstījums» ietver visu viņas dzīvi mākslā, sāpes, šaubas, rūgtās pārdomas, personiskās, palaikam dziļi intīmās izjūtas. Līdz tik nesaudzīgai atklātībai var atsegt sevi vienīgi tāds mākslinieks, kurš apzinās sevi un savu vietu. Un citi vadošie tēlotāji «Teātri» — Gunārs Cilinskis, Ivars Kalniņš, Valentīns Skulme, Pēteris Gaudiņš, Eduards Pāvuls? Bez savas attieksmes pret risināmo problēmu, pret dzīvi un mākslu (un ne tikai no angļu snobu pozīcijām), bez attieksmes pašam pret sevi šīs lomas nemaz nav iespējams nospēlēt.

Grūti formulēt, par ko tieši ir «Limuzīns Jāņu nakts krāsā». «Par mums», par mūsu mentalitāti? Daudz vienkāršāk kādu stereotipisku apzīmējumu varētu atrast, ja Māras Svīres stāstu būtu ekranizējis cits režisors, katrai no personām uzspiežot savu klišeju, kā tas bieži tiek darīts. Tēlainis mākslas darbs top tieši tāpēc, lai raisītu asociācijas, nevis atkārtotu gatavas formulas. Vai filma ir par to, kā dzīvot? Kāda cena derīgi nodzīvotam mūžam? Tas būtu jau tuvāk. Bet zināmā aspektā šo problēmu skar gan «Jāzeps un viņa brāļi» un «Zili zirgi sarkanā pļavā», gan «Vai mēs viņu pazīsim?» un Liepājas teātra «Stilīgais un viņa meita». Arī tā ir viena no tiešās tagadnes mākslas pazīmēm, ka tēlu valoda aizvien retāk pakļaujas viennozīmīgam definējumam, tā ietver daudz plašāku pasauli. «Limuzīns Jāņu nakts krāsā» ir Lilitas Bērziņas filma šī vārda vistiešākajā nozīmē: tā ir viņas pasaule, tās ir arī viņas domas par dzīvi, kas Mirtas tantes lomā ievēl gaišo stīgojumu. Visprecīzāk pateicis Elmārs Riekstiņš: «Ir grūti saprotams, ka pirmajai latviešu kinozvaigznei (nebaidīsimies no šī vārda!) bija jāgaida vairāk nekā piecdesmit gadu līdz pagaidām vienīgajai lielajai lomai latviešu padomju kinematogrāfijā. [..] Varam tikai minēt, ko šajos gados esam zaudējuši,

neredzot Lilitu Bērziņu uz ekrāna.» (Karogs, 1982, № 2, 150. lpp.)

Par šo filmu nevar sacīt, ka režisors te izzdudis aktieri, darba poētisko noskaņu jūtami veido arī citi elementi — daba, dziesma. Taču aktieris ir brīvs savā radīšanā, tikai ar noteikumu, ka viņam jāiekļaujas šajā darbā izveidotajā sabiedrības modelī un tēlainajā noskaņā. Tā radies ansamblis, kurā katrs dalībnieks ir interesanta, vienīgi šai filmai piederīga individualitāte. Jāpiemin kontrastējošais, tajā pašā laikā reti saskanīgais pāris — Olga Dreģe un Uldis Dumpis, kuri devuši, šķiet, savus veiksmīgākos ekrāna tēlus — ļoti cilvēciskus un pie viena — ar krietnu ironijas piedevu. Jānis Streičs māk precīzi atrast vispiemērotākos cilvēkus, es teiktu, lomas iekšējam tipāžam. Jau zināmi piemēri ar Oļģertu Dunkeru iepriekšējās filmās, tagad «Teātri» un «Limuzinā» ļoti pārliecinoši aktiera ticībā atkal atgriezts Boļeslavs Ružs. Liekas, pirmo reizi tik sulīgā radīšanas priekā kinokadros atplaucis Romualda Ancāna talants. Viņiem nevar piekārt tādas izkārtnes kā «sīkmanīgā pašlabuma alkas», «bez mēra palutinātie akceleratori» (no kurienes tas?) vai «kūsājošs darba cilvēka tēls» — tā bija teikts vienā no recenzijām. Tie ir parasti cilvēki ar savām vainām un kaitēm, kādu ir daudz starp mums, un runa var būt drīzāk par apziņas, par domāšanas «griestiem», cik nu kuram tie augsti vai zemi. Sis ir mākslas darbs, no kura katrs paņems sev derīgāko atziņu. Tomēr viena no tām neapšaubāmi tiks padomāt par iso dzīvi, kurā tik maz var paspēt īsti labus darbus padarīt un likt savam tuvākajam sajūst drauga plēcu. Un tas ir ļoti, ļoti daudz.

Starp mūsdienu lugu izrādēm teātros šobrīd nevar nosaukt darbu ar līdzīgu satura bagātību un iedarbes spēku. Aktīvo domu apmaiņu par «Uzticības saldo nastu» vairāk izsauca pati problēma, nevis mākslas darba kvalitāte. Pamatkritērijs ir un paliek — cik pilnīgi uz skatuves atklājas cilvēka dvēsele, viņa domu bagātība. No šī viedokļa prioritāte dodama tādiem aktierdarbiem kā Antras Liedskalniņas Eleonorai divspēlē ar Jāņa Kubiļa Aleksandru Drāmas teātra «Hamilkara kungā», kur aktrise dziļi, smeldzīgi un patiesi pauž sievietes alkas pēc mīlestības. Vai tādām dramatiski piesātinātām tēlam kā Ulda Pūciša profesoram Borozdinam Jaunatnes teātra iestudējumā «Lido dzērves». Vai arī Aleksandra Maizuka tēvišķa siltuma caurstrāvotajam skolotājam Lauram «Pavasari». Starp pēdējo gadu ievērojamākajām izrādēm minami arī divi Naura Klētņieka iestudējumi Liepājā — «Stilīgais un viņa meita», kas no nostalgijas par zudušo jaunības romantiku nonāk pie cilvēka un viņa talanta apliecinājuma (Bems — Aivars Kalnarājs), un «Kam no Vulfa kundzes bail?» — izrāde

ar dziļām personu psiholoģiskajām attiecībām visā aktieru ansambļa kvartetā. Tomēr dažos pēdējos gados pirmajā vietā nolieciami izvirzījusies klasika. Bez jau minētajiem darbiem vēl jānosauc Oļģerta Krodera iestudētā V. Sekspīra «Ziemas pasaka», kurai «nopiētās komēdijas» žanrā piemīt skatuves valodas vienkāršība un tiešums. So principu īsteno ne tikai galveno lomu tēlotāji (Ināra Kalnarāja, Viktors Čestnovs, Voldemārs Zandbergs un Juris Bartkevičs), tas pavīd arī epizodisku lomu veikumos (piemēram, Mārtiņš Anteniškis, Ivars Krastiņš u. c.). Pārdomas par īstu cilvēcību te risinās ar smeldzīgu smaīdu.

Krievu klasikas jomā, sākot ar 70. gadu vidu, vienu no vadošajām vietām padomju teātri ieņem Gogoļa renesanse. Tā īsti sākās ar Anatolija Efrosa realizēto «Precību» iestudējumu Maskavas Mazās Bronnajas teātrī. Šīs parādības būtība ir atgriešanās pie nopietnā Gogoļa. Kā zināms, daudzos gados iedibinātās tradīcijas respektēja galvenokārt rakstnieka satīriskā atmaskojuma spēku. Anatolijs Efross «Precību» komiskajās izdarībās sadzirdēja «smieklus caur asarām», tāpēc skatītājiem tika pietuvināta lugas tēlu cilvēciskā būtība. Kaut kas neizlēmīgi nožēlojams pavīd Podkoļosina — N. Volkova pieejā dzīvei. Kā galanti apaļīgais Jaičņica — L. Bronņevojs, tā drastiski frivolaivs Ževakins — Ļ. Durovs dziļi sevī slēpj savu sāpi, savu niecības apziņu. Pienāca brīdis, un šī sāpe kļuva saskatāma. Atcerēsimies, cik eleganti (vārda tiešajā nozīmē) pirms desmit gadiem Māras Ņimeles režijā Kočkarjovu tēloja E. Freibergs. Turpretī M. Kozakova Maskavas izrādē vairāk atgādina nodzītu, notrenkātu medību suni, maz ienesīgais, panākumiem reti atalgotais arods te izsūcis cilvēkam pēdējo lāsīti. Nav vairs jaudas, nav izejas no bezgalīgā riņķojuma pa dzīvi. Komēdija ar neskaitāmām asprātībām un smiekliem izrādes gaitā finālā atstāj smagu rūgtuma sajūtu. Līdz īstam traģiskam tēlam attīstās O. Jakovļevas Agafja Tihonovna — kā neaizsargāts upuris ar vissmagāko ciešanu mēru.

Pirms dažiemi gadiem uz skatuves parādījās Anatolija Efrosa iestudētā «Miruso dvēseļu» skatuves kompozīcija ar nosaukumu «Ceļā» («Дорога»). Sajā sakarā vispirms jāatgādina slavenās Maskavas Dailes teātra «Miruso dvēseļu» izrādes tapšanas vēsture un nesaskaņa starp dramatisējuma autora M. Bulgakova un iestudētāja K. Staņislavska iecerēm. Bulgakova izveidotais skatuves variants balstījās uz poēmas būtību, saglabājot Gogoļa liriku un centrā izvirzot Autora tēlu («Pirmais lugā»). Staņislavskis no šīs ieceres neatstāja akmeni uz akmens, Autora tēls tika izsvītrots, viņa vietā par galveno personu kļuva Čičikovs, bet izrādes virsuzdevums iemantoja formulu «Čičikova karjera». Tātad izrāde tapa ne par Gogoli, bet par Čičikovu. Atsakoties no

liriskajām atkāpēm, Maskavas Dailes teātris tādā kārtā atteicās arī no «Miruso dvēseļu» metaforas, poēmas vietā pievērsoties, kā rakstīja dzejnieks Andrejs Belijs, «anekdotiskajai sižeta fabulai». Šādā veidā iestudējums dzīvojis uz skatuves gandrīz pusgadsimtu, šo variantu 50. gadu sākumā iestudēja arī Rīgā Dailes teātri.

V. Baļasniņa skatuves kompozīcija Mazās Bronnajas teātrī daļēji tuvojas Bulgakova pirmiecerai. Izrādes notikumus pavada un komentē Autors, līdz ar to uzvedumā ienāk Krievzeme ar savām sāpēm un cerībām. Anatolija Efrosa uzvedumā muižnieku figūras risinātas groteski, bet ar lielu iekšēju patiesību, tāpēc negribas piekrist tai kritiskās domas daļai, kas šo izrādi noraida kā aktieriski pašmērķīgu un butaforisku. Pārsvaru iestudējumā tomēr gūst nopietnais Gogolis, un satīriskajos tēlos ir ne mazums jaunatklāsmju. Šķelmīgi, gandrīz vai labdabīgi viltīgais un atjautīgais Sobakevičs — tā laikam ir labākā N. Volkova loma, kādu gadījies redzēt; ar ārkārtīgu nopietnību atdevīgais V. Lakireva Maņilovs; Ļ. Durovs, kura Nozdreva skandalozais, pat pārdroši hiperbolizētās izdarības nespēj noslēpt viņa vēriģo, visuredzošo aci.

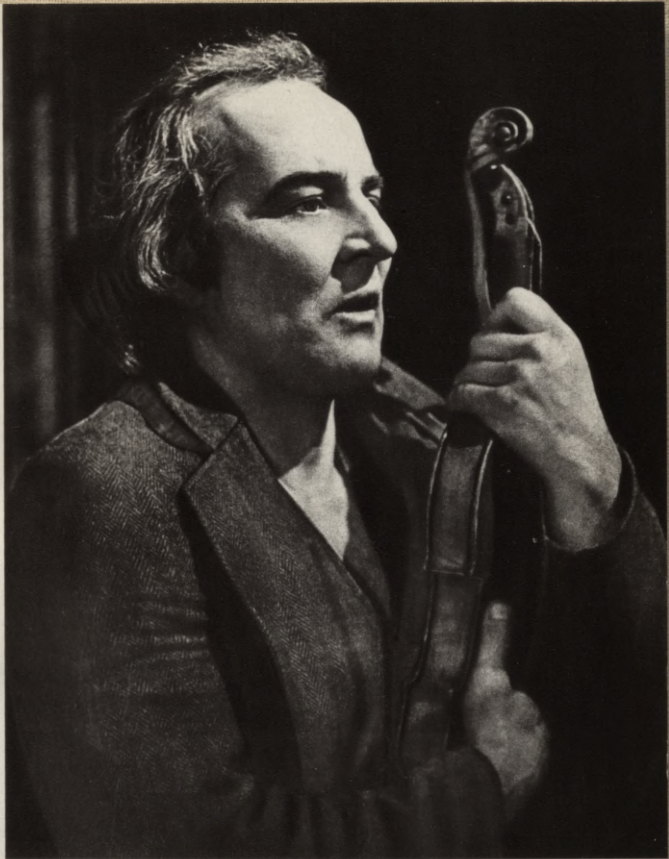
Tuvs šādai ievirzei, kaut izpausmēs, protams, atšķirīgs ir Arkādija Kača veidotais «Revidents». Mēģinājumu posmā reiz stāstot par savu ieceri, režisors uzsvēra, ka arī «Revidentā» ir viss Gogolis — komiskais un satīriskais, liriskais un traģiskais, reālais un fantasmagoriskais, simboliskais, beidzot, slimais un veselais. Šīs tēzes piepildījums īstenots Krievu drāmas teātra izrādē ar lielu māksliniecisku spēku, un «Revidents» ir viens no nozīmīgākajiem notikumiem mūsu teātra dzīvē daudzu gadu laikā. Arī šajā uzvedumā elpo Gogoļa Krievija, tā elpo brīžiem smagi, aizgūtnēm, lai pēc brīža atmostos bezatbildīgā bezrūpībā. Klasika tēloto varas aparātu izrāde atklāj kā dzelžainu sistēmu, kuras iedibinātie likumi saista cilvēkus citu pie cita, tā nodrošinot šīs sistēmas pastāvību. Jo pārliecinošāks un arī baigāks iespaids rodas tāpēc, ka vairums tik bieži šaržēto un par marionetēm pārvērsto «Revidenta» ierēdņu šajā izrādē ir gudri un vēriģi cilvēki. Pat tajos tēlos, kuri reizēm robežojas ar grotesku, kā Alekseja Mihailova pastmeistars Špekins, nevar palikt apslēpts uztveres asums un loģiskā doma, kas diktē, kā rīkoties. Boriss Tihovs — Ļapkins-Tjapkins, kas šajā izrādē tiešām ir jurists, Georgijs Timofejevs — apriņķa ārsts Hibners ar apburošu naivitātes masku (jo, ka tā nav maska, mēs tik un tā neticēsim), Jevgeņija Ivaničeva pilsētas priekšnieks — jauks un sirsnīgs despotiņš, kurš mājas viesībās koncertē ar stabulīti, viņa sieva — Raina Praudiņa ar šķietami šķīstu sievišķību — tie ne tuvu nav visi spilgtākie

aktieru darbi. Pat kalps Osips, kurš šajā pašā lūgā Drāmas teātra izrādē uzlasi no grīdas visādas drizas un bāž mutē, tā demonstrēdams savu izsalkumu, Vladimira Bogoļubova atveidā šeit redzīgi, ar dzīvu domu vēro visu, gudri izlemjams, kā rīkoties.

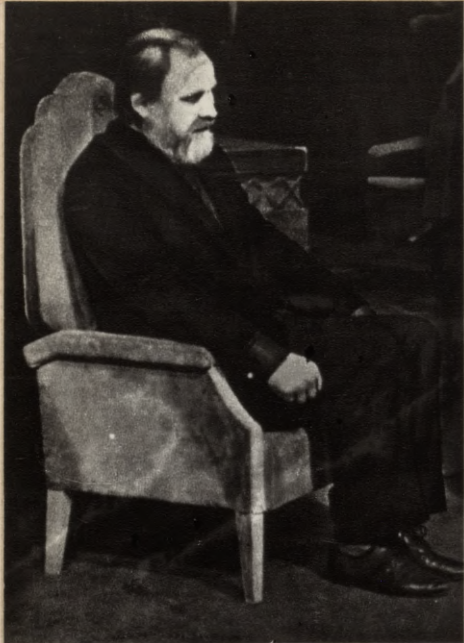
Tragiskā tēma izrādē vispilnīgāk iepļūst ar Tatjanas Popes Mariju Antonovnu, bet visdažādākās, arī pretrunīgās, Gogoļa daiļrades īpašības sakoncentrētas Hļestakovā. Nav jābīstas teikt, ka Andrejs Iļjins parādījies pilnīgi negaidītā kvalitātē, jo bez komplicētās satura ietilpības izrādē izvirza galvenajam tēlam arī žanru sintēzes uzdevumu. Šāda loma prasa virtuozu aktiera tehniku, jo bez tādas nav iespējamas brīžam krasās pārejas no vienas tēmas citā. Hļestakovā sadzīvo apzināta nekaunība, apstākļu rafinēta izmantošana, pat sutenera paņēmieni ar dīvainām, smeldzīgām alkām pēc kaut kā gaiša un tīra. Līdz ar to «Revidenta» iestudējumā acīm redzami ienāk «Miruso dvēseļu» motīvi. Ar sāpīgu akcentu negaidīti izskan citkārt parasti sikmanīgais monologs par Puškinu, kas te aktiera intonācijā sasauca ar Gogoļa poēmas tēzi: «Bet Puškina vairs nav...» Tiešs abu literāro darbu sakars ir meklēts arī ar metaforu, kas varētu likties pārāk atklāta un uzbāzīga, ja nebūtu ar gaumi lietota (atskaitot trakulīgo fantasmagoriju fināla skatā). Tā ir dāvana Hļestakovam, rotaļlieta — slavenais Gogoļa trijūgs. Sajās epizodēs Andreja Iļjina tēlojumā nepārprotami izjūtams rakstnieka liriskais varonis.

«Smieklī caur asarām» tādā kārtā tiek panākti ar svaigu — nestandarta pieeju. Varbūt mazāk jauna te var saskatīt Arkādija Kaca režisora rokrakstā, toties jauna, argumentēta un pārlicienoša ir darba interpretācija, kas viscaur iet kopsolī ar Gogoļa daiļradi. Jau minētā pilsētas priekšnieka meita Marija un muižnieks Bobčinskis ir vēl divi tēli, kuros, meklējot kopsakarības «Revidenta» tekstā, panākti pārsteidzoši rezultāti. Arī vijole T. Popes Marijas rokās uzskatāma par metaforu, ar to viņa — pievilta un pamesta — aiziet nebūtībā. Visvairāk līdz šim kariķētajā Bobčinskī J. Safronova tēlojumā pamostas dvēsele, tiesa, nožēlojama, tomēr aizkustinoša. Viņš iemieso «mazā cilvēka» — nopiestā un pazemotā cilvēka būtību. Pat šim šaurajam prātiņam ir savs sapnis, kaut ļoti pieticīgs, toties īsts.

Tādā kārtā par būtisku mūslaiku teātra iezīmi jāuzskata arī viena konkrēta darba robežu izplešanās, ietverot tajā ja ne «visu autoru» viņa daiļrades daudzveidībā, tad vismaz plašāku tematisko loku — ar bagātākām asociāciju, tēlainības, žanru izteiksmības utt. iespējām. Arī Arkādija Kaca iestudētajās «Skröderdienās Silmačos», ja ieskatāties izrādes saturā, līdzās tautiskajam, humora pilnajam Blaumanim dzīvo nopietnais lauku ikdienas filozofs, kurš mīl cilvēkus un prot ieskatīties viņu sirdīs, šajā



J. Dauksts — Tots. J. Raiņa «Spēlēju, dancoju» Valmieras teātrī (1981).



J. Samauskis — Trejgalvis. J. Raiņa  
«Spēlēju, dancoju» Valmieras  
teātrī.

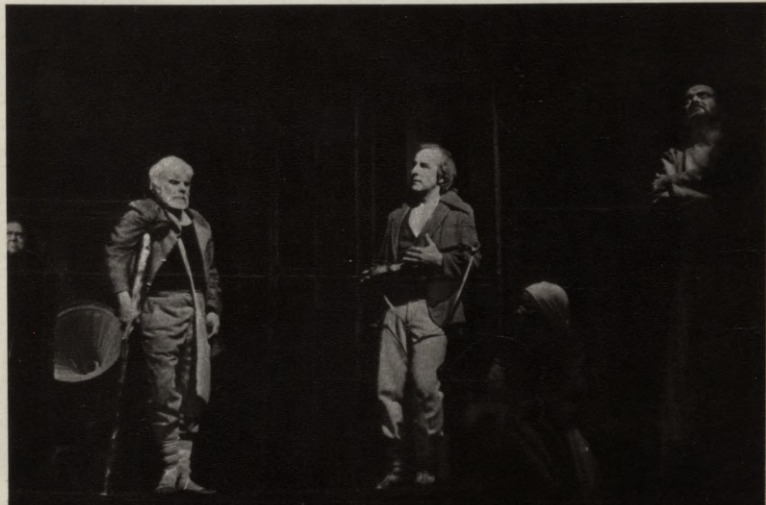
J. Raiņa «Spēlēju, dancoju» Val-  
mieras teātrī. Centrā sēž J. Sa-  
mauskis — Trejgalvis.



J. Raiņa «Spēlēju, dancoju» Valmieras teātrī. H. Šenknehts — Zemgus, M. Rāka — Lelde.



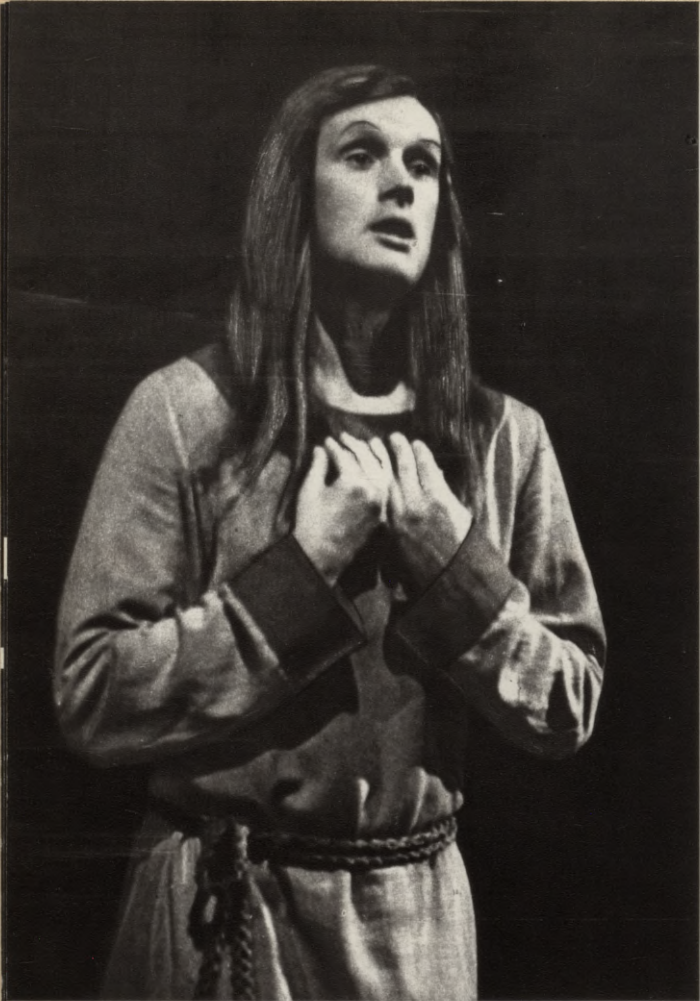
J. Raiņa «Spēlēju, dancoju» Valmieras teātrī. Priekšplānā no kreisās: U. Koškins — Klibais, J. Dauksts — Tots, I. Treimane — Ragana, J. Laviņš — Aklais.



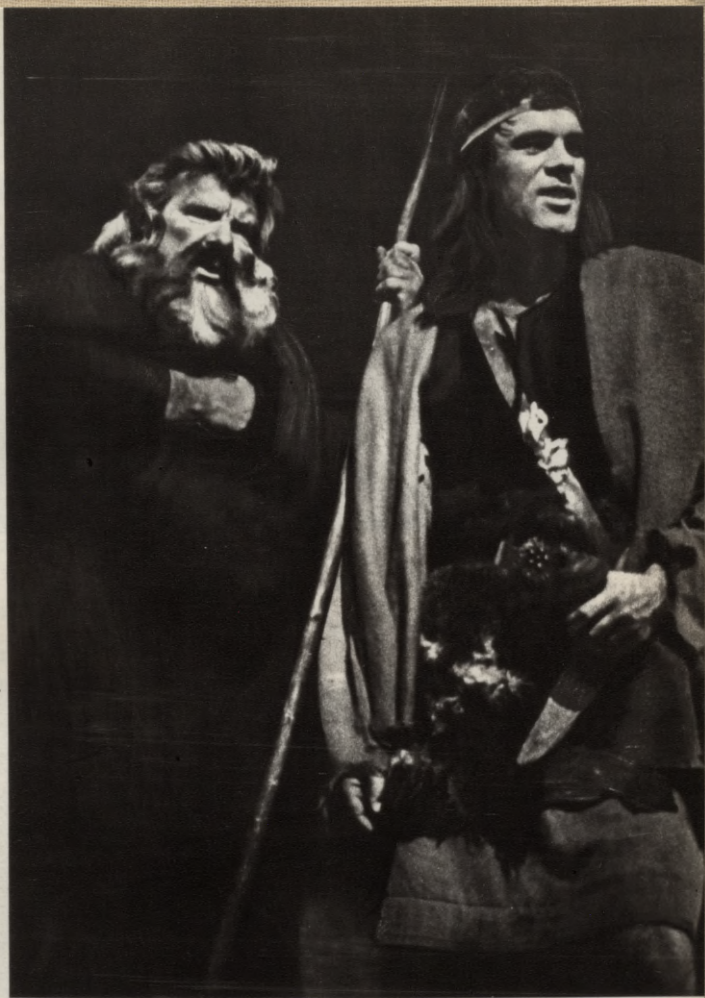


J. Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi»  
Dailes teātrī (1981).





J. Paukštello — Jāzeps. J. Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» Dailes teātrī.



E. Pāvuls — Jēkabs, R. Ancāns — Juda. J. Raiņa «Jāzepe un viņa brāļi» Dailes teātrī.



J. Raiņa «Jāzepe un viņa brāļi» Dailes teātrī. No kreisās: P. Gaudiņš — Jāzepe, P. Liepiņš — Izašars, I. Grants — Gads, V. Skulme — Potifers.

J. Raiņa «Jāzepe un viņa brāļi» Dailes teātrī. No kreisās: A. Bērziņš — Naftalis, Z. Priekulis — Simons, P. Gaudiņš — Jāzepe, M. Vērdiņš — Levijš.



izrādē dzīvo dramatiskais, pat tragiskais Blaumanis. Tāpat aiz «Jāzepa un viņa brāļu» ārējās vienkāršības ne tikai literatūrzinātnieka acij būs pamanāms dziļāks slāņojums Raiņa dzejas tēlu pasaulē. Tā arī varam konstatēt jauna — mūsdienu teātrim būtiska posma stabilizēšanos klasikas interpretācijā.

No šī viedokļa ļoti gaidīts bija «Spēlēju, dancoju» iestudējums Valmieras teātrī. Sai izrādei ir metaforiskās tēlainības ievirze, un tā nav salīdzināma ar otru Raiņa darba uzvedumu — «Jāzepu un viņa brāļiem». Turklāt būsīm atklāti — atšķirīga ir arī abu ansambļu profesionālās varēšanas pakāpe. Jaunā režisora Valentīna Maculēviča līdzšinējie iestudējumi bija atstājuši pretrunīgu iespaidu. No vienas puses, viņš strādā ar augstvērtīgu literatūru, no otras, to iedzīvinot, vairāk uzticējies viennozīmīgam atrisinājumam. Piemeklētā simbolika dažkārt saistījusies ar visai primitīvzētiem priekšstatiem — kaut vai Majakovska Nākotnes sieviete ādas jakā «Pirts» iestudējumā.

«Spēlēju, dancoju» uzvedums apliecina režisora tiecību domāt nopietnākās kategorijās. Simpātiska ir Tota sūtība kā varonim, kas aiziet bojā, lai citā veidā nāktu atkal pēc tūkstoš gadiem. Tota ciņas ceļā pārliecina saistība ar to, kas tautai un tēvzemei svēts. Jāņa Dauksta Tota tēlojumā atzīstama saikne ar folkloras varoņa tradīcijām; dažādu laikmetu apspiedēju sintēzi uzskatāmi iemieso Jāņa Zariņa Kungs. Kaut gan aktieru spēles veidā šajā izrādē bez pietiekama pamatojuma mistrojas reāli psiholoģiskais ar publicistisko stilu. Toties skatuviskā realizējuma zīmju valodā nereti joprojām ielaužas butaforiskums, kā, piemēram, vīros ar lāpstām, kuri pārstāv to tautas daļu, kas nesaprot varoni un novēršas no viņa. Pilnīgu zīmju valodas nekonsekvenci demonstrē Zemes vēzītis ar tautisko prievīti, kurš klusina Totu un aicina viņu «šķīrbā list». To grūti uztvert pat kā apzinātu skatuves hulīgānismu, kādam dažkārt var būt sava vieta kā kontrasta paņēmienam, piemēram, Korobočka ar dzīvu gaili minētajā Anatolija Efrosa «Miruso dvēseļu» variantā. «Spēlēju, dancoju» piemērā ieraugām klišeju, turklāt pavājā izpildījumā. Arī šajos gadījumos jārūnā tieši par skatuviskā risinājuma līmeni, kas aprobežojas ar tēlojamās parādības ārveidu. Pati Maculēviča iecere toties neapšaubāmi sakņojas Raiņa daiļradē, arī «Spēlēju, dancoju» dramaturģijas satīriskajos elementos, kuri savulaik būtu svešķermenis Eduarda Smiļģa 1956. gada inscenējumā. Toreiz «Spēlēju, dancoju» ar vislielāko argumentācijas spēku izskanēja kā dzīvi apliecinoša tragēdija. Šobrīd Valmieras izrādē ar savu pamatojumu atstātas Smiļģa klasiskajā iestudējumā svītrotās vietas — tās, kuras vērs jo smagāk veicamu un reāli mazticamāk piepildāmu Tota misiju.

Tagadnes nopietnākajos skatuves darbos aizvien retāk nākas sastapties ar klaji deklarētām idejām un tieši uztiptu simboliku. Kā, piemēram, izrādē «Lido dzērves» — izrādē ar dzīvu cilvēcisko stīgojumu, īpaši Jaunatnes teātra vidējās paaudzes aktieru darbos, — kur jau pirms lugas sākuma pie atvērta priekšskara ar polietilēna plēvi pārklātā skatuves telpa priekšlaikus tiecas pasludināt domu, kura mums būtu no izrādes notikumiem jāizloba. Mūsdienu latviešu scenogrāfija pēdējos gados guvusi pamatotu ievēribu — arī pasaules arēnā. Taču nav noslēpums, ka šī atziņa balstās uz izstādēs eksponētiem darbiem, līdz ar to scenogrāfija parasti vērtēta ar pašvērtības nozīmi, nevis kā sintētiskā teātra komponents. Arī apceres par scenogrāfiju pēdējā laikā risina būtībā šo vienu tēlotājas mākslas aspektu, gribot vai negribot absolutizējot scenogrāfa veikumu neatkarīgi no teātra iestudējuma idejiski mākslinieciskā kopuma. Iespējams, ka scenogrāfa apvienošanās ar režisoru vienā izrādes autora personā ir tālākas nākotnes perspektīva, taču šobrīd jārunā par situāciju, kāda tā ir. Nav īpaši jāizskaidro, ka Ilmāra Blumberga scenogrāfiskais ietēpš «Jāzēpā un viņa brāļos» visai būtiski atšķiras no mākslinieka personalizstādē demonstrētā (arī no viņa izteikumiem periodikā un televīzijā). Uz skatuves tas ir kļuvis par nepieciešamu izrādes sastāvdaļu, un ieguvis ir tikai uzvedums. Jaunatnes teātra «Pērā Gintā» krāsu izteiksmību veido Blumberga apgleznotie audekli, te scenogrāfs pilnā mērā parādās kā tēlainis filozofs. Toties pašai skatuves telpai ar tās slīpo plakni ir lielā mērā atņemtas apdzīvotības iespējas, aktieriem nav viegli šajā telpā eksistēt.

Runājot par «Pēru Gintu», vēl jāatgādina kāda visai ieviesusies nekonsekvenču latviešu teātra vēstures skaidrojumā. Vērtējumos dažkārt pavīdējis nepamatots mīts par kādu romantisku tradīciju, kas latviešu teātrī iedibinājusies Ibsena poēmas uzvedumos, saistot to ar Grīga mūzikas izmantošanu. Saskaņā ar šo koncepciju Pērs Gints esot sapņotājs zēns ar romantiķa dvēseli, un Jaunatnes teātra iestudējuma novatorisms — šo Ibsena darbam neatbilstošo anahronismu pārvarēt.

Latviešu teātra vēsturē nav kādas viendabīgas «Pēra Ginta» iestudējumu tradīcijas, un mīta avots, ja tāds vispār pastāv, drīzāk būtu meklējams Jāņa Grota liriskajos vēltījumos Solveigai, varbūt operteātra kompozīcijās. Gluži citādu materiāla izpratni apliecināja jau Eduarda Smiļģa 1939. gada inscenējums, kas — apgalvosim ar pilnu tiesību — Latvijā līdz šim vēl nav pārspēts. Runājot par paša Smiļģa veidoto Pēra tēlu, tā bija ironiska, nevis romantiska interpretācija, ko pat tajos laikos atzinusi arī kritika. Starpība vienīgi tāda, ka tik tiešām no romantiskas jūsmas pirmā

cēliena sākumā Smiļga Pērs attīstījās līdz savai galējai konsekvencei, lasi — nekonsekvencei, kā tas ir arī Ibsena poēmā. Vienā no apercerēm par izrādi aprakstīta viņa «isti gintiskā kaulēšanās» ar nereālajiem likteņa tiesnešiem, citā teikts, ka «pēdējā daļā viņš jau parādās kā norūdīts dēkainis, kas neapstājas nevienas varbūtības priekšā, nesavaldīgi nododamies savām lielībnieka mainīgām iecerēm un pārmērībām». Lūk, jums sapņotājs zēns ar romantiķa dvēseli! Jāpiebilst vēl, ka viens no šo izteikumu autoriem bija zvērināts patētiskā deklamācijas teātra aizstāvis. Arī Almai Ābelei, pirmo reizi tēlojot Ozi, nebija it nekā kopīga ar romantisku lomas uztveri. Vērtējumos runāts par «vieglā prātiņa sievietes histērisko ķērķšanu». Un, beidzot, vai Grīga mūzika, kas tā kaitējot Ibsena domai, aprobežojas ar vienu vienīgu Solveigas dziesmu?

Kas attiecas uz «Pēra Ginta» iestudējumu Jaunatnes teātrī, tad šeit Ulda Pūciša tēlotajam varonim ir apzināti noņemta šī attīstības iespēja. Rezultātā izrādē iegūst visai šauru redzesleņķi, piecas stundas vai vēl ilgāk nodarbinot skatītāju uzmanību ar, teiksim godīgi, pasīku egoisma problēmu.

Centrālās televīzijas raidījumā «Pie teātru afišas» Mikam Mikiveram pagājušā gada 27. septembrī jautāja, ko viņš gribējis pateikt ar savu Protasovu «Dzīvā miroņa» izrādē. «Neko,» atbildēja Mikivers, «gribēju tikai nospēlēt šī cilvēka likteni.»

80. gadu teātra labākie paraugi tiecas «spēlēt cilvēku likteņus» bez skaļām pretenzijām. Varam vienīgi izteikt vēlējumu, lai šajā procesā jo drīz atkal rosīgi iesaistītos arī mūsu jaunākās oriģināldramaturģijas iestudējumi.

## IZRĀDES IESPAIDU IEVEROJAMI CEĻ DEKORATĪVAIS IETERPS

Sī universālā atziņa minēta daudzās teātra recenzijās. Kaut arī pamatā tā ir pareiza, tomēr scenogrāfa līdzdalībai inscenējuma veidošanā, dekoratīvā ietērpā idejiski mākslinieciskajam sniegunam ir daudz lielāka patstāvīga vērtība. Ir, protams, izrādes, par kuru scenogrāfiju tas arī ir viss un labākais, ko var pateikt. Taču lielākā daļa ir tādu, kurās mākslinieka darbs pelna vairāk uzmanības. Arī Raiņa traģēdijas «Jāzepe un viņa brāļi» uzvedumi.

Kopš 1920. gada, kad Nacionālajā teātrī A. Mierlauka režijā notika Raiņa darba pirmuzvedums, šī luga piedzīvojusi daudzus iestudējumus dažādos teātros. 1933. gadā tai savu interpretējumu deva E. Smilģis, bet 1956. gadā tā atgriezās uz savas pirmās skatuves A. Amtmaņa-Briediņa režijā. «Jāzepe un viņa brāļi» iestudēti arī Liepājas (1926), Daugavpils (30. gadu sākumā), Jelgavas (1930), Valmieras (1933), Rēzeknes (1939) un citos teātros, pat Londonā (1925). 1966. gadā ar savu iestudējumu Rīgā viesojās igauņu teātris «Vanemuine». Un vienmēr šie uzvedumi bijuši ne tikai jaunas režisora domas, bet arī jauna scenogrāfiskā risinājuma sniegums. Traģēdijas scēniskajā veidojumā savu spēku izteikuši izcilākie mūsu scenogrāfijas meistari — Jānis Kuģa, Oto Skulme, Arvīds Spertāls. Tagad Raiņa «Jāzepe» savu skatuves dzīvi sācis Akadēmiskajā Dailes teātrī režisora Arnolda Liniņa un scenogrāfa Ilmāra Blumberga inscenējumā un ar savu labā un ļaunā, milas un naida, attīstības un sastinguma problēmu vēršas pie astoņdesmito gadu cilvēka.

Raiņa, tāpat kā citu pasaules klasiskās dramaturģijas darbu iestudējumi parasti nav viendienas parādības. Arī šoreiz teātris ir radījis monumentālu uzvedumu, kas pelna detalizētu analīzi. Scenogrāfija te var būt patstāvīgas apceres priekšmets gan tā iemesla dēļ, ka «dekoratīvais ietērps» ne tikai «ceļ izrādes iespaidu», bet arī aktīvi izsaka uzveduma būtiskās atziņas, gan arī tāpēc, ka iestudējumā vērojama zināma atšķirība starp režisora un scenogrāfa koncepciju. Tas, protams, nerunā par labu visam

inscenējumam, taču šī aspekta analīze neietilpst raksta autores kompetencē.

Ilmārs Blumbergs jau krietnu laiku pirms inscenējuma nodotāšanas skatītāju spriedumam nāca klajā ar šīs traģēdijas tulkojumu savā personālajā izstādē, kā arī žurnāla «Māksla» slejās (1980, № 4, 14.—17. lpp.). Tas balstījās uz seno jūdu un seno ēģiptiešu atšķirīgo mistēriju un pasaules uztveres izpēti. Jāzepe no primitīvās «alu kultūras» nonāk gan augstākā, bet viņam svešā kultūras vidē, kurā viss ir nedzīvs, mākslīgi radīts un no kuras viņš atkal aiziet, sava sapņa un Dinas mīlestības saukts. Šādu koncepcijas filozofisku pamatievirzi izvēloties, Ilmārs Blumbergs krasi norobežojās no visa līdz šim veiktā šīs lugas skatuves vides un kostīmu risinājumā.

Lai cik augstu mēs vērtētu mūsu scenogrāfijas klasiķu darbu, viņu pieejā lugas skatuviskajam izveidojumam galvenokārt redzamas rūpes par ārējo — vēsturisko patiesību, kā arī traģēdijas pirmās un otrās daļas pretstatījuma ideja. J. Kuga, kurš darbu pie skatuves iekārtojuma metiem sāka jau 1913. un 1914. gadā — gandrīz vienlaikus ar lugas tapšanu, lielā mērā vadījās no Raiņa sniegtajiem vides aprakstiem, par ko liecina viņa vēstules autoram.<sup>1</sup> Tālu no tiem nav aizgājuši arī pārējie mākslinieki: Kanaanas ainās uz skatuves bijis kupls eļļas koks, tēva un dēlu teltis, stāvas klinšu sienas un šķautnes. Ēģiptes ainās valdījis krāšņums, formu, uzbūvju un ornamentu bagātība, bijuši podēti, balkoni, piramīdas un sfinksas, bet tērpos dominējusi baltā krāsa. («Man tīras rokas būs un baltas drēbes arī.») A. Spertāls, strādājot pie traģēdijas inscenējuma 50. gadu vidū, telpisko raksturojumu veidoja ar ārkārtīgu precizitāti. Lielāku vispārīnājumu skatuves formām, šķiet, piešķīris O. Skulme 1933. gada uzvedumam Dailes teātrī, taču arī šeit vides tēlojums bijis konkrēts. «Hebronas telšu vienkāršība, Zihemas mežonīgās, klinšainās dabas episkums kontrastē ar ēģiptiešu Tēbu izsmalcināto greznību,» raksta J. Sudrabkalns.<sup>2</sup> Ipaši savu izdomu un fantāziju mākslinieks licis lietā pēdējās divās ainās, izmantojot skatuves telpu «vēl neredzētos apmēros»: pāri skatuvei stiepās arkas un tilti, starp kolonnām kā raibi ziedi šūpojas dejojāju stāvi, proscēnijā izmantots arī līmenis zem skatuves grīdas.

Dažādu līmeņu izmantošana virs un zem skatuves šodienas teātrī vairs nav nekāda jaunatklāsme, un arī Ilmāra Blumberga scenogrāfijā akcentēta personāžu ieešana pazemē un iznākšana

<sup>1</sup> Blūma Dz. Jānis Kuga un Raiņa lugu pirmuzvedumi. — Grām.: Raiņa gadagrāmata. R., 1979, 193.—215. lpp.

<sup>2</sup> Sudrabkalns J. Par teātri. R., 1973, 270. lpp.

no tās. Lai gan konstruktīvā nozīmē Blumberga iecere atšķiras ar vienkāršību abās uzveduma daļās, tā tomēr ir principiāli novatoriska gan savā pamatkoncepcijā, gan detaļās. Jauna jau ir pati koncepcijas esamība. Tā kalpo ne tikai darbības vides noteikšanai, bet izvirza arī vairākslāņu virsuzdevumu, kas iezīmē gan Jāzepa ciešanu un apskaidrības ceļu, gan vēršas pie mūsdienu cilvēka ētiskajiem un estētiskajiem kritērijiem. Un viens no šo kritēriju pārbaudes momentiem ir Ēģiptes civilizācijas mākslīgā pasaule. Atšķirībā no saviem priekšgājējiem Ilmārs Blumbergs Kanaanas vienkāršību un mežonību nenostata pretī Ēģiptes greznībai, viņš veido kontrastu starp Jāzepa dzimtenes dabiskumu un Ēģiptes kultūras mākslotību. Pie tam Kanaana ir krāsaināka par Ēģipti. Ja salīdzinām Jāzepa grimu Ēģiptē 1920. un 1956. gada izrādēs, tad neredzam nekādu būtisku atšķirību — abās varenī melnu matu viņi un melna ēģiptieša bārda, kostīmi vienmēr un visur ir bijis balts. Blumbergs turpretī uzzīmē zeltā iekaltu sirmu cilvēku. Vai šādā abu uzveduma daļu pretstatījumā un Jāzepa vizuālā tēla veidojumā mākslinieks nav nostājies ne tikai pret tradīciju, bet arī pret pašu Raini? Jāzeps taču negribēja ganīt lopus, viņš vēlējās kopt zemi, un šo sapni viņš sasniedza Ēģiptē. Tā kļuva par maizes klēti daudzām tautām, un Rainis liek Jāzepam runāt par Ēģiptes bezgalīgajiem kviešu laukiem («Viss kļaus viens kviešu lauks»). Tad kāpēc mākslinieks atrauj Jāzepa Ēģipti no zemes? (Starp citu, šo zemes kopēja tēmu nav izcēlis arī neviens no viņa priekšgājējiem.) Vai tikai tāpēc, ka tā ir augstāka civilizācija un mūsu šodienas pieredze to liek novest jau līdz konsekvencei — visa dabiskā noliegumam? Arī šāda iespēja pastāv. Taču domāju, ka īstā atbilde meklējama citur.

Ilmārs Blumbergs ir režisora tipa mākslinieks, kurš skatuves un tēlu ārējo veidojumu pakļauj darba idejiskajam saturam un filozofiskajai koncepcijai. Ārējās vides uztvere te pilnīgi pakārtota Jāzepa tēla garīgajam saturam. Jāzeps Ēģiptē nav ieguvis ne laimi, ne sirdsmieru, ne sava sapņa piepildījumu. Sai tautai viņš jo-projām ir svešs; nīstot savus mežonīgos brāļus, viņš tos arī bezgalīgi mīl, viņš mīl arī zaudēto Dinu un dzimteni. Lūk, šī trīskāršā mīlestība, kas duras kā ērkšķi viņa apslēptajā moku krekļā, liek saliekties varenajam Noferam zem zelta svara un smagiem soļiem brīst pa Ēģiptes tuksnesīgajām smiltīm. Viņš gan kļuvis par varenības simbolu, bet nav radis prieku sava spēka un uzvaras apziņā. Tādā kārtā tradīcija netiek noliegta, tā turpinās mākslinieciskā padziļinājumā — nesekodams lugas vides aprakstam burtiski, mākslinieks vides atveidu sakausējis ar tēla būtību. Tiklīdz par Blumberga ieceri.

Kā tas viss īstenots uz skatuves? Šķiet, ka pārlicinošāka un viengabalaināka ir pirmā daļa, kura nav tikusi pakļauta tādām pārvērtībām kā otrā. Pirmā daļa zināmā mērā saglabā arī mākslinieka izvirzīto ziedokļa ideju: skatuves centrā Jēkabs saka svētības vārdus deliēm, te risinās Dinas un Jāzēpa milas aina, te arī Jāzēpu taisās upurēt. Ēģiptes ainās šāda centra vairs nav — galdi un troņa krēsli tiek stumdīti un pārkārtoti gluži sadzīvīskā nozīmē. Viena no lielākajām skatuves uzbūves risinājuma veismēm ir bedres pietuvinājums skatītāju zālei: skatuves krītošais slīpums — no vienas puses un zāles rindu pakāpeniskais kritums — no otras. Tie abi it kā atduras un satiekas pie šīs bedres. Zālē sēdošie it kā īpaši aicināti ieskatīties šajā naida un nodevības bezdibenī un meklēt staru, kas vestu tam pāri. (Līdzās šai dziļajai un galvenajai nozīmei šāds risinājums aicina arī uz saprašanās meklēšanu starp izrādi un dzīvi.) Un jānožēlo, ka Ēģiptes daļā šīs bedres vairs nav, tā piestrūkļojusi ar palsajām, plūstošajām smiltīm, par ko ilūziju rada krokotais, visu skatuves pamatu sedzošais audums. Aizejot trešajā lokā, Jāzēps neiet pāri bedrei, kas taču būtībā ir palikusi arī Ēģiptē, bet vienkārši attālinās no tās. Līdz ar to izrāde zaudē idejiski un tēlaini nozīmīgu noslēguma akcentu.

Bez ziedokļa un bedres kā idejiski un kompozicionāli svarīgiem telpas uzbūves elementiem trešais nozīmīgākais faktors izrādes kopainā ir krāsa. Šajā uzvedumā nekas nav gleznots, tomēr kopiespaids ir ļoti glezniecisks. Jau pirms izrādes sākuma atvērtā skatuve (paņēmiens, kas bieži tiek lietots nevietā) pamazām iesaista gaidāmās izrādes noskaņā. No skatuves plūst ādu, salmu un zemes izgarojumi, blāvi apgaismotā, brūnām, melnām un pelēkām aītādām segtā grīda gleznieciski iezīmējas pret dziļo zilumu vakariģajās debesīs. Vienīgā zvaigzne — Jāzēpa nākotnes sapnis — kā ērkšķis izdūrusies cauri šim zilumam un skumjā vientulībā biedrojas ar nokaltušā koka siluetu. Šie metaforiskie elementi organiski iekļauti visas uzbūves telpiskajā, gleznieciskajā un emocionālajā struktūrā. Vēl šur tur izmētāti akmeņi un koka blūķi, rupji krauts pavards, dažī māla trauki. Tas arī viss. Skarba un smeldzīga ainava — diža savā vienkāršībā un monumentalitātē. Kā melns klints blūķis tajā iekļaujas monolītais Jēkaba stāvs, viegli kā tauriņspārns pāri slīd Jāzēpa gaišais siluets. Tad ierodas brāļi, un ainava sāk pildīties ar krāsām — no rožaini violetiem un rūsganiem toņiem līdz spilgti sarkanam. Ir brīdis, kad šis sarkanais tonis viens pats piebiedrojas apkārtnes zemes krāsu harmonijai un ienes tajā satraukuma signālu. Tas ir tad, kad pirmais ierodas Juda. Pildoties ar personāžiem, ainava pārvēršas figurālā gleznā, kurā katra

mizanscēna rada plastiski un koloristiski bagātu kompozīciju virkni.

Ainā pie Zihemas kolorīta galveno tēmu veido gaismojums: biezs un zeltains kā sirupā pārvērtusies svelme — tas sastindzis lielu un izšķirošu notikumu gaidās. Un tādi arī uz šīs akmeņainās zemes, kur nav neviena patvēruma, notiek. Kostīmu krāsas šajā gaismā kļūst neitrālākas, vairāk apvienotas, it kā atbalsojot brāļu kopējo briesmīgo lēmumu. Kā zaļi zeltains stars te šaudās Dina. Un tikai Jāzēpa jaunais ķēnišķīgais svārks, pareizāk — milzīgais zvaigžņotais apmetnis, izlaužas no šīs smacējošās atmosfēras ar aukstu, zilu liesmu kā Jāzēpa nākamās godības priekšvēstnesis.

Nedaudz te būtu jāapstājas arī pie kostīmu faktūras. Viskolorītākā šajā ziņā ir brāļu grupa. Visos iepriekšējos traģēdijas uzvedumos brāļi ir bijuši samērā «kārtīgi» apģērbti un apauti. Pirmo reizi eksotiska ievirze šo tēlu kostīmu traktējumā parādās Margas Spertāles personālizstādē 1970. gadā. Izmantojot nelielas leļļu figūriņas, māksliniece, kura pie šīs lugas personāžu kostīmiem jau bija strādājusi uz skatuves, ar audumu faktūras un krāsu kontrastu palīdzību izveido veselu šīs Raiņa lugas tēlu galeriju. Ilmārs Blumbergs iet tālāk tieši šajā virzienā un uzved uz skatuves mežonīgu skrandaiņu pūli, kuru tērpos, to valkāšanas veidā un apģērba sīkdaļās iezīmēts arī katra brāļa raksturs. Tā, piemēram, Levijs, kurš «šļūcot nāk», ir nevēzīgs un staigā ar nobrukušiem autiem, bet Simona krūtis pastāvīgi ir kailas, tās it kā plēš pušu naidis un slepkavības kāre. Visai akurāts starp pārējiem ir Jēkaba «spēka pirmais dēls» Rubenss, toties veiklais, viltīgais Naftalis izceļas ar eksotisko matu vainagu. Katra brāļa apģērbam ir sava krāsa vai krāstonis, kas atšķir katru, bet dod arī iespēju veidot saskanīgas grupas. Uz šī krāsainā fona ar savu monohromismu izceļas melnais Jēkabs sirmu matu un bārdas oreolā, Jāzēps savā blāvi dzeltenajā svārkā ar zili ornamentēto apmalīti un sidrabotam miglas tēlam līdzīgā Raele.

Ēģiptes ainās krāsu attiecības ir lakoniskākas un nosacītākas, daļēji tām ir arī simbola nozīme. Galvenā pamatattiecība ir dzeltens pret melnu — zaļi dzeltenas vai spoži zeltainas figūras pret melnu fonu, brāļu zaļie, nāvi simbolizējošie goda apmetņi, nāves dieva Ozirisa zaļā seja. Arī masku gājiens šajā vidē neienes lielāku krāsainību. Tas, tāpat kā viss šeit, pakārtots plastiskai izteiksmībai. Tikai brāļu kolorītās skrandas šajā nosacītībā no jauna iezīmē dabas un brīvās dzīves elpu. Blumbergs neaizraujas ar ornamentiku un arhaiku, jo viņam liekas svarīgāk izcelt atziņu kopumu, kas nav atkarīgas ne no laika, ne no telpas. Kaņnaanas aitādu smārdam kā pretmets Ēģiptē tomēr tiek pasniegti

Jāzēpa un Asnates tēli, kuri savos metalizētajos kostīmos un galvas rotās izskatās kā no Amenhotēpa IV (Ehnatona) laika cilņiem izkāpuši. Arī Asnates līdzība ar Nofreteti, viņas pastāvīgā apelēšana pie cilvēcības un piedošanas vedina lugā aprakstīto laikmetu attiecināt uz šo īso demokrātisma uzliesmojuma periodu vergturu Ēģiptes vēsturē un Asnati uztvert kā tā iemiesojumu. Taču Jāzēpa skats sniedz pāri šai labklājības radītai morālei, un viņš noņem to no sevis tāpat kā smagās zelta drānas.

Ilmāra Blumberga radošajā darbībā noslēdzas tikai pirmie desmit gadi. Vēl viņa devums, sākot ar diplomdarbu Krievu drāmas teātrī 1972. gadā — A. Upīša tragēdiju «Zanna d'Arka» — un turpinot ar «Spēlē, Spēlmani!», «Barbariem», «Fedru», «Kaiju», «Brandu», «Pēru Gintu» un dažiem citiem uzvedumiem dažādos republikas teātros, ir viegli pārskatāms. Taču gandrīz katrs no tiem ir licis par sevi runāt kā par vienīgo sava veida risinājumu. Ir nostiprinājies arī zināms vispārējs priekšstats par Ilmāru Blumbergu kā par filozofiskas ievirzes mākslinieku (to viņš apprecina arī savā grafikā), kā scenogrāfu, kurš skatuvi cenšas pārvērst metaforā. I. Blumberga daiļrades apcerētājs — Ļeņingradas mākslas zinātnieks E. Kužņecovs šeit saskata pat zināmu mākslinieka līdzšinējās radošās attīstības strupceļu. Taču Blumbergs, tāpat kā daudzi talantīgi mākslinieki, nepakļaujas normām, viņš rada tās un vienmēr sagādā pārsteigumu tiem, kuri cenšas viņu ietvert kādās formulās. Apgalvojot, ka metaforu laiks scenogrāfijā ir beidzies visiem, izņemot Blumbergu, E. Kužņecovs raksta: «Mūsdienu scenogrāfi neizvirza metaforiskas uzbūves un nepretendē uz jēgas izteiksmi kompaktā telpiskā vai telpas un laika formulā. Viņu radītā plastiskā vide ar savu domas noteiktību nav viennozīmīga, viņi saturu neatšifrē, bet gan liek to uztvert.»<sup>1</sup> Domāju, ka nemaldos, apgalvojot, ka tieši tāda ir Ilmāra Blumberga scenogrāfija «Jāzēpa un viņa brāļu» uzvedumā.

<sup>1</sup> Кузнецов Э. Что же завтра, Илмар Блумберг? — Творчество, 1981, № 6, с. 11.

*Silvija Radzobe*

«BEZ PERSONISKĀ NAV SABIEDRISKĀ»

*(Rainis)*

Viens no centrālajiem notikumiem 1981. gada Latvijas teātru dzīvē ir divu Raiņa lugu uzvedumi — maijā Valmieras teātris pirmoreiz parādīja «Spēlēju, dancoju» (režisors Valentīns Maculēvičs), novembrī Dailes teātris — «Jāzepu un viņa brāļus» (režisors inscenētājs Arnolds Liniņš, režisore Aina Matīsa). Bija pagājis gadsimta ceturksnis, kopš šie dramatiskie darbi pēdējo-reiz uzvesti uz mūsu skatuvēm — 1956. gadā E. Smiļģis Dailes teātrī inscenēja «Spēlēju, dancoju» un A. Amtmanis-Briedītis Drāmas teātrī «Jāzepu un viņa brāļus». Rainis nav mūsu teātru «izredzētais», viņa lugas uzved maz, un pēdējos desmit, piecpadsmit gados ir bijuši tikai divi Raiņa lugu inscenējumi, kuros teātriem izdevies pateikt konsekventi jaunu vārdu šīs sarežģītās dramaturģijas interpretācijā. Tie ir «Pūt, vējiņi!» 1969. gadā Drāmas teātrī (režisors A. Jaunušans) un «Zelta zirgs» 1976. gadā Jaunatnes teātrī (režisors Ā. Šapiro). Atsevišķi interesantu domu uzdzirkstījumi bija O. Krodera iestudētajā «Ugunī un naktī» 1977. gadā Liepājas teātrī, turpretī tādas izrādes kā «Indulis un Ārija» Dailes teātrī 1971. gadā (inscenētājs E. Zile, režisore F. Ertnele) un «Krauklītis» 1971. gadā Jaunatnes teātrī (režisore M. Ķimele) atšķirīgu ceļoņu dēļ bija zem šo teātru vispārējā vidējā līmeņa.

Vai teātri reti iestudē Raini tādēļ, ka viņa lugas neenes panākumus, vai arī viņa lugas neenes panākumus tādēļ, ka autoru tik reti iestudē? Vai varbūt pašlaik nav «Raiņa laiks», tāpat kā patlaban nav «Šekspīra laiks»? Savukārt 70. gadi bija «Čehova laiks», jo kā mūsu republikā, tā visā Padomju Savienībā 70. gados Čehovu iestudēja gandrīz katrs teātris. Latvijā tikai Drāmas un Liepājas teātris iztika bez Čehova. Interesei par konkrētu klasiķi pamatā ir objektīvas likumsakarības. Parasti «modē nāk» tāds klasiķis, kura dramaturģija izsaka (protams, netiešā veidā) atiecīgā laika galvenās garīgās noskaņas. Un fakts, ka tiek iestudēta tieši šāda klasiķa luga, it kā apliecina teātra laikmetīgumu, jo par koncepciju kļuvusi pati šīs dramaturģijas izraudzīšanās. Kāds ir pirmais, kurš atklāj, ka tieši šis autors pašlaik «ir ejošs».

Kāds cits vai arī šis pirmatklājējs atrod, kā to vislabāk pasniegt. Un daudzi nākamie iestudētāji vairs galvas nelauza, kā radīt «laikmetīgu izrādi». Viņi seko paraugiem (reizēm radoši, reizēm kopējot). Ātri kļūst skaidrs, ko no izteiksmes līdzekļu arsenāla nedrīkst izmantot, lai neizgāztos. (Ir ļoti svarīgi zināt, ko nedrīkst, reizēm pat vēl svarīgāk par to, ko drīkst.) Vai vēl jāpieņem, ka aiz «vispār modē esoša» klasika «vispārmoderna» iestudējuma bieži slēpjas savu domu, savas attieksmes trūkums? Jo tukšumu ir vieglāk noslēpt aiz šādas «modes preces». Turpretī ar klasiķi, kuram šī apkārtprocesa nav (kā šajā gadījumā ar Raini), ir daudz grūtāk, te teātris paliek ar dramatisko darbu viens pats «klajā, līdzā laukā», kā saka Rainis kādā dzejolī.

Protams, tas, kāpēc Rainis pašlaik «nav modē», ir speciāla apcerējuma temats. Te tikai pāris tēzu — jautājumu. Raiņa dramaturģija un dzeja laikam nekad nebūs bestsellers, tā ir skaista un dziļa, bet arī sarežģīta, filozofiska un prasa zināmu intelektuālu sagatavotību, kā arī apzinātu vēlēšanos piespiest sevi uz garīgu darbu. (Pat Raiņa tuvs draugs Pauls Dauge, saņēmis jauniznākušo «Galū un sākumu», raksta Rainim, ka savas domas vēl nevar izteikt, jo, lai šo krājumu kārtīgi izlasītu, būs nepieciešamas, mazākais, divas nedēļas. Tiek piebilsts, ka viņa darbus lasīt ātri un viegli nevedas nekad.) Var jautāt: vai tad skolas nesagatavo Raiņa sapratnei? Tas ir sarežģīts jautājums. Pusaudži 16—17 gadu vecumā nav vēl nobrieduši dzīves jautājumu izpratnei filozofiskā aspektā. Protams, pietiktu ar intereses radīšanu, lai jaunieši vēlākos gados atgrieztos pie patstāvīgām Raiņa studijām. Taču interesi spēj radīt tikai skolotāji — meistari, kuri paši dziļi izprot Raini un spēj to interpretēt, piepildot šo interpretāciju ar personiskās dzīves pieredzi. Tad stundās par Raini saista stāstījums par cilvēka dzīvi, nevis abstraktu jēdzienu savirknējums. Šādu skolotāju nav daudz, un rezultāts ir tāds, ka Raini lasa maz, viņu nezina.

Sarūgtina, ka aizvien kritas tās elementārās prasības, kuras jāizpilda, lai cilvēku varētu saukt par inteligentu. Mūsdienās dažkārt cilvēks sevi mierīgi uzskata par inteligentu, lai gan nav lasījis ne Raini, ne citus savas tautas klasiķus. Tā, pārrunājot dažādās auditorijās izrādi «Jāzeps un viņa brāļi», atklājās, ka daudzi jaunās paaudzes cilvēki, pat ar augstāko humanitāro izglītību, šo lugu nav lasījuši un nu izrādes laikā ir pārsteigti, cik tā skaista.

Daudziem mūsdienu jaunās paaudzes intelligentiem nav pazīstamas tās jūtas, par kurām reizēm raksta klasiķu romānos, teiksim — jaunais varonis «cieta, kaunējās, pārdzīvoja, nosarka līdz asarām, negulēja cauras naktis», ja sabiedrībā, piedaloties sarunās, bija atklājusies viņa nezināšana vai aplama izpratne par

kādu pārējiem zināmu un zināt nepieciešamu zinātnes vai kultūras personu, sacerējumu, notikumu. Šajā sakarā ir interesanti padomāt, par ko kaunas, neguļ naktis, nosarkst līdz asarām mūsdienu jaunais, modernais, neinteligentais inteligents.

1982. gada februārī Pauls Putniņš tikās ar skatītājiem divās jaunatnes auditorijās Jelgavā. Dramaturgs cita starpā runāja par to, ka, viņaprāt, jaunība nav iedomājama bez jaunu ceļu meklēšanas, bez uzdrošināšanās stāties preti dogmām, bez vēlmes sevi apliecināt. Turpmākajā sarīkojuma gaitā pienāca daudz zīmīšu. Un lielā daļā no tām, protams, dažādi izteikta, bija viena doma: ja nu uzdrošināšanās sacelties pret vairākuma domām beidzas slikti, ja tu paliec vientuļš un nesaprasts? Vai tas nevar iedragāt turpmāko dzīvi? Varbūt labāk sākt uzdrošināties, nevis «kamēr tu nekas neesi» (tā tieši bija rakstīts), bet tikai tad, «kad tu jau esi sasniedzis drošu stāvokli?»

Protams, izdarīt vispārīgumu no šīm zīmītēm nav nekāda pamata. Tāpat kā nezinātniski un aplami ir tādi ne tik reti sastopami apgalvojumi — «Tautai trūkst garīgu interešu», «Sabiedrībā valda mantu kults», jo sabiedrībā vienlaikus pastāv (un vienmēr ir pastāvējušas) visatšķirīgākās vērtību orientācijas. Tomēr var secināt, ka zināmā jaunatnes daļā ir izplatīta virzība uz mierīgas, ērtas dzīves dzīvošanu, uz vēlēšanu jau dzīves sākumā nevis riskēt, bet izraudzīties tādu ceļu, kas jau iepriekš garantētu «laimīgu», «apdrošinātu» rezultātu. Ka vispār nav saprotams personības sevis apliecināšanas grūtais skaistums, patstāvīgus ceļus ejot. Šāda orientācija ir absolūtā pretstatā Raiņa mākslā sludinātajai varonībai, aicinājumam sevis piepildīšanas un ritdienas vārdā, ja nepieciešams, ziedot pat dzīvību.

Uz cilvēku apziņu nomācoši iedarbojas arī sarežģītā starptautiskā situācija, kādā dzīvojam. Raiņa sapnis par to, ka «cilvēce ligos kā viena saime», ka tautu starpā valdīs mīlestība un savstarpēja cieņa, nevis naids un varmācība, vēl joprojām nav piepildījies.

Gandrīz visas Raiņa lugas beidzas traģiski — varonis nespēj sava laika dzīvē (t. i., laikā, kurā dzīvojis dzejnieks) realizēt humānistiskos mīlestības, taisnības un altruisma ideālus. Taču varoņa bojāeja ir saistīta ar dramaturga kaislām cerībām uz nākotni, ar nesalaužamu ticību tai. Viņā allaž dzīva ir doma, ka nākamo paaudžu cilvēkiem izdosies īstenot šos ideālus. Mūsu laiks ir šī nākotne, par kuru Rainis domāja. Mēs esam tās nākamās audzes, uz kurām viņš paļāvās. Mūsdienās iestudēt Raini — tas nenozīmē iestudēt tikai konkrētu darbu. Tas nozīmē izdarīt izmeklēšanu, to var saukt arī par revīziju vai grēksūdzi. Ir «jāsavelk gali kopā» un jāpaskatās patiesībai acīs. Cik daudz no

Raiņa novēlējumiem (jo visa viņa daiļrade ir varens ētikas kodekss, kuru viņš atstājis savai tautai) mums ir izdevies piepildīt? Kādiem viņa sapņiem ir jāpagarina termiņi un uz cik ilgu laiku? Varbūt tie jādatē ar laika adresi — «bezgalība»... Varbūt patiešām mums ir drosmīgi jāatzīstas, ka mēs neticam vienam, otram vai trešajam viņa sapnim, to iespējamībai vispār? Un, ja atzīstam, ka tautas garīgā attīstība ir nepārtraukts process, tad varbūt nākamajām paaudzēm ir svarīgi zināt, ko par Raiņa domājam mēs — 1982. gadā dzīvojošie? Un varbūt Raiņa ticība, pārkrustota ar mūsu ticēt nespēju, dod lielāku spēku nekā optimistiski aicinājumi «uz ticēšanu», kam netic paši šo lozungu izsaucēji? Lai to izdarītu, ir nepieciešama drosmē un talants analizēt savu laiku un sevi kā šī laika ietekmētu un šo laiku ietekmētāju faktoru. Un būt gatavam, iespējams, ieraudzīt arī savu nespēku, bailes, determināciju. To godīgi izdarīt nav viegli, jo, lugu interpretējot, nevar izlīdzēties ar stāstu par citiem, ir jāstāsta par sevi arī. Varbūt arī tādēļ teātru mākslinieki tik reti pievēršas Rainim? Varbūt šāda «sevis izmeklēšana» paņem pārāk daudz spēka un enerģijas?

Bet kā tad izskaidrot E. Smiļģa izcilos panākumus 1947. gadā ar «Uguni un nakti» un 1956. gadā ar «Spēlēju, dancoju»? Nesen bija beidzies karš, dzīve izpostīta, arī 1956. gadā vēl ne par kādu īpašu sabiedrības laimi diezin vai var runāt. Un tomēr šķiet, ka tas bija laiks, kad sabiedrības garīgās noskaņas bija tuvākas Rainim nekā tagad — ilgas miera dzīves pakāpeniskas attīstības periodā. Karā izmocietie cilvēki veldzējās Raiņa lugas garīgā lieluma un skaistuma pasaulē. Optimismu toreiz baroja arī sajūsma par tautas varonību cīņā pret okupantiem. Dzīve pēc kara bija iesākumā, un, gluži dabiski, visas cerības tika saistītas ar nākotni. PSKP 20. kongress 1956. gadā arī pavēra jaunas iespējas un perspektīvas cilvēka garam. «Uguni un nakti» skatītāji Raiņa tēlos pazina vakardienas cīņu varoņus, vēlreiz pārdzīvoja naidu pret okupantiem. Un gluži dabiski likās arī «laimīgais» izrādes fināls, kad parādījās uzvarētājs Lāčplēsis ar paceltu zobenu rokā. Savukārt tikai no mūsdienu distances skatoties, šis fakts liekas absolūti nesaprotams. Tāpat Tota nāve «Spēlēju, dancoju» finālā apliecināja no to dienu noskaņām izaugošo pārliecību, ka māksla un cilvēka gars vispār nav uzvarami.

Protams, tikai tādā gadījumā teātrim izdodas pateikt tos būtiskos vārdus, kas skar skatītāju sirdis un prātus, ja teātris uzved lugu, par kuru tas ir absolūtā skaidrībā — turpmākā eksistence vairs nav iespējama tieši bez šīs lugas. Principā nevar neatzīt lugu izvēli pēc aicinājuma, nevis pēc pienākuma. Tomēr attiecībā ar nacionālo klasiku neviens teātris, ja tas sevi uzskata par

kopīgā tautas kultūras procesa dalībnieku, laikam nedrīkst izvairīties no pienākuma iestudēt Raini, Blaumani, Upīti, no pienākuma meklēt to formu, kurā šie dižgari atrastu vistaisnāko ceļu uz mūsdienu cilvēku. Sekspīra un Ostrovska darbu mūsdienīgas iestudēšanas formas meklē un atradis arī citur, bet mūsu dramaturģijas klasiķi savu augšāmcelšanu var gaidīt vienīgi un tikai no latviešu teātra māksliniekiem. Tas pirmkārt. Otrkārt, zūdot pēctecībai, teiksim, Raiņa lugu iestudēšanā, katru reizi jāsāk it kā tukšā vietā, jo pārtrūkusi tradīciju ķēde un nākamajam iestudētājam nevar palīdzēt ne iepriekšējā veiksmes, ne kļūdas.

Jāmin arī psiholoģiskais faktors. Ir saprotama tā sakāpinātā sabiedrības interese, kāda jūtama par katru tik reti jauntoposu Raiņa inscenējumu. (Tas ir pat lieliski, ka šāda interese pastāv!) Taču tā sasprindzina teātri atmosfēru, sasaista rokas, jo skatītāji, redz, gaida brīnumu, tātd jātop kaut kam ārkārtējam. Bet orientēšanās uz brīnuma sasniegšanu tik reti ir sekmējusi gaidītā papildīšanas...

Valentīna Maculēviča «Spēlēju, dancoju» ir jauna cilvēka izrāde, kurā emocionāli pulsē nenotrulināts dzīves uztveres asums, pirmatklāsmes skaudrums, stāstot par Raiņa lugā izdibinātajiem cilvēka esības tragiskajiem pamatmetiem. Saka gan, ka mākslu nedrīkstot dalīt jauno un veco mākslā, jo māksla vai nu esot, vai arī tās neesot. Taču, manuprāt, objektīvi pastāv atšķirība starp viena laikmeta dažādu paaudžu mākslu. Jo dažāda ir dzīves pieredze. Trīsdesmitgadīgo visasākās problēmas nenodarbinās piecdesmitgadīgo — un otrādi. Tas attiecas arī uz skatītāju, kuram gluži objektīvi tuvāks būs savas paaudzes mākslinieka skatījums uz dzīvi. Viena vecuma cilvēku prātus taču lielākā vai mazākā mērā nodarbina vēlme atšķetināt vienus un tos pašus pasaules jautājumus.

Kāds gudrs cilvēks reiz bija uzrakstījis: būtu labi, ja izcilas personības garīgo bagāžu kā tiešu mantojumu varētu atdot nākamās paaudzes cilvēkiem, lai tie zināmo nozari varētu attīstīt tālāk tieši no tās vietas, kur izcilais priekšgājējs beidzis. Taču tiešā veidā pagātne un mantojums nevienam nevar palīdzēt. Nekas nerodas bez paša trīs asinislāsēm. Toreiz nodomāju, cik taisnīga ir daba, liekot un ļaujot katram pašam izzināt pasauli, no visprimitīvākajām likumbām sākot. Jo izzīņas un atklāsmes prieks taču cilvēkus vieno un vispār padara par cilvēkiem. Atklāt dzīves jēgu tavā vietā neviens cits nevar. Tas ir drausmīgi un arī brīnišķīgi — tev reizēm apkārt dzīvo desmitiem draudzīgu cilvēku, kuriem «lieta», ar ko tu nodarbojies, jau sen skaidra, viņi redz tavus pūliņus, grib palīdzēt, stāsta, rāda, māca. Un nespēj

palīdzēt. Tu vienīgais spēj sevi atbrīvot no mokām. Un tas iespējams vienīgi tad, kad tevī būs notikuši nepieciešamie garīgie procesi, kuri apvienosies ar nepieciešamo dzīves pieredzi. Un tad vienā brīdī zūd mokas, izgaist sasprindzinājums, tu aizmirsti dzīlās bezspēka izjūtas, jo ir atplaukusi apjausma par tevi mocījušā jautājuma būtību. Neskan fanfaras, nedun ērģeles, vienīgi ilgi gaidītais miers un iekšēja atbrīvotība ir tava atklājuma liecinieki un augstākā balva.

Ja tu ilgi esi nodarbojies ar vienu dzīves jēgas aspektu, nespējot atrast kādu trūkstošu premisu, lai izdarītu apskaidrojošo «atklājumu», un teātrī redzi, ka tava vecuma režisors pa tikpat grūtu meklējumu ceļu ir spēris pussoli tālāk un atrisinājis tavu problēmu, tu esi pateicīgs viņam, tevī rodas uzticība un vēlēšanās iedziļināties arī tajās viņa problēmās, kam tu savā dzīvē vēl neesi pieskāries. Tāpat gandarījumu sagādā tas, ka tu redzi uz skatuves tās atbildes uz dzīves pamatjautājumiem, kuras tu pats pirms neilga laika esi atradis. Tas, pirmkārt, it kā pierāda tava atraduma pareizību. Otrkārt, stiprina kopības saites ar pasauli — tādā tu neesi viens, ir vēl citi, kuri domā par to pašu.

V. Maculēviča izrāde mani tik dziļi saista tieši tādēļ, ka viņš Raiņa lugu iestudējis, lai atklātu sev dzīves pamatjautājumus. Es V. Maculēviča darbu ar Raiņa lugu, tās analīzi iztēlojos sekojoši: režisors uzdod Rainim jautājumus, ko viņam izvirzījusi dzīve, kas viņam pašam kā radošai personībai visbūtiskākie pašlaik — trīsdesmit gadu vecumā. Un sadzirdētās atbildes režisors dara mums zināmas savā izrādē. Dzīves pētišanas process izrādei piešķir maģisku iekšāievilkšanas spēku, jo atbildes uz jautājumiem šoreiz režisoram iepriekš nav bijušas zināmas, tās noskaidrojušās vien materiāla atklāsmes procesā. V. Maculēvičs nesāka lugu iestudēt «pēc kārtas, no viena stūra sākot», viņš jau iepriekš bija skaidrībā par to, ko grib no Raiņa uzzināt.

V. Maculēviča uzvedumu manās acīs pievilcīgu dara vēl kāds moments, kas arī raksturīgs jaunu mākslinieku darbiem. Jaunībā cilvēkiem patīk manifestēt savu «es tīcu», viņus aizrauj iespēja iztēloties paraugus, kam viņi gribētu līdzināties. V. Maculēviča izrādē radītais Tots ir viņa mākslinieka «es tīcu», viņa ideāls. Tas ir no mūsu laika matērijas radīts, bet ar Raiņa domu spēcināts, padziļināts cilvēks. Cilvēks, ko arī es varētu saukt par paraugu, personību, par kuru es varētu teikt: arī es tā gribētu dzīvot.

Rainis ir darījis labu jaunajam režisoram, bagātinājis viņa domāšanu, ievēdis plašākos apvāršņos, stiprinājis viņa kaislīgo pozīciju attieksmē pret dzīvi.

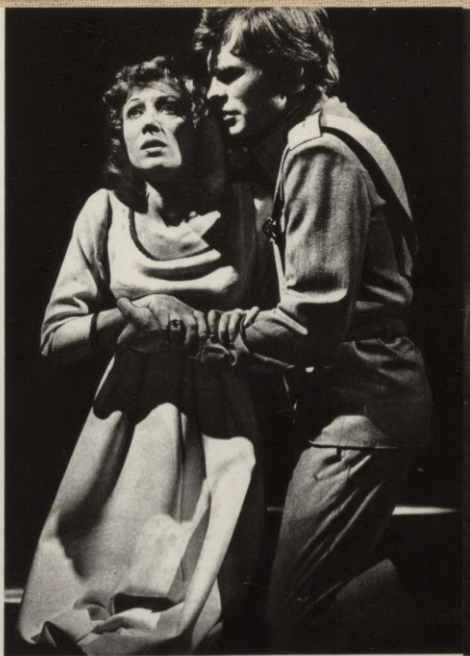
Sī izrāde ir reizē dzīves izpēte un reizē varoņa sludināšana, noteiktu dzīves principu apliecināšana. Tādēļ tai ir kaismīgs, aktīvs izteiksmes veids.

Sī Raiņa luga uz skatuves ir ļoti grūti risināma — tajā ir tik daudz folkloras būtņu, garu, bezgala dažādi skaidrojamu simbolu, te ir tik drosmīgi savienots iespējamais ar neiespējamo, ka ļoti, ļoti jāzina, ko tu gribi teikt ar šo lugu, lai uzdrošinātos pie tās ķerties. Cik grūti «Spēlēju, dancoju» dot mūsdienīgu vizuālo risinājumu, pārliecinājāties Im. Kalniņa operas uzveduma butaforiskajā režijā. Valmieras jaunajam režisoram panākumus palīdzējusi nodrošināt precīzi izstrādātā izrādes intelektuālā partitūra. V. Maculēvičs bezgalietilpīgos simbolus ir konkretizējis, no daudzām nozīmēm ir paturējis un akcentējis vienu — galveno, sev vajadzīgo. Reizēm režisors Raiņa simbolus skaidro ar mūsdienās aktuāliem simboliem, tā panākdams daļā skatītāju emocionālu pārdzīvojumu, bet citos raisīdams protestu pret to, ka skatītāju domāšana tiekot virzīta pārāk šaurā, nepārprotami vienā gultnē. Tā, piemēram, Raiņa tēlotos kapus V. Maculēvičs izprot kā Brāļu kapus, tādēļ otrajā un trešajā cēlienā skatuves dibenplānā paceļas Brāļu kapu arkas imitācija. Un izrādē, savienojoties konkrētajai Brāļu kapu simbolikai ar Raiņa lugu, izaug sāpīgi skaists poetisks tēls — brāļu kapi vispār. Te notiek kaut kas negaidīts — Raiņa domas daudznozīmība, izejot cauri režisora izvēlētajam viennozīmīgumam, atkal iegūst polifoniskas dimensijas.

Režisoram ir stingra roka un spēja saturēt kopā uzvedumu, pārvaldīt to, pakļaut savam iecerētajam mērķim. Režisors te ir izrādes saimnieks, saskaņā ar viņa idejiskajiem mērķiem strādājuši scenogrāfs Pēteris Rozenbergs un kostīmu māksliniece Kristīne Pasternaka. Viņi visi ir bijuši aizrāvušies ar kopējo izrādes ideju, jutušies kā domubiedri. Principā atbalstu režisora gribas primaritāti sadarbībā ar saviem palīgiem. Taču šajā gadījumā izpalicis tas auglīgais kopdarbs, kad uzvedumu bagātina arī režisora palīgu neatkarīgais, oriģināli ievirzītais talants. Tādēļ par izrādes vizuālā noformējuma konkrēto izpildījumu (un dažviet arī ieceri) rodas ne viena iebilde vien, kopumā tas ir kārtējs un dažbrīd pat provinciāls. Vai režisors ir nomācis savu palīgu patstāvīgo ierosmi, vai arī tā šoreiz vispār ir izpalikusi?

Izrādes ārējā forma varēja būt precīzāk izsvērtā, rūpīgāk nostrādāta. Tā atgādina ar raupjiem tēsieniem apstrādātu baļķi. Liekas, šad tad režisors no tēlu pirmbūtības haosa ir ņēmis pirmo pagādījušos argumentu, lai pamatotu savu domu. Doma ir skaidra, bet vietumis izrādes tēlainā izteiksme rauj šo domu uz priekšu šņirkstēdama, griežot ausīs un acīs, līdzīgi tam, kā tas ir ar baļķu vezumu, ko ragavas velk pa pliku šoseju.

L. Paegles «Iela» Drāmas teātrī  
(1981). L. Kugrēna — Dzidra  
Straume, J. Kaijaks — Rītenis  
Straume.



L. Paegles «Iela» Drāmas teātrī.  
Pa kreisi: L. Kugrēna — Dzidra  
Straume, centrā: L. Grabovskis —  
Kurts fon Radens.



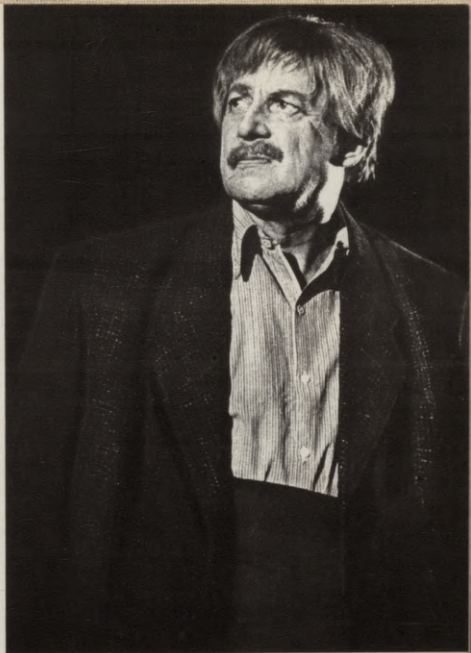


I. Zamiaka «Hamilkara kungs»  
Drāmas teātrī (1981). A. Liedskalniņa — Eleonora.



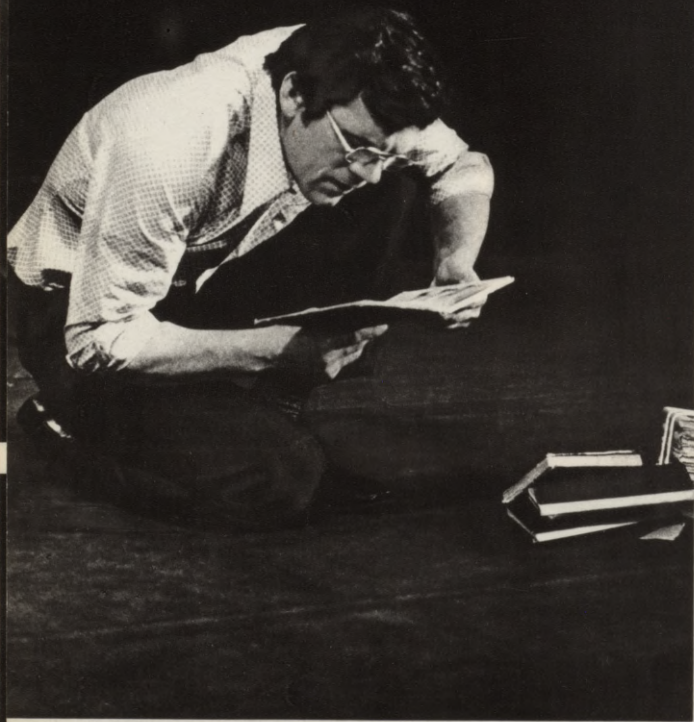
I. Zamiaka «Hamilkara kungs»  
Drāmas teātrī. K. Sebris — Hamilkars,  
A. Videnieks — Mašū.

A. Jaunušans — Tudors Moku. J. Druces «Doina» Drāmas teātrī (1981).



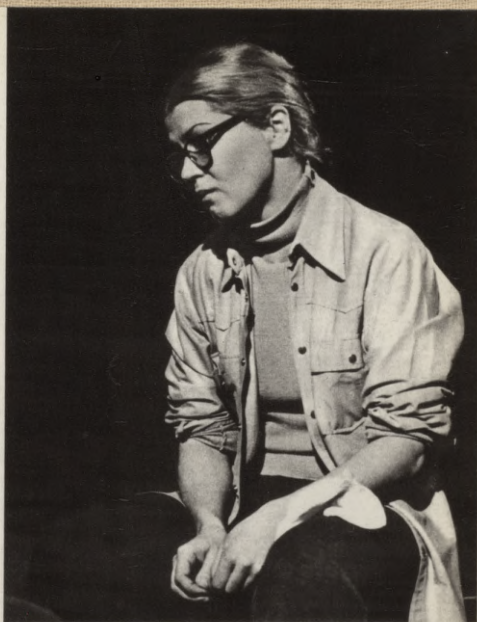
J. Druces «Doina» Drāmas teātrī. No kreisās: V. Lūriņš — Fima, M. Zemdega — Veta, U. Dumpis — Tudors Moku, E. Freibergs — Jonels.



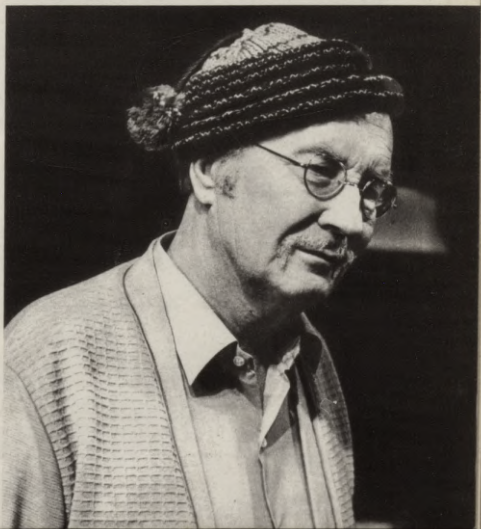


R. Ancāns — Leonards Bērtulsons. P. Putniņa «Uzticības saldā nasta» Dailes teātrī (1981).

L. Ozoliņa — Malda. P. Putniņa  
«Uzticības saldā nasta» Dailes  
teātrī.

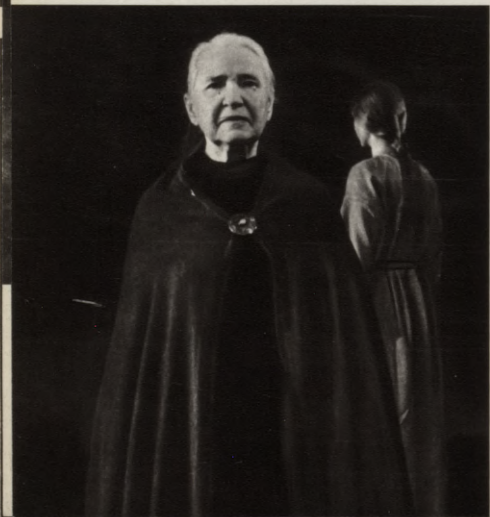


A. Dimiters — Zērvēns. P. Putniņa  
«Uzticības saldā nasta» Dailes  
teātrī.





E. Ermale — Dzelves Kate. M. Birzes «Baznīcas kalnā» Dailes teātrī (1981).



L. Žvīgule — Maža. M. Birzes «Baznīcas kalnā» Dailes teātrī.



S. Raja — Salome. R. Štrausa «Salome» Operas un baleta teātrī (1981).

M. Andermanis — Boriss Godunovs. M. Musorgska «Boriss Godunovs» Operas un baleta teātrī (1981).





B. Britena «Spēlēsīm operu «Mazais skursteņslauķis» Operas un baleta teātrī (1981). Skats no izrādes.



B. Britena opera «Spēlēsīm operu «Mazais skursteņslauķis» Operas un baleta teātrī. Skats no izrādes.

Tota lomu V. Maculēvičs uzticējis Jānim Daukštam. Iespējams, režisors šo aktieri izraudzījās vienkārši tāpēc, ka uzskatīja viņu par talantīgu, iespējams, viņam pat prātā neienāca, ka J. Dauksta paša mākslinieka mūžs, projicēts uz Raiņa tēlu, dos tik spēcīgu satura izvērsumu. Ka aktiera pieredze dos tik neapstrīdamu apstiprinājumu režisora domai par tēlu.

J. Dauksts pieder pie četrdesmitgadnieku paaudzes. Uz Valmieru viņš atnāca pēc Dailes teātra Trešās studijas beigšanas. Samērā daudz spēlējis jaunos romantiskos varoņus: Romeo, Ferdinandu (F. Sillera «Mīla un viltus»), kā arī mūsdienu sarežģītos, pretrunīgos raksturus, piemēram, Jevdokimovu E. Radzinska «104 lappusēs par mīlestību» u. c. Viņš bija labs izpildītājs, vispārspējīgs, bet maz saistīja kā savdabīga, oriģināla personība, kuru gribētos lomās redzēt atkal un atkal, jo interesētu tieši viņa viedoklis par attiecīgu tēlu, problēmu, dzīves parādību, kā tas, piemēram, jau ilgāku laiku ir ar šī paša teātra aktieriem J. Zariņu, J. Samauskī, R. Rudāku. 70. gadu pirmajā pusē J. Daukstu vairs neredzējām lielās lomās teātrim nozīmīgos iestudējumos.

Kad 70. gadu vidū uz Valmieru atnāca jaunais režisors V. Maculēvičs, viņš sāka uzticēt J. Daukštam lielas lomas. Un pamazām ar šo aktieri notika lielais pārvēršanās brīnums. Liekas, apvienojās gan jaunā režisora uzticība, gan paša aktiera apjauisma, ka mūžs paiet tik ātri. Un J. Dauksta talants ieguva mērķtiecību, virsuzdevumu. Protams, bez nozīmes nebija palikuši arī malāstāvēšanas gadi. Aktierī atklājās katram māksliniekam nepieciešamās pašapliecināšanas, sevis pierādīšanas tieksmes. Ar Pobedonosikova lomu V. Majakovska «Pirti» (V. Maculēviča režija) J. Dauksts pārliecinoši pievienojās to aktieru kategorijai, kurus gribas redzēt atkal un atkal. Viņš ir aktieris, kurš spēcīgs tieši idejas atklāsmē. Pobedonosikovā bija atbrīvotība, organika, spilgta izteiksme, bet, galvenais, ļoti kaislīga aktiera attieksme pret sabiedriskām negācijām. Likās, aktieris gandrīz vai slāpa aiznaida pret tādiem cilvēkiem, kādus pats ar tik lielu spēles azartu un artistiskumu atveidoja. Dzīves izpratne, sava pozitīvā programma — lūk, kas absolūti nepieciešams, lai no vispārtalantīga cilvēka taptu mākslinieks.

V. Maculēviča «Spēlēju, dancoju» izrāde ar J. Dauksta Totu centrā ir stāsts par to ceļu, kas jānoiet, lai no apdāvināta cilvēka izaugtu mākslinieks. Varētu teikt arī tā — tas ir ceļš, kas jānoiet katram šajā pasaulē, lai izveidotos par īstu cilvēku, jo režisors uzskata, ka īsts mākslinieks nav iespējams, ja viņš nav arī īsts cilvēks. Dabas dots talants un spējas ir bez vērtes, ja tās nav pakļautas lielam mērķim. Cilvēks savu talantu un arī sevi gan izzina, gan izkopj un attīsta vienīgi tad, ja sev izvirza nozīmīgus

uzdevumus. Grūtības mērķa labā ir nevis personības iznīcinātājas, bet tās norūdītājas, izveidotājas.

Vēlēšanās atmodināt mirušo Leldi kļūst par to lielo mērķi, kas aizdedzina Totā dusošos spēkus. J. Dauksta Tots cauri izrādei trauc kā bulta. Viņš dodas grūtībām pretī ar gavilējošu prieku un sava spēka apziņu, viņš ir nepacietīgs kā ilgi gulējis, bet vēlu atmodies cilvēks, kurš kaist tieksmē pārliecināties pats par sevi. Viņš vairs nav jauns, viņš jau daudzus gadus ir izšķēdis velti un tagad, tikai tagad atradis savai dzīvei uzdevumu. Viņš iet cauri dzīvei ar tikko iegūtu redzīgumu, un viņu satrauc tas, cik ilgi viņa acis bijušas aklas. Daļēji var piekrist tiem, kuri iebilst — šis Tots esot pārāk ātri gatavs, viņš pārāk maz šauboties, viņš varētu vairāk ieklausīties sarunu biedrā, lai partneris gūtu iespēju iedarboties uz Totu, izsaukt reakciju, kura nebūtu jau iepriekš paredzēta. Jā, iespējams, tas tēlu darītu niansēm bagātāku, psiholoģiskajās finesēs daudzkrāsaināku. Taču loģiski pamatota ir arī šī Tota — vēlu moduša cilvēka iekšējā trauksme.

Lugā ir vairāki vizuāli tik grūti risināmi momenti, ka nav iespējams, runājot par izrādi, tiem nepieskarties. Viens no tiem — sirds pārkalšanas aina. V. Maculēvičs pāri pirmajām skatītāju zāles rindām ir pārmetis tiltu. Savus svarīgākos monologus vai dialogus ar Aklo (J. Laviņš) Tots izpilda, atrazdamies uz tā. Tādējādi tiek akcentēti izrādes kulminatīvie brīži, taču jāatzīst, ka praktiski tilta ideja atrisināta ne pārāk veiksmīgi — pirmo rindu skatītāji neredz Totu, kurš atrodas viņiem aiz muguras, savukārt no tālākajām rindām slikti var redzēt to darbību uz skatuves, kas šajā brīdī notiek Totam aiz muguras.

Sirds pārkalšanas ainā Tots stāv kopā ar Aklo skatuves izvīrijuma priekšplānā. Gara acīm Tots it kā skata paša jaunekļa gadus, aizgājušo mūžu. Uz skatuves norisinās pantomīmiska aina — jauneklis, līdzīgs Totam, ar aizsietām acīm un sasaistītām rokām neizpratnē mokās, bet viņam palīdzību mēmi lūdz gaišās drēbēs tērptas meitenes, par kurām nīrgājas vācu krustneši. Tad jauneklim apsējs no acīm krit, viņš ierauga īstenību, bet nespēj palīdzēt, jo ir sasaistīts. No šīm atmiņām, no savas jaunībā pārdzīvotās bezcerības Tots neizturamās mokās saļimst Aklā rokās. Taču pamazām viņš atgūst sevi, un viņa balsi skan tīrs, kveldēts naida metāls. Cilvēks nevar būt cilvēks bez naida pret varmācību. Ir jāmacās nīst. Un iepazīt mūsu tautas vēsturi nozīmē iziet arī naida skolu. Tā sirds top pārkalta.

Ja šodien iestudē «Spēlēju, dancoju», nav iespējams apiet jautājumu: kas šodienas cilvēkam ir elle? V. Maculēvičs te dod savu — oriģinālu versiju. Velnu rijas ainu par novatorisku vienbalsīgi atzīst visi izrādes vērtētāji, kaut arī pārējos jautājumos

viņu domas dalās. Kā šķiet, te pirmo reizi šīs lugas iestudēšanas vēsturē izdevies skatuviski atklāt šīs ainas iekšējo darbību, izvairoties kā no etnogrāfiski butaforiskām izdarībām, kā tas bija E. Smiļģa 1956. gada inscenējumā, tā no pašmērķīga modernisma, par ko runā teātra vēsturnieki, apskatot E. Smiļģa 1926. gada uzvedumu.

Protams, ne ārējā atribūtika ir galvenā mūsdienu teātrī, svarīgākā ir režisora precīzā doma un aktieru pārliecinošā spēle, taču... Kā šķiet, P. Putniņa intelektuāli mērķtiecīgi un mūsdienīgi dramatizēto «Mērnieku laiku» iestudējumu «iegāza» arī etnogrāfiski precīzie, bet, no mūsdienu viedokļa raugoties, ārkārtīgi eksotiskie tērpi un parūkas. Aktieri sāka meklēt ceļus, kā piemēroties šai anturāžai; līdz ar to viņi pazaudēja inscenējuma kopdomu un nodevās pašmērķīgai raksturu kariķēšanai. Kā neiespējama ienāca prātā — bet ja nu šie paši aktieri šīs pašas lomas izpildītu mūsdienu uzvalkos?...

«Spēlēju, dancoju» izrādē tas ir noticis — nav velnu un velneņu, ir melns vakara uzvalks un vakarkleitās gērbta kompānija restorāna atmosfērā. (Ideja par restorānu nav oriģināla — to bija izmantojis jau E. Smiļģis 1926. gadā.) Trejgalvis (Jāņa Samauska lieliskajā atveidojumā) no pārējiem atšķiras ar to, ka viņam vienīgajam praciņa ir no samta. Priekšniecība taču! Šajā ellē nevienam nagus nemauc, zīmes pierē nededzina un kaulus nelauz. Te pēc cilvēka fiziskās dzīvības vairs nekāro. Te tīkojums ir cits (tāds smalks un netverams, ne īsti izstāstāms, ne aprakstāms) — cilvēka garīgā dzīvība, viņa iekšējā brīvība un neatkarība. Ar kuru katru te vispār neielaižas sarunās, kuram katram nemaz nepiedāvā iespēju sevi pārdot, jo šie velni ir gudri un atšķir nenozīmīgo no talantīgā. Arī apiešanās te ir maiga ar šiem nemiera gariem, ar šiem cīnītājiem pēc Leldes, — glaimi viņu izcilībai, goddevīga attieksme pret talantu, pat zināma zemošanās viņu priekšā. Tas rada attiecīgu efektu — tu, cilvēks, gatavojies cīņai ar velnu, bet te pēkšņi tavā priekšā pieticīgi atturīgs, simpātisks ierēdnis. Mīlestībā starojošās velna acis glaimo patmiļībai, sāk šķīst, ka tu esi pirmais un vienīgais no cilvēkiem, kuram tā izdevies iedvest simpātijas pret sevi. Uz brīdi sāk likties, ka neiespējama vērsas iespējamā — izdosies tas, kas vēl nevienam nav izdevies, — apvienot savu iekšējo neatkarību un labumus, ko dod kontakts ar ellī. Par šādas ilūzijas neiespējamību pasaules literatūrā ir uzrakstīts ne viens izcils darbs vien. Te minēsim kaut vai «Pēru Gintu». Arī Totā vienu brīdi pavīd šāda doma...

Bez tam J. Samauska Trejgalvis ir spēcīga, fascinējoša personība un viņa ilgas pēc pasaules klaidos pazudušā dēla, kuram

Tots šķietot līdzīgs, liekas tik patiesas. Tādēļ priekšlikums nākt ellē par Velnu veci, par Trejgalvja vietnieku, Totam sākumā liekas pat kārdinošs. No pasaules klaidoņa, krogus spēlmaņa — par Velnu veci! Vara pār citiem, izcils stāvoklis, manta. Tāpēc Tota atteikšanās ir tik kaislīgi aktīva — viņš grib noslēpt to, ka bijis ievests kārdinājumā. Tots tomēr patur sev sevi. Un šajā brīdī atklājas, cik maldīgas ir cerības par harmoniju attiecībās ar elli. Trejgalvis, lai izklaidētu Totu, noorganizē visspožāko elles izpriecu — uz Brāļu kapu Mūžīgās uguns altāra liek spriguļiem kult Totam dārgo aizgājēju — brīvības cīnītāju svētos pišļus. Tota pirmā impulsīvā reakcija ir vēlēšanās izkliegt lāstus un zaimus, lai arī pašam būtu jāmirst. Jā, vieglāk būtu mirt kā lepnam mirkļa varonim. Taču lielais mērķis — uzvarēt visu elles sistēmu — liek apslāpēt naidu, paglabāt to dziļi, lai tas neliktu drebēt rokai un sirdij izšķirošā reizē. Turpmākais ir joki un asprātības ar asarām balsī, stingstot lūpām naidā. J. Dauksta Tota spēlēs ar velniem nav nekā no saulaina un folkloristiska humora.

Sajā izrādē V. Maculēvičs dod savu atbildi uz mūsdienu mākslā tik bieži risināto jautājumu: kas mūsdienu cilvēkam ir vēsture? Jaunais režisors rāda, ka vēsture ir naida un varonības skola. Tajā raugoties, mums asinis stingst dzīslās — cik daudz mūsu tautai nācies ciest no svešzemju iekarotājiem! Tajā pašā laikā mūsu tautas vēsturē ir bezgala daudz cildenu pašai ziedības gadījumu, svētas varonības iedvesmotu notikumu. Mūsdienu cilvēks sevi pārbauda ar vēsturi, vai viņa sirds jūt mirušo mocēkļu vaidus, vai viņa gars spēj atsaukties uz aicinājumu nesavtīgi ziedoties liela mērķa labā. No daudzo nematerializēto būtņu kopuma kapu ainā V. Maculēvičs izvēlas trīs simboliskus tēlus, kuri iemieso mūsu tautas pagātnes nozīmīgākās idejas. Tie ir senlatviešu māte (tā līdzīga mātei no Brāļu kapu memoriālā kompleksa centrālās daļas), strēlnieks un pagājušā gadsimta tautiskās atmodas laikmeta darbinieks. Pēdējos gados daudz, pat pārāk daudz runā par «saknēm». Šis ir V. Maculēviča dotās tautas pastāvēšanas, tās garīgās dzīvības saknes, kuras viņš uzvedumā atrok nevis ar sentimentālu apjūsmu, bet gan ar vīrišķīgi skaudru tiešumu.

Tā ir bargi vīrišķīga pārbaude, kad šis bijušā lieluma ēnas ar smilšu aizbirušām acīm stāv Tota priekšā un prasa celt sevi no aizmirstības. To prasīt ir viņu tiesības. To darīt ir mūsu pienākums. Un ne jau viņu, bet sevi, mūsu nākotnes dēļ.

70. gadu latviešu mākslā (šādi procesi vērojami arī citās republikās) būtiska ir orientācija uz tautas vēstures, folkloras izpēti. Sai tendencei pievienojas arī V. Maculēvičs ar Raiņa «Spēlēju, dancoju» uzvedumu, izteikdams savu viedokli par to, kā

pagātnes zināšana spēj palīdzēt mūsdienu cilvēkiem. Reizēm, aizraujoties ar pagājbības morālo paraugu slavēšanu, mūsdienu autorī aizmirst to, ka pagātne un tās varoņi, vienalga, lai cik arī tie būtu skaisti, mūsu dzīvi pilnīgāku un laimīgāku darīt nespēj. Tādēļ šodien, kad mākslā pastāv zināma pagātnes idealizācija, īpašu nozīmi iegūst viens no Raiņa pamatuzskatiem, ko izrādē akcentējis V. Maculēvičs. Tā ir doma par trim asiņu lāsēm, bez kuru aizmaksāšanas neviens savu Leldi nespēj uzmodināt un brīvību sasniegt.

Izrādes finālu režisors traktējis kā cilvēka mūža lielo izvēles brīdi, kā bargo pārbaudes stundu, kad atklājas ikviena patiesā būtība. Mīlestību pret Leldi (M. Rāka un L. Vintere), uzticību tai ļaudis vārdos ir izteikuši katru mīlu brītiņu. Taču tagad — izšķirošajā brīdī — runas vairs nelīdz. Ir jārikojas. Ir jāupurējas. Citādi brīvība draud pazust uz mūžiem. Taču nu novēršas visi. Protams, katra rīcības cēloņi ir atšķirīgi. Zengus (atveido A. Rozenbahs un H. Sēnknehts) un Leldes māte (šajā lomā aktrise A. Baumanē) no sirds mīl Leldi, taču viņu mīlestība ir asaraina un glēva. Zengus ir neizlēmīgs, viņa runā dominē jautājošas intonācijas, turpretī Leldes māte ir sakāpināti nervoza. Viņi abi cieš no savas nevarības, taču nav piedzimuši par varoņiem, nespēj tādi būt, kaut gribētu. Arī tā ir viena no dzīves mācībām — visi cilvēki nav (nevis negrib būt, bet nav) piedzimuši ar vienādu spēku, prātu, drosmi. Agrā jaunībā mums tik bieži liekas, ka cilvēki tišām izliekas nesaprotam pašsaprotamo. Patiesībā viņi vienkārši ir citādi.

Pārējie ļaudis uzvedumā tikai dižojušies ar svētiem ideāliem, pat neiedomājot, ka var pienākt brīdis, kad šī vārdos ilgotā brīvība kļūst par realitāti. Un nu, kad, Totam uzpurējoties, Lelde atmostas, ļaudis ir apjukuši. Ko darīt ar brīvību? Ko ar to iesākt? Līdz šim viņu dzīves saturs ir bijis ārēja pielāgošanās un iekšēja opozīcija pret verdzību, slēpta kurnēšana pret vagaru un citu kaklakungu patvaļībām. Kur tagad pašiem atrast savu dzīvi? Pozitīvai, jaunradošai darbībai šie cilvēki vairs nav spējīgi. Viņi izrādās atbrīvoti pret pašu gribu. Tā precīzi tiek atklāta Raiņa doma par to, ka neviens otru brīvu darīt nevar, ja tas pats nav iekšēji brīvs, jo tikai tas ir «brīvs, kam dūša brīvam būt». Līdzīgi Ā. Šapiro «Zelta zirga» iestudējumā 1976. gadā Jaunatnes teātrī interpretēja Saulcerītes, Antiņa un ļaužu attieksmes. Arī te Saulcerīte neviename īsti nebija vajadzīga.

Tots mirst viens un vientuļš. Spēlmaņa novēlējumos par svētiem, kas jātur dzīvi, lai tauta spētu pastāvēt, neviens neieklausās. Totam nav izdevies pārmainīt savu tuvāko pasaules uztveri un pragmatisko vērtību orientāciju. Latves sētas staltie puīši

(J. Prauliņš, A. Briedis, M. Auziņš, J. Tomsons, I. Apsītis u. c.), jaunās lāpstas šķindinādami, steidz klupdami krizdami izrakt naudas podu. Šo brašo jaunekļu sakāpinātā aizsteigšanās tēlota satiriski. Ceļā uz laimīgo izrakumu vietu viņiem alkatīgā aizrautībā pievienojas arī Pirmā (A. Jansone) un Otrā (I. Kalēja) vecene, kuras pa abām pūlas atņemt jaunekļiem kaut vienu lāpstu. Iespējams, ka šī satiriskā intonācija veido stilistisku disonansi ar Tota nāvi. Bet varbūt tādā veidā īpaši tiek uzsvērts spēlmaņa ziedojuma tragiskais veltīgums. Šajā izrādē Totam netiek dotas cerības uz saules mūžu, uz to, ka patiesi dzīvs ļaužu piemiņā dzīvos tālāk viņa gars, viņa māksla. Dzīvs varonis, tāpat kā brīvība, šiem ļaudīm nav vajadzīgs, tas ir neērts. Bet bez varoņiem nevar iztikt neviens laikmets. Kad nomirs dzīvie, varēs iztaisīt bildīti, ielikt rāmīti un piekārt pie sienas, lai pielūgtu kā svētbildī, liekulīgā lepnībā sevi apmānot ar uzticību bijušo paaudžu ideāliem.

V. Maculēvičs devis loģisku skaidrojumu un poētisku tēlainību vēl vienam dažādi interpretētam Raiņa simbolam — Miroņsvēcītei. Režisors to uztvēris kā Mūžīgo uguni. Totam mirstot, viņa dziesma kļūst par daļu no Miroņsvēcītes, par daļu no Mūžīgās uguns. Bet nekad un nekur tā vairs neskanēs noslēpumaini vilinošajā dvēseles «spēlēju, dancoju» meldijā...

Cilvēks mirst viens un atstāts. Viņa nestais upuris, viņa lielais ziedojums, viņa atmodinātā Lelde nevienam nav vajadzīga. Vai šāda dzīve ar absolūtu atteikšanos no personiskās laimes bija vērtā, kas tad ir gūts? Vai ceļš nav bijis aplams? Tota gūvums ir personības tapšanas un sevis izteikšanas grūtais skaistums, ko nepazīst neviens cits no šiem ļaudīm. Viņš vienīgais no saviem laikabiedriem ir piepildījis sevi. Ir vērts! To teātris atklāj ar tādu pārlicību, ka arī tev dod spēku brīžos, kad rodas jautājums — vai ir vērts.

*Anda Burtneice*

## LIKTEŅTEMA UN TĀS RISINĀJUMS TEATRI

Aizvadītā gada (pamatā ir runa par 1980./81. gada sezonu) jaunuzvedumu bilancē ne vien kvantitatīvu, bet arī kvalitatīvu pārsvaru guva mūsdienu padomju autoru darbu uzvedumi. Protams, salīdzinot literāros pirmavotus — šodien rakstītās lugas ar klasisko dramaturģiju, svaru kauss noliecas uz klasikas pusi. Vēl jo vairāk tāpēc, ka repertuārā ienākuši tādi izcili darbi kā Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» un Gogoļa «Revidents». Mūsdienu ārzemju dramaturģiju papildinājis H. Heses «Stepes vilks» un I. Zamiaka «Hamilkara kungs». Līdz ar to izsvērt kāda viena repertuāra atzara priekšrocības kļūst daudz sarežģītāk. Un tas arī nav jādara, jo pilnīgs teātra repertuārs var būt tikai tad, ja tajā ir gan klasika, gan mūsdienu dramaturģija. Galarezultātu — skatuves darba ietekmi uz sabiedrību — nosaka vienīgi šīs literatūras skatuviskā interpretācija. Sajā rakstā centīšos apskatīt galvenokārt mūsdienu autoru darbu iestudējumus. Rainis un Gogolis ir tik nozīmīgas un diemžēl retas parādības mūsu teātros, ka pelna patstāvīgu rakstu.

Ja mēs jautātu, vai mūsu teātra māksla risina kardinālus cilvēka esības jautājumus, tad būtu jāatzīst, ka 1981. gada iestudējumi ir mēģinājuši tuvoties tādu problēmu lokam. Ļoti bieži uzvedumi ar šādu ievirzi gan palikuši tikai pieteikuma, skices stadijā, bijuši nepietiekami pārliecinoši savā mākslinieciskajā izveidē. Tomēr nozīmīgas problemātikas darbi uz skatuves ir parādījušies.

Kādas tad problēmas teātris risinājis? Ir domāts par dzīvības un nāves, cilvēka mūža jēgas, dzīves piepildījuma jautājumiem. Te ir pienākums, patriotisma jūtas pret tautu un Dzimteni, atbildība par savu darbu, par sabiedrību, tās ētisko pamatu, morāli un tikumu, atbildība par jauno paaudzi, tās nākotni, kā arī pagātnes izvērtēšana, jo «cilvēks bez pagātnes ir cilvēks bez nākotnes».

Jā, šāda problemātika saskatāma mūsdienu autoru darbu uzvedumos (uzskaitījusi to visu, pat nobijos: vai tiešām par visiem šiem jautājumiem šodien runā latviešu teātris?). Varbūt varam būt apmierināti — bilance izrādās smaga. Taču, tuvāk palūkojoties,

aina nav tik viendabīga un iepriecinoša. Dažbrīd problēmas svarīgumu piesaka un «izvelk» dramaturģija, literārais materiāls, nevis teātris; dažviet teātrim izdodas akcentēt un māksliniecišķiem līdzekļiem atklāt tikai kādu vienu no šo problēmu šķautnēm; citur atsevišķs pārliecinošs aktiera tēlojums glābj visu izrādi.

Tomēr, manuprāt, starp 1981. gada izrādēm nav tādu, kas «ved uz dvēseles komfortu, tādējādi atbriestoties noplicina dvēseli, samazinot tās jutīgumu» (I. Auziņš). Klasikas klāstā drīzāk varam samaniēt tendenci uz atvieglinātu risinājumu, uz tik bezgala daudz pieminēto un pārrunāto izklaidējošo funkciju, kas it kā nepieciešama mūsdienu pārslogotajam skatītājam. «Nav iespējams apstrīdēt to, ka māksla ir dzīves izziņāšanas līdzeklis, ka tās mērķis ir dzīvi pārveidot. Tāpēc labākie darbi vienmēr urdījuši cilvēka apziņu, nav ļāvuši viņam nogrimt pašapmierinātā pieticībā. Mēs zinām daudz tādu piemēru visos laikos. Bet taisnības labad jāsaka: kopš zināma laika es visai bieži pārliecinos, ka māksla arvien vairāk pārvēršas par vīkenda piedevu, par atpūtas vai izklaidējošu objektu,» saka pazīstamais rakstnieks V. Bikavs.

Izvēloties mūsdienu autoru darbus, teātris katrā gadījumā ieraudzījis tajos kādu šodien nepieciešamu problēmu. Var gan pārņemt Liepājas teātrim par nekonsekvenci mūsdienu lugu atlasē. Pat tad, ja teātris un izrādes režisors būtu saskatījuši kādu racionālu graudu tādās lugās kā «Lieciet zēnam trijnieku», «NLO» u. c., — arī tad māksliniecišķi realizēt to uz skatuves nav izdevies.

Pēdējās divās sezonās teātri ievērojami paplašinājuši repertuāra tematisko loku, atlasot darbus, kuros skarti tautas dzīves, tās tuvākas vai tālākas pagātnes jautājumi. Ķaut arī starp tiem nav dokumentāla rakstura vēsturisku sacerējumu (kā iepriekšējā sezonā — M. Satrova «Zili zirgi sarkanā pļavā» Dailes teātrī), tomēr arī šie dod visai daudzveidīgu ieskatu tautas likteņgaitās tās dažādos vēstures periodos.

Arī pirms vairākiem gadiem teātri pievērsās pagātnes tematikai, bet, manuprāt, tam bija vairāk gadījuma raksturs nekā apzināta mērķtiecība. Gribas ticēt, ka patlaban noteicošā ir cita attieksme. Padomju, arī latviešu literatūras, literatūrkritiskās domas ietekmē skatuves māksla vairs nav tik inerta pret literatūru — tautas dzīvās atmiņas glabātāju. Galvenā vērtība, kas piemīt šāda tipa izrādēm, ir nevis vēsturi ilustrējoši fakti ar noteiktu izziņas pakāpi, bet mūsdienu cilvēkam nepieciešamais pagātnes izvērtējums, kas apaugļots ar cilvēces sociālvēsturisko un garīgo pieredzi, ar zinātnisko domu.

«Vēsture — tā ir šodiena, bez tās nav un nevar būt mūsu tādu, kādi mēs esam,» raksta S. Zaligins. Rakstnieks uzsver: «Mūsdienas ir jo nozīmīgākas un garīgi bagātākas, jo vairāk tās caurauž vēsture, jo vairāk mēs zinām par sevi.»

Vēlreiz rūpīgāk pārskatīt repertuāra tematiku stimulēja teātru gatavošanās PSKP XXVI kongresam, V. I. Ļeņina 110. dzimšanas dienai un 35. gadadienai kopš padomju tautas uzvaras Lielajā Tēvijas karā.

No sešām dramatisko teātru izrādēm, kas veltītas šiem notikumiem, trīs uzvedumi interpretē ar pagātni saistītu materiālu: L. Paegles «Iela» — pirmsrevolūcijas laiks Latvijā, V. Rozova «Mūžam dzīvie» («Lido dzērves») — Lielā Tēvijas kara periods, V. Merežko «Laimes dzirnas» — pēcrevolūcijas gadi Padomju Krievijā. Šim repertuāram piesienas arī Jaunatnes teātra jauno aktieru (R. Grabovska vadībā) sagatavotais uzvedums «Tālē gājēji», kas sākumā tapa kā revolucionāro romantīzu dzejas kompozīcija, bet vēlāk papildināta un pārstrādāta izveidojās par veselu teātra uzvedumu. Šajā darbā par organizējošo elementu kļuva kalpa zēna ceļš dzīvē — sākot no bērnības, kad viņš kalpo pie bagāta saimnieka, beidzot ar gaitām latviešu sarkano strēlnieku rindās. Apaudzēts ar mērķtiecīgi atlasītu dzeju no daudzu dzejnieku (R. Eidmaņa, K. Pelēkā, K. Jokuma, A. Cepļa, E. Sillera, V. Āboltiņa, J. Eiduka, Astras, Klitijas u. c.) daiļrades un folkloras elementiem, uzvedums «Tālē gājēji» dod diezgan bagātu ieskatu mūsu tautas revolucionārajā pagātnē.

17. gadsimta vēstures vielu traktē M. Birzes lugas «Baznīcas kalnā» izrāde Dailes teātra Mazajā zālē M. Ozoliņa režijā. 1972. gadā sarakstītā luga ilgu laiku nepievērsa teātru uzmanību. Šķiet, tieši tālās pagātnes notikums, kas varētu maz interesēt šodienas skatītāju, baidīja teātrus iekļaut tādu darbu repertuārā. Tika izteikti pārmetumi autoram par lugas mākslinieciskajām nepilnībām. Cik šādi spriedumi dažkārt ir bezatbildīgi, to redzam, kad darbs ir iestudēts. Taisnīgāk būtu sacīt, ka toreiz teātrus neinteresēja lugas «Baznīcas kalnā» problemātika. Varbūt sabiedrībā un teātra mākslā vēl nebija pietiekami dziļi nobriedusi nepieciešamība šādus jautājumus plašāk un dziļāk izvērtēt. Kritikā bieži daudzīnātais un par piemēru latviešu dramaturgiem izvirzītais J. Marcinkevičs ar savām vēsturiskajām traģēdijām tāpat ilgus gadus neieinteresēja mūsu skatuves māksliniekus. Tikai pirms nedaudzām sezonām Dailes teātris repertuārā iekļāva «Min-daugu». Kā tas nereti notiek, arī šoreiz atsevišķu autoru un režisoru ieinteresētība par šīm problēmām beidzot saviļņoja plašāku sabiedrību. Iespējams, ka šīs viļņošanās ietekmē teātri pievērsīsies arī L. Pura vēsturiskajām lugām.

Dažas citas lugas, kā J. Druces «Doina» un G. Priedes «Mācību trauksme», ko iestudējuši mūsu vadošie teātri, arī sasaucas ar šo pašu virzienu, kas daudz agrāk, plašāk un dziļāk sakoplojis visā padomju literatūrā — Lielā Tēvijas kara tēmai veltītajos izcilajos darbos, revolūcijas laika notikumos un daudz tālākā tautas vēsturē pasmeltajās tēmās, kā arī izcilos t. s. lauku prozas sacerējumos. Itin visos tajos ir šī laikmetus vienojošā saikne, pagātnes apzināšana.

Gandrīz visos pieminētajos gadījumos teātrus pagātnes notikumu atainojumā interesē ne vien varoņu idejiskie, bet arī ētiskie pamati. Tie abi ir noteikuši viņu cīņu pret varmācību un ne taisnību dažādos vēstures periodos, devuši spēku izturēt.

Izrādes «Iela» centrā izvirzās jaunā strēlnieka Rītena (J. Kaijaks) nesalaužamā pārliecība, viņa uzticība izvēlētajam ceļam. Rītena rīcību nosaka godīgi, nesavtīgi mērķi, kas saistīti ar visas tautas nākotni. Tāpēc četru režisoru (A. Jaunušans, M. Kublinskis, E. Freibergs, V. Lūriņš) sagatavotais uzvedums veidots gandrīz kā apoteoze «drosmīgo neprātam», nevis kā laikmeta dokumentāls kadrs. Dokumentāls ir uzveduma gars, varoņu dzīvā, aktīvā doma. Šāda tipa izrādē, kuras literārajā materiālā ir daudz plakātisku, īpaši no mūsdienu pieredzes viedokļa skaļi patētisku vārsmu, svarīgāka par vārdu ir cilvēka attieksme pret notiekošo, viņa dzīvais gars. Tas vienīgais spēj piešķirt svaru arī deklarācijai frāzei, padarīt to ticamu. Izrādē ne vienmēr tas izdodas. Tā veidota zināmā mērā pēc laukuma teātra principiem, pēc «zilo blūžu» pieredzes — ar kustīgām masām, izteiksmīgām mizanscēnām, maskām, pantomīmu, mūziku, trokšņiem, gaismām, tāpēc rada spilgti vizuālu efektu. Tomēr tas nav galvenais un slikti, ja ārišķība dažviet ņem pārsvaru pār jēgu. Būtiskāk ir likt sajast varoņu garīgo spriegumu, iekšējo nepieciešamību, kas viņiem lika uzņemties šo bezgala grūto cīņu, nereti atsakoties no personiskā nākamības labā. Varoņu uzdrīkstēšanās un gatavība ziedoties ir tas augstais sliekšnis, kas jāpārkāpj izrādes dalībniekiem, lai mēs viņu rīcību saprastu, izjustu un pārdzīvotu, lai iestudējums mūs uzrunātu.

Nevis notikumu biogrāfija, bet cilvēka iekšējās dzīves, viņa domas biogrāfija, kā vairākkārt uzsvēris J. Bondarevs, — lūk, kas var saistīt un saista mūs pie pagātnes. Atklājot cilvēka, tautas garīgo biogrāfiju, mēs atklājam arī tās likteni.

Tas ir grūti, un ne visos gadījumos teātriem ir paveicies šajā jomā. Spilgtāk un pārliecinošāk tautas liktentēma izstrādāta un atklāta V. Rozova lugas «Mūžam dzīvie» («Lido dzērves») uzvedumā Jaunatnes teātrī, kas tapis režisora A. Šapiro vadībā. Kā man šķiet, šīs izrādes galvenais un dzīvinošais spēks ir saikne,

kas vieno četrdesmito gadu cilvēkus ar mūsdienām, tās paaudzes garīgās biogrāfijas atklāsme uz skatuves. Konkrēti cilvēki konkrētos apstākļos — tāda ir izejas pozīcija izrādē. Kara laika apstākļi te netiek nedz atvieglināti, nedz nogludināti, tos uztveram no izrādes intonācijas, no atmosfēras, kas veidojas uz skatuves. Tomēr apstākļi te ir tikai līdzeklis padomju cilvēku garīgās dzīves, viņu dvēseles drāmas atklāsmē. Nesaudzīgi un sāpīgi tiek atkailināti cilvēku pārdzīvojumi, bet vienīgi sāpe vieš cerību, ka cilvēcība nav iznikusi, ka daudzu varoņu dzīvē tā atplauks no jauna. Tā ir viena no humānākajām izrādēm, tā veidota ar lielu cerību un ticību cilvēka spēkam.

«Lido dzērves» uzrunā, ceļot asociāciju tiltus no pagātnes uz tagadni, izsaucot cieņu un apbrīnu par cilvēku godīgumu un ētisko skaidrību. Un kļūst saprotams, kāpēc un kā viņi izturēja. Dzīvība un nāve te nostājušās cieši blakus, nav vietas nekam nenozīmīgam, otršķirīgi ikdienišķam. Katrs solis, katra rīcība tiek samērota ar visaugstākajiem cilvēka esības jēdzieniem — dzīvību un nāvi, un tajā pašā mirklī atklājas cilvēka būtība — atklājas nežēlīgi skaudri un patiesi.

V. Rozova luga teātra interpretējumā pārvērsta par filozofisku drāmu, kurā tautas likteņtēma atklājas ne vien kā kopīga cīņa pret ienaidnieku, bet arī kā spraiga, nemitīga, nesaudzīga cīņa katrā cilvēkā atsevišķi par cilvēcības saglabāšanu sevī. Teātris uzsver, ka tā ir mūžam dzīva un vajadzīga tiklab ārkārtējos — kara apstākļos, kā arī mūsdienās, kad dvēseles komforts draud nomākt cilvēcību cilvēkā. Tāpēc ir labi, ja teātris aicina tikties ar šiem skarbjaiem, grūtībās rūditajiem cilvēkiem — U. Pūciša tēloto ārstu Borozdinu, A. Zaices Irinu, D. Kuples Annu Mihailovnu, V. Skurstenes Varvaru Kapitonovnu, V. Kalnupa Vladimīru u. c. — un asināt savas dvēseles jūtību.

Pieredzes bagātināti mēs iznākam arī no Krievu drāmas teātra pēc izrādes «Laires dzirnas», kas veidota A. Kača vadībā. Pēc-revolūcijas laiks, divdesmitie gadi, nepa periods — it kā teorētiski labi iepazīts laiks, bet konkrētā cilvēku pieredze, viņu rīcības sociālpsiholoģiskie un ētiskie motīvi šodien var palikt neizziņāti un pat nesaprotami bez mākslas starpniecības. Tas, kas mums kļuvis par sadzīves normu, tolaik prasīja ne vien neatlaidīgu cīņu, bet arī upurus. Nesavtīgākie, pašaieliedzīgākie, godīgākie — kā Stepans Bobils, kurš, atgriezies no pilsoņu kara mājās, sadomājis uzbūvēt tautai laimes dzirnas, — aiziet bojā. Izrādē kā no aizmirstības izceļ šādus idejai uzticīgus, fanātiski apsēstus, pašaieliedzīgus cilvēkus, parāda viņu drosmi, nesavtīgas ziedošanās spēju. Tādi cilvēki kā Stepans (V. Petrovs) vienmēr ir bijuši pirmie, ar dedzīgo cilvēkmīlestību, ziedošanās tiek-

smi aizrāvuši citus, paši nereti palikdami vientuļi un nesaprasti. Viņi, kalpojot tautai, noderejuši par piemēru citiem, bet savas personiskās vēlmes ir kautrējušies apmierināt. Dzīvodami nākotnei, viņi neprata piemēroties sadzīves sekumam, ļaužu savtīgām pašlabuma alkām, tāpēc daļa ļaužu viņus necieta savā vidū. Laimes dzirnas, ko Stepanš grib uzbūvēt sava ciema ļaudīm, bet pēc tam arī citiem, kas būtu mūžīgas, darbotos nepārtraukti, vēl nav iespējamā tā laika sabiedrībā, jo pārāk lielu vietu šo ļaužu dzīvē ieņem alkas pēc mantas, vēl valda neuzticība, varmācība, un naidš vēl nav izdeldēts starp cilvēkiem. Vēl viņi nespēj aptvert to laimi, ko grib dot Stepanš Bobils. Ne jau tikai no trūkuma un nabadzības viņš vēlas atbrīvot savus tautiešus, vairāk par to Stepanam rūp gara tumsības un cilvēka aprobežotības nāvējošie bacīļi. Nodrošinot cilvēkus ar maizi, viņš cer iznīdēt arī savtību, atgriezt ļaudīm ticību saviem spēkiem, darbaprieku, atmodināt viņu radošos spēkus. Entuziasms un dedzība tikai uz mirkli aizrauj, apgaismo šo cilvēku prātus. Atrisināt gadsimtos uzkrātās sarežģītās pretrunas, nokratīt aizspriedumus, pārvarēt neticību un bailes — to īsā brīdī nevar.

Atsedzot šis pretrunas, teātris liek mums samērot un izsvērt, analizēt un pārdomāt varoņa un sabiedrības sarežģīto attiecību dialektiku. Sajā attieksmju modelī ir redzamas vairākas raksturīgas īpatnības, nojaušami vairāki problēmu aizmetņi, kas nākotnē var izaugt pavisam negaidīti. Tā ir varoņa aktivitāte, pašaieliedzība iepretī ļaužu pasīvai, nogaidošai nostājai. Sak, taisi vien mums dzirnas, gan jau tad, kad būs gatavas, pratīsim tās paši izmantot! Autors un teātris liek saprast, ka varonim un tautai, kurai tas kalpo un kuras dēļ ziedojas, vēl priekšā tāls un smags ceļš uz saprašanas, uz radošu sadarbību, jo abiem jāveidojas uz pilnību.

V. Merežko lugā vairāk uzsvērts varoņa un pārējo personāžu pretstatījums, mazāk skarti viņu tuvināšanās mēģinājumi, savstarpēja ietekme. Ciema iedzīvotāju, kas ir ļoti dažādi pēc sociālpsiholoģiskā statusa, organizējošo vadību, sabiedriskās domas veidošanu ciematā autors atstājis Trūcīgo zemnieku komitejas priekšsēdētāja — bijušā budjonovieša (G. Drozdš) rokās. Arī tas ir noteikts varoņa tips konkrētos apstākļos un laikā. Pašaieliedzīgs revolūcijas un pilsoņu kara cīnītājs, uzticīgs sociālisma ideāliem, bet, tāpat kā daudzi tā laika jaunās valsts pārstāvji, kuri nākuši no tautas nabadzīgajiem slāņiem, ir nepietiekami izglītots, viņam ir zems kultūras līmenis. Autors vērs uzmanību uz iespējamām novirzēm šādu cilvēku tālākajā darbībā. Pārlicīgs aizdomīgums, neuzticēšanās, reizēm despotiska, varmācīga (pat ar ieročiem rokās) ļaužu pakļaušana — viss, kas toreizējos

ciņas apstākļos bija nepieciešams, citā situācijā var nest ļaunumu. Tāpēc izrādes sākumā G. Drozda tēlotais varonis vērsas pie skatītājiem ar jautājumu un uzrunu vienlaikus, aicinot mūs šodien analizēt viņa rīcību, izvērtēt kļūdas, saprast to cēloņus. Būtībā tā ir izrāde — grēksūdze, atzišanās savā vājumā un nezināšanā, lai gan tas viss toreiz ticis darīts pēc labākās sirdsapziņas labākas rītdienas vārdā.

Neraugoties uz sulīgi, izteismīgi tverto laikmetu, vides un raksturu atklāsmi, iestudējums centrēts uz ideju un uzskatu sadursmi. Tāpēc tam ir tik dzīva atbalss skatītājos, jo cilvēka doma, viņa rīcības motīvi ir interesanti arī šodien, kad pagājis tik ilgs laiks, kas mūs šķir no lugas darbības notikumiem.

Ar ko piesaista un suģestē izrāde — lasījums «Baznīcas kalnā» Dailes teātrī? Izrādes askētiskā ārējā forma, tēlu attieksmju un raksturu precizitāte un iekšējais spriegums padara uzvedumu konkrētu laikā un telpā. Nav nekādas aptuvenības un liekvārdības nedz raksturu zīmējumā, nedz mizanscēnās. Skaudrā, skopā izteiksme kāpina dramatisko atmosfēru, līdz finālā tā sasniedz traģisku kulmināciju.

Konflikts starp ļauno un labo, kas mūžsenis pastāvējis starp vāciem un latviešiem, pāraug konfliktā starp dvēseli un bezdvēseliskumu. Dzelves Kāte (E. Ermale) un viņas vecmāte (L. Zvīgule) pārstāv tautas dzīvo, skaidro un radošo garu pretstatā vācu muižnieku un viņu līdzgājēju viltus humānismam. Visdecentāk ar izsmalcinātu nežēlību šo ļaužu kategoriju atklāj E. Zīle barona Volfensilda lomā. Sajā tēlā ir jaušamas tās saknes, kas vēlāk sazarosies simtos tūkstošos nākamo iekarotāju, kuri pēc gadsimtiem atgriezīsies vēlreiz šajā zemē, lai nāvīgā ciņā sastaptos ar Dzelves Kātes pēctečiem Lielā Tēvijas kara frontēs.

Sajā izrādē kā fokusā koncentrēts mūsu tautas likteņstāsts. Nāk prātā A. Upīša vēsturiskie romāni ar baismīgu, nežēlīgi detalizētu laikmeta notikumu atainojumu. Viens no tiem — «Laikmetu griežos» vēl nesen bija Drāmas teātra repertuārā, tagad arī ekranizēts. Romānam citas iespējas, tajā plaši izvērsti stāstījums, izstrādātas tēlu biogrāfijas. M. Birze savā lugā vairākus tēlus varējis tikai ieskicēt. Te ir lakoniska forma, aprautas, plašumā neizvērstas tēlu attiecības, tomēr lugā strāvo nesalaužams tautas spēks. Arī latviešu tautas pagātnes nezinātājam no šīs drāmas rodas spilgts ieskaits mūsu tautas mūžseno ciņu vēsturē. Gan lugā, gan izrādē saklausāma atbilde uz jautājumu: kā, ar kādiem spēkiem tauta ir pastāvējusi un izturējusi septiņsimt gadu?

J. Druces luga «Doina» būvēta it kā divos plānos. Pirmais raksturo Tudora Mokanu ģimenes dzīvi kādā Moldāvijas kolhozā

ar diezgan sīki izstrādātām sadzīves detaļām un norisēm, ar mūsdienās raksturīgām pretrunām un konfliktiem. Otrais plāns — un tas, manuprāt, ir galvenais, noteicošais — ir Tudora dzīves, ja tā var teikt, garīgā biogrāfija. Cilvēku, kurš sasniedzis attiecīgu vecumu, arvien neatlaidīgāk sāk nodarbināt dzīves jēgas, tās piepildījuma jautājumi. Tudora pašatklāsmi un pašizziņu rakstnieks saista ar visas tautas likteņgaitām, ar tās pagātni, ar pirmsākumiem. Tautas dzīvais, radošais gars personificēts Doīnas tēlā. Tā simbolizē estētiskās un ētiskās sākotnes pēctecību tautā. Sis tēls apkopo visu labāko, skaistāko, skaidrāko, kas dzīvo tautā. Doīna ir tautas garamantu personificējums. Ne velti lugā un izrādē tik liela vieta ierādīta tautasdziesmai — dvēseles slēptāko, cildenāko un sāpīgāko pārdzīvojumu izteicējai.

Sī līnija un ar to saistītais Tudora likteņstāsts ir galvenā idejiskā dominantē Akadēmiskā drāmas teātra izrādē «Doīna» (rež. J. Skurja). Dziļumu un pilnasinību tā iegūst ar A. Jaunušana tēloto Tudoru Moku. Šoreiz moldāvu dramaturga luga ir guvusi samērā vāju skatuvisko interpretējumu, izrādi glābj literārā darba problemātika, tā dziļi humānais, filozofiski bagātais saturs un A. Jaunušana veidotais Tudors Moku. Skatoties šo darbu, es ļoti konkrēti ieraudzīju un sapratu, ko nozīmē uz skatuves atklāt cilvēka likteni. Nevis nospēlēt lomu — labi, teicami vai brīnišķīgi, dzīvot tēlā, sakust ar to, bet — atklāt cilvēka likteni, viņa mūžu. Viņa dzīves gājumu, sapņus, ilgas, priekus, bēdas, nodevību, kompromisu — visu to, kam cilvēks ir gājis cauri. Atklāt arī likteņa nenovēršamību, kas izriet no cilvēka ciešas saistības ar savu laiku, ar tā sociālpsiholoģisko klimatu, prasībām, pat ar ekonomiskām un politiskām norisēm. A. Jaunušana Tudors ir kā staru savācējs, lauzējs un atstarotājs kristāls, kurā saplūdušas visdaudzveidīgākās dzīves norises, dažādi procesi un parādības. Aktieris Tudora tēlā ne vien atklāj visas pretrunas, bet parāda arī viņa rakstura, psiholoģijas, domāšanas pārvērtību cēloņus. Tas ir cilvēka liktenis laiku griežos.

U. Dumpis, kurš arī šo lomu ļoti labi tēlo, varbūt dažbrīd vēl asāk ieziņējot vienu otru sociāli nosacītu varoņa rīcības motīvu, tomēr nespēj tik būtiski aptveroši risināt cilvēka likteņa tēmu saistībā ar laiku. Kad mākslinieks iegūst šo spēju? Vai noteikti vajadzīgs mūžs, daudzi nodzīvoti gadi? Tas ir plašs jautājums, uz kuru nevar būt viennozīmīgas atbildes. To apliecina mākslas vēsture.

Paradoksāli, ka A. Jaunušans, kurš tēlo šo lauku cilvēku un kuram pašam nebūt nav tuva lauku dzīve, to vide un apstākļi, tik precīzi izjutis un izsekojis sava varoņa iekšējai dzīvei un atklāj to nevainojami. Lai gan izrādē ir vēl citi spilgti nospēlēti

tēli (L. Freimanis un M. Zemdegas Veta), uzvedums būtībā ir Tudora monodrāma. Tikai caur viņu nozīmi iegūst pārējie izrādes varoņi. Diemžēl to rīcības motivējums un eksistence uz skatuves šoreiz ir diezgan pavirši atklāta.

Tādas izrādes, tādi varoņi, kuros atklāta cilvēka mūža jēga, saklausāmi viņu dzīves gājuma smagie soļi (un neviena cilvēka mūžs, ja viņš dzīvo saskaņā ar cilvēcības normām, nav un nevar būt viegls šajā pasaulē), nevar atstāt vienaldzīgu. Tās urda domas, noplēš no dvēseles komforta viegli mājīgo plīvuru, ietiecas visslēptākajos sirds stūrīšos, lai nežēlīgā tiešumā atkal un atkal jautātu: bet tu pats? Kāds esi tu pats?

Pagājušā gada izrāžu klāstā ne reizi vien esmu izjutusi šo tieši tēmēto jautājumu. To uzdevuši varoņi, kuri līdzīgi Tudoram Moku nav baidījušies atklāt savas sirds gruzdošo sāpi, atklāt dzīves cīnīnā uzkrāto pieredzi, ļāvuši ieskatīties nedzīstošās brūcēs, ko ierakstījis laiks un cilvēki, parādījuši ne vien savu spēku, bet arī vājuma un nespēka brīžus, arī kaunu un negodu.

Uz nodzīvotās dzīves izvērtēšanu balstās G. Priede «Mācību trauksmē», arī J. Jurkāns lugā «Kolibri». Te risināta likteņtēma atsevišķa cilvēka dzīvē. Tiekies plašumā un skart visas tautas likteni — šķiet, ne G. Priede, ne J. Jurkāns tādu uzdevumu sev nav izvīrījuši, kaut arī G. Priedes luga caur Alvila Kukuržņa mūža peripetijām paver ieskatu tautas dzīves pretrunās konkrētā vēsturiskā posmā. Nedz no cilvēka, nedz tautas mūža nav atdalāms kā lieks nevienš nodzīvotais brīdis. Jo viss, kas bijis, kas pārdzīvots, ir veidojis cilvēka personību.

Lugā «Mācību trauksme» G. Priede sniedz sava varoņa Kukuržņa dzīves jēgas izvērtējumu kā paša varoņa apzinātu iekšēju nepieciešamību, tā paceldams šo pašanalīzi augstas ētikas un morālās šķīstīšanās līmenī. Šajā pieejā uztverta un turpināta viena no padomju literatūras auglīgākajām tradīcijām, kas atklājas V. Astafeva, Č. Aitmatova, J. Bondareva u. c. darbos. Cilvēks, viņa mūžs kā vērtību vērtība savā sarežģītībā un smagumā laiku griežos. Tā ir arī G. Priedes lugas galvenā problēma, galvenā tēma, viss pārējais te pakārtots tās decentākam izgaismojumam. Alvils Kukurznis (Ā. Rozentāls) — pazīstams zinātnieks, cilvēks, kurš apjautis nepieciešamību «aptvert dzīvi uz šīs zemes visā tās pilnīgumā un veselumā, nevis tikai sajust to kā ātri gaistošu, neatgriežamu skrējieni cauri gadiem un desmitgadēm» (A. Tvardovskis). Šī apjausma ir lugas darbību virzošais spēks, tās iekšējais dzenulis. Sadzīves ātri skrejošie, pārejošie mirkļi, tās diktētā utilitārā patiesība un uzskati pārstāvēti ar pārējiem lugas tēliem. Tas ir konkrētais spēks, kas Kukurznim stājas ceļā, tiecas novērst no mērķa, visādi aizbildinot un atrunājot viņu atteikties

no sava nodoma rakstīt atmiņas. Te saduras divi spēki — dvēseles komforta tīkotāji sacelšas pret cilvēka urdošo, izzināt un saprast gribošo nemiera garu. Diemžēl Dailes teātra izrādē garīguma alkas, cilvēka biogrāfijas tēmu nomāc sadzīviskā, patērējoši utilitārā dzīves pozīcija. Varbūt tāds bijis Dailes teātra režisora A. Liniņa mērķis — akcentēt izrādes piederību konkrētajam laikam, kad lietiskais ņēmis pārsvaru arī dzīvē.

Lugā «Kolibri», ko Drāmas teātri iestudējis V. Lūriņš, dzīves pārvērtēšanas moments ienāk netieši — it kā caur ikdienas nolīgumu, no kuras galvenais varonis rakstnieks Leiškalns (I. Burāns, I. Adermanis) aiziet, lai nodotos rakstniecībai — savas dzīves galvenajam uzdevumam. Viņš ir izlēmis atteikties no «virspusējā, steidzīgā skrējiena pa dzīvi», no melīgām attiecībām ar sievu utt., lai patiesi iedziļinātos dzīvē, strādājot savu darbu, lai celtu savu pašapziņu un vērtību. Leiškalns aiziet no sadzīves trokšņa, lai atgrieztos dzīvē. Izvērtēšanas process galvenajos vilcienos ir jau noticis. Luga atklāj vienīgi šo izšķiršanās mirkli, parāda tā svarīgumu un sarežģītību. Tā ir dziļa drāma, ko pārdzīvo varonis, kurš, sasniedzis pusmūžu, beidzot nolemj mainīt savu dzīvesveidu, lai mainītos pats.

Gan Priedes, gan Jurkāna varoņus vieno atbildības izjūta par savu likteni, par paveikto un nepaveikto sabiedrības labā. Priede problēmu pavērs plašumā arī kā patiesības un melu (noklusēšanas) konfrontāciju. Autors uzsver, ka dzīves jēgas meklējums nevar un nedrīkst šķirt no patiesības izzināšanas un atklāšanas. Vienlaicīga abu lugu parādīšanās uz skatuves liecina, ka dramaturgi un teātri mēģina uzaustīt un atklāt laikmeta «sāpju punktus».

Likteņtēmas risinājumu, kur garīgums konfrontēts ar bezgarīgumu, saskatu arī V. Lāma romāna «Trase» dramatisējuma uzvedumā Liepājas teātri N. Klētņieka interpretācijā. Ar kādu «bagāžu» nodrošinājies, cilvēks dodas dzīves trasē, kādi ir viņa mērķi un centieni — šos jautājumus tiecas aptvert teātris izrādē «Trase». Jau pašu uzveduma pamatu — tā ārējo veidolu (scenogrāfs A. Kļaviņš) režisors būvē uz divu pretspēku sadursmi. Tie, kas dzīvē tikuši uz augšu, kāpjot pa materiālās labklājības kāpnēm, arī uz skatuves pacelti augstāk par tiem, kurus nodarbina dzīves jēgas, tās piepildījuma meklējumi, pašanalīze, taisnības un godīguma atrastnepieciešamība. N. Klētņieka izrādē nav atvieglināts variants, kādu arī varēja izveidot no romāna plašā materiāla. Teātru praksē ir daudz tādu gadījumu, kad bezgarīguma pasaule, pēc dvēseles un materiālā komforta alkstošo ļaužu dzīve tiek ietērpta tik skatuviski pievilcīgās, daiļās formās, ka, manuprāt, likvidē atmaskošanas efektu.



A. Iljins — Hjestakovs. N. Gogoļa «Revidents» Krievu drāmas  
teātrī (1981).

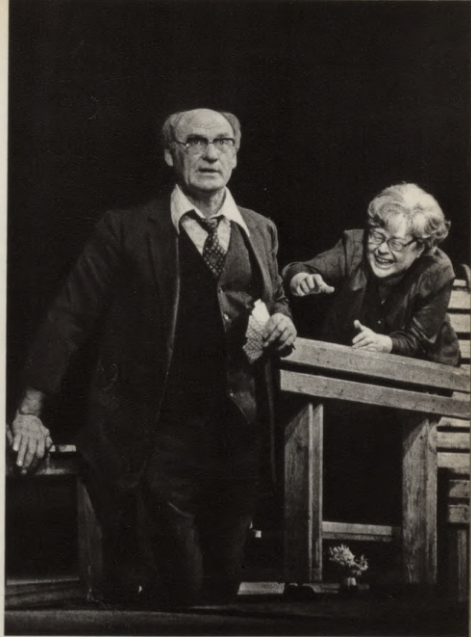


V. Merežko «Laimes dzirnas»  
Krievu drāmas teātrī (1981).  
V. Petrovs — Stepans Bobils,  
O. Razumovska — Nastja.

V. Merežko «Laimes dzirnas»  
Krievu drāmas teātrī. Skats no  
izrādes.

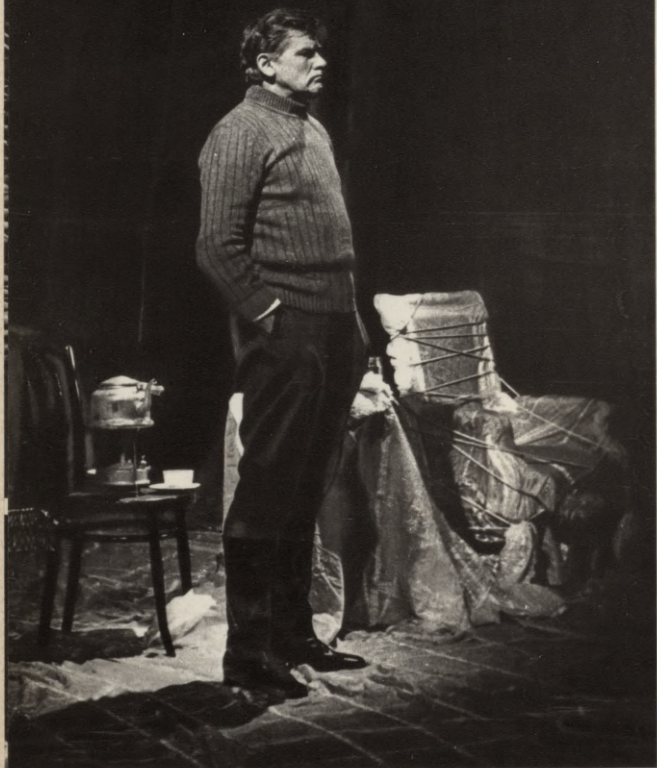


D. Koburna «Kāršu spēle» Krievu drāmas teātrī (1981). A. Mihailovs — Vellers Martins, R. Praudiņa — Fonsija Dorsija.



S. Jeseņina «Anna Sņegina» Krievu drāmas teātrī (1981). I. Staroseļcevs — Jeseņins, T. Pope — Anna.





U. Pūcītis — Borozdins. V. Rozova «Lido dzērves» Jaunatnes  
teātrī (1981).

V. Skurstene — Vecmāmiņa.  
V. Rozova «Lido dzērves» Jaunatnes teātrī.



P. Putniņa «Gaidīšanas svētki»  
Jaunatnes teātrī (1981). No kreisās:  
A. Maizuks — Pičs, I. Bune, — Eva,  
L. Baumanne — Ūva, E. Liepiņš —  
Almants, V. Skurstene — Elizabete,  
E. Baldiņa — Sigifa.



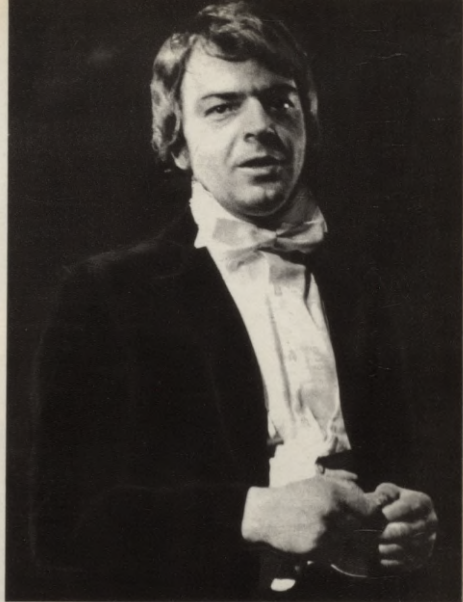
«Tālē gājēji» Jaunatnes teātrī  
(1981). Priekšplānā: I. Skras-  
tiņš — Hronists.



L. Petruševskas «Mīlestība» Jau-  
natnes teātrī (1981). N. Zaha-  
rova — Sveta, S. Judins — Toļiks.

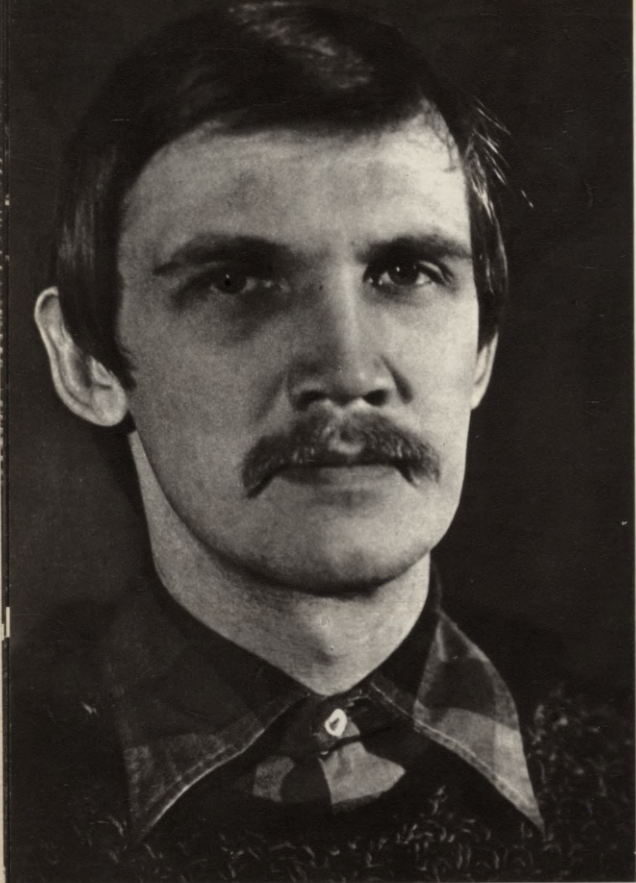


Jaunatnes teātra aktieris I. Skras-  
tiņš (1981. gadā ar R. Paula  
dziesmu programmu viesojies  
ASV un Kanādā).



Jaunatnes teātra aktrise Dina  
Kuple (1981. gadā ar monoiz-  
rādi «Saruna Steinu namā par  
klātneesošo fon Gētes kungu»  
viesojusies VFR).



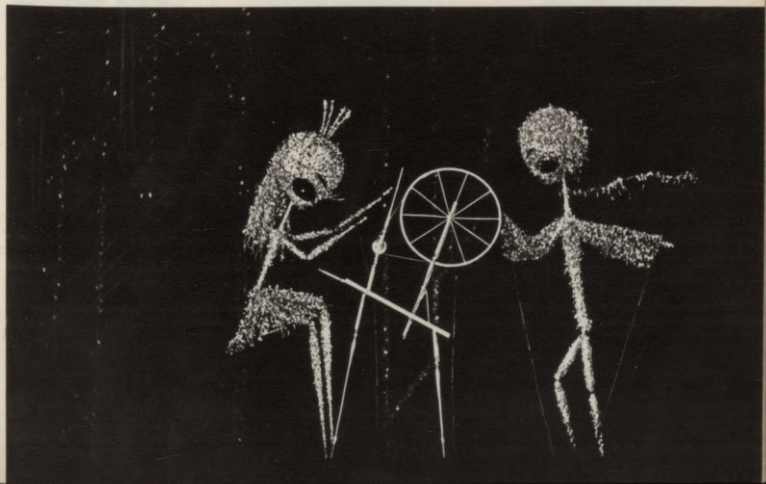


Leļļu teātra aktieris un dramaturgs H. Paukš (viņa luga «Raganas trīs noslēpumi» esperanto valodā Starptautiskajā leļļu teātru festivālā Zagrebā ieguva diplomu un individuālo prēmiju).

B. un V. Sudaruškinu «Pasaka par Jemeļu» Leļļu teātrī (1981).



H. Paukša «Raganas trīs noslēpumi» Leļļu teātrī (1981).





Ļ. Tolstoja «Anna Kareņina» Liepājas teātrī (1981). A. Albuže — Anna, M. Lūriņa — Serjoža.

Liepājas teātra galvenais režisors O. Kroders (no labās) un scenogrāfs A. Kļaviņš.



V. Lāma «Trase» Liepājas  
teātrī (1981). J. Bartkevičs —  
Aizsils, V. Zandbergs — Gār-  
gals.



G. Priedes «Udmurtijas vijo-  
līte» uzveduma Liepājā (1981)  
ansamblis. No kreisās: aktri-  
ses V. Vīksne, M. Lūriņa,  
V. Žīgure, režisors H. Ulmanis,  
I. Mūrniece.





Liepājas teātra aktrise I. Briķe.

T. Pakkalas «Koku pludinātāji»  
Liepājas teātrī (1981). Skats no  
brīvdabas izrādes.



Ž. Kokto «Nejaukie vecāki» Lie-  
pājas teātrī (1981). J. Āboliņš —  
Zoržs, A. Birznieks — Mišels,  
I. Briķe — Madlēna, V. Šnei-  
dere — Leonija.





J. Smūla «Pulkveža atraitne» Liepājas teātrī (1981). Titullomā — Dz. Klētniece.

E. Radzinska «Sieviete ārpus mīlestības un nāves» Valmieras teātrī (1981). L. Dēvica — Marinas māte, I. Ieviņa — Vera.



Moljēra «Skopulis» Valmieras teātrī  
(1981). A. Vidiņš — Arpagons.



J. Paleviča «Preilenīte» Valmieras  
teātrī (1981). No kreisās: J. Tom-  
sons — krodzinieks Vāvere, Z. Lo-  
rence — Kalnu Dārta, V. Karpačs —  
Vēzis.





Cēsu Tautas teātra aktieris deviņdesmitgadnieks Voldemārs Galviņš — Vectēvs A. Makajonoka lugas «Apmātais apustulis» uzvedumā.

Jelgavas Tautas teātris. Ā. Alunāna «Visi mani radi raud» brīvdabas izrāde.



N. Klētnieks savā uzvedumā parāda cilvēka, kurš vēlas dzīvot aktīvu, pilnvērtīgu dzīvi, grūto gaitu pa dzīves trasi, es sacītu — viņa dvēseles drāmu. Viegla dienas negaida nevienu no tiem, kuri izvēlējušies smago pašanalīzes, savas rīcības izvērtēšanas ceļu. Cilvēka doma te parādīta ne vien kā radības kroņa vainagojums, bet kā nežēlīga, smaga darba rezultāts. Ja šī domātspēja, kas dota katram cilvēkam, tāpat kā spēja smieties, raudāt, elpot utt., būtu izkopta un attīstīta, tad nepastāvētu konflikts starp garīgumu un bezgarīgumu, starp Jāzepu un viņa brāļiem. Ikviens cilvēks tiecas pēc viegluma, dzīvot pēc principa «nekādu problēmu» ir izdevīgāk, materiālo labklājību var sasniegt vieglāk un vienkāršāk nekā garīgu pilnību. Tāpēc daudzi iet šo ceļu — arī mākslā.

«Gadiem ejot, tu sāc saprast pastāvīgi domājoša cilvēka spēku. Tas ir milzīgs, iedarbīgs spēks. Viss zūd: jaunība, pievilcība, kaislības; viss noveco un iet bojā. Doma nezūd, brīnišķīgs ir cilvēks, kurš iznes to cauri dzīvei,» rakstīja V. Sukšins.

«Trases» režisors reizēm, šķiet, tiši, ērcināt gribēdams, skatītāju aprūtinā ar Aizsila (J. Bartkevičs) garajiem monologiem, kas nav nekas cits kā individuāls, subjektīvs varoņa sevis, savas rīcības analīzes mēģinājums, pašatklāsmes brīdis. Cieņu izraisa gan režisora, gan aktiera uzdrošināšanās tik plaši izmantot neefektīvu, neskatuvisku izteiksmes veidu. N. Klētnieks absolūti nav rēķinājies ar ierastajiem stereotipiem, viņš gribējis ar varu piespiest skatītāju domāt līdzī izrādes varonim, likt saprast un apjēgt tās grūtības, kas jāpārvar Aizsilam tāpat kā ikvienam domājošam cilvēkam, kurš izvīrījis sev augstāku mērķi. Mani pārlicina J. Bartkeviča sniegums šajā tēlā. Aktieris ir iekšēji atrasts, viņā strāvo domu un jūtu spriegums. Tam pretstatīti labklājībā un iekšējā mierā dzīvojošie Rolliša «pasaules» iemītnieki. Ne gluda, ne viegla, ne skaista, bet gan urdoša, grumbulaina un mērķtiecīga ir šī trase, kas apvieno šādus pretstatus.

Līdz groteskai N. Klētnieks izkāpinājis dvēseles komforta pasauli J. Smūla lugas «Pulkveža atraitne» iestudējumā. Tā pārvērsta par dzīvu manekenu izstādi, kuras apoloģēte un ideoloģe ir Dz. Klētnieces tēlotā Pulkveža atraitne. Ar savu korekto, it kā neuzbāzīgo eksistēšanas veidu, ar prasmi pieklājīgi izteikt savas domas šī dāma, kura smalki apguvusi «pseidointelektuālisma skolu», būtībā balstās uz visnekrietnāko demagogiju, ir sabiedrībai bīstama parādība. Sastopoties dzīvē ar līdzīgiem cilvēkiem, patiešām var pakļauties viņu suģestijai un muļķības slavinājumu noturēt par gudra cilvēka argumentiem. Dz. Klētniece visu par visu zinošajā Pulkveža atraitnē atklāj šī tēla evolūcijas un piemērošanās iespējas mūsdienu sabiedrībā. Šī sieviete ir pielāgojusies dzīves attīstības tendencēm, kļuvusi inteligentāka, tāpēc

grūtāk atšifrējama. Šāda tipa cilvēki ar savu viszinošo tieksmi visur iejaukties un komandēt darbojas «augstu» ideālu vadīti un var nodarīt lielu postu.

N. Klētnieks kā Dailes teātra audzēknis savos uzvedumos labprāt izmanto teatrālu nosacītību. Arī Pulkveža atraitnes pasauli viņš rāda spilgti groteskā formā, kad cilvēki ne vien slēpjas aiz maskām, bet ir saauguši ar tām, jau sen zaudējuši jebkādu cilvēcību. Liepājnieku «Pulkveža atraitnē» nav pietiekami decenti izstrādāts uzveduma koptēls. Teatrālā izkāpinātībā milzīga nozīme ir katram formas sīkumam un slīpējumam, ikviena aktiera tēlojumam. Tādas saskaņas šajā izrādē diemžēl pietrūkst. Ir skaidri formulēta režijas attieksme pret negatīvo parādību kā tādu, bet iepretī Dz. Klētnieces pārliecinoši izveidotajam tēlam nav pietiekami spilgtas mākslinieciskas argumentācijas.

Ipašu vietu aizgājušā gada teātra dzīvē ieņēma P. Putniņa luga un to uzvedumi. Tādu sabiedrības rezonansi, kāda ir «Uzticības saldajai nastai» Dailes teātrī A. Liniņa režijā, pēdējos gadu desmitos laikam nav izraisījusi neviena izrāde. Autoram, Dailes teātrim, «Literatūras un Mākslas» redakcijai tika sūtītas simtiem skatītāju vēstuļu, tika organizētas tikšanās un pārrunas par izrādi. Galvenais polemikas objekts bija lugas varonis Bērtulsons. Vēstuļu vairuma paļoss vērst pret Bērtulsonu kā mūsdienu reālajā dzīvē neeksistējošu, nereālu parādību, kā autora iztēlē vien konstruētu varoni, kurš, izvirzīdams augstas prasības pret citiem, pats ir neiejūtīgs un pat nežēlīgs pret vistuvākajiem cilvēkiem — sievu un dēlu. Bērtulsons un viņa rīcība vistiesākā veidā tika pārcelta sadzīvē un samērota ar dzīves patiesību. Vēstulēs bija izteiktas arī citādas domas: Bērtulsona darbības virzienu vērtēja atzinīgi, uztverot šo tēlu kā pretstatu mūsdienu lietišķajam cilvēkam ar tā zaudētajiem ideāliem.

Atzinību pelna kā P. Putniņa luga, tā Dailes teātra iestudējums, kas, izraisīdams tik plašas debates, cēlis teātra mākslas sabiedrisko prestižu (ne popularitāti — par to mūsu teātri nevar sūdzēties). To nedrīkst novērtēt par zemu, jo latviešu padomju teātris aktuālu laikmeta sociālu problēmu risinājumā nav piedalījies sevišķi aktīvi. Ipaši ja to salīdzinām ar Krievu drāmas teātri, ar tā aktuālo repertuāru. Pēdējos gados attieksme pret sabiedriski nozīmīgu problemātiku mainās pašos teātros. Līdz ar to pamazām citāda kļūst arī skatītāju uztvere.

Minētais darbs radījis tik lielu interesi tieši savas sociālās problemātikas dēļ. Gandrīz tikai vienas ģimenes ietvaros dramaturgam izdevies ieprojiēt un atklāt vairākas mūsdienām raksturīgas sociālekonomiskas pretrunas, kas savukārt izraisījušas zināmas novirzes kā cilvēku psiholoģijā, tā viņu savstarpējās attiecībās,

dažkārt pat deformējot sociālisma ētiskās normas. Bērtulsons ir tas «baltais zvirbulis», kurš ar savu rīcību un prasībām vēšas pret kompromisu, negodīgumu, «blatu», viņš grib dzīvot saskaņā ar sabiedriskajām normām, saskaņā ar Vaidas tantes ieaudzinātajiem ideāliem, būt godīgs un principiāls itin visās jomās. Izrādās, ka tas nemaz nav tik vienkārši. Kāpēc daļa sabiedrības nostājas pret Bērtulsonu un izrāda viņam neuzticību? Vai tad mūsdienu cilvēki būtu zaudējuši ideālus, pārvērtušies par pragmatīķiem un lietu pasaules vergiem? Tāds pieņēmums ir nereāls, jo vienmēr ir bijuši un būs «apsēstie», trešie tēva dēli, kuriem sveša pielāgošanās, kuri ir ne vien gatavi ziedoties, bet ziedoņas savu tuvāko, tautas, cilvēces labā.

Antipātijas pret Bērtulsonu izsauc galvenokārt viņa kā lugas varoņa (tātad — nosacīta, vispārināta), kā mākslinieciski izveidota tēla rīcība, ko samērojam ar ikdienas sadzīvē eksistējošiem kritērijiem. Taču mākslas darba tuvību dzīvei nenosaka automātiska sadzīves kritēriju un normu piemērošana mākslas tēlam. Kaut arī dzīve un māksla ir viena no otras atkarīgas, tās tomēr ir pilnīgi atšķirīgas sfēras, kurās darbojas citi likumi. Pat naturālisms nenozīmē burtisku dzīves norišu pārceļšanu mākslā un vēl mazāk — to vērtēšanu pēc sadzīves kritērijiem. Tāpēc pastāv vispārinājums, hiperbola, metafora u. c. izteiksmes formas, lai dzīves parādību pārveidotu mākslas parādībā. Vērtējot Bērtulsonu, mēs bieži it kā aizmirstam atšķirības starp dzīvi un mākslu.

Sis tēls nav viennozīmīgs — to liecina kaut vai skatītāju un kritiķu traktējumu lielā atšķirība. Un teātrim, kas turpmāk šai lugai pievērsīsies («Uzticības saldo nastu» jau iestudējis A. Liniņš Šauļu drāmas teātrī, un šī izrāde tika parādīta arī Rīgā), būs iespējams izdarīt jaunas korektūras, kas varbūt būs iegūtas sabiedrības pieredzes un vērtējumu gaismā. Iespējams, ka dziļāk nekā līdz šim izdosies atklāt šī tēla sociālās un psiholoģiskās saknes, jo uzskatu, ka Dailes teātra uzvedumā tas nav izdarīts pietiekami spilgti.

Domāju, ka «Bērtulsona bumu» lielā mērā radījis nevis pats varonis, bet mūsdienu sabiedrībā eksistējošās vēl neatrisinātas pretrunas, kas skartas P. Putniņa lugā. Tā kā Bērtulsons pret tām ieņēmis kategorisku, principiālu nostāju, kāda reālos apstākļos bieži vien nav iespējama, tad cilvēkos uzkrājusies nepatika pret tādām parādībām kā «blats» u. c. gandrīz automātiski vēšas tieši pret Bērtulsonu kā šo parādību apkarotāju. Te var saskatīt zināmu psiholoģisku īpatnību — cilvēkam var nepatikt kaut kas, bet viņš, savu bezspēcību apliecinot, vēšas pret citiem tikai tāpēc, ka tam — otram ir drosme atklāti izteikt savu viedokli un

nostāties pret ļaunumu. Ikviens gribētu būt Bērtulsona vietā, bet tam ir vajadzīga ne vien drosmē un uzdrīkstēšanās. Vienmēr vieglāk ir attaisnot savu rīcību ar apstākļiem, ar to, ka es tāpat kā citi...

Sajā ziņā kā Bērtulsona antipods uz skatuves dzīvo otrs populārs mūsdienu varonis Sagadejevs A. Abdullina lugā «Trīspadsmītais priekšsēdētājs», kuru PSKP kongresam veltīja L. Paegles Valmieras drāmas teātris V. Maculēviča režijā. Iepriekšējā sezonā to bija iestudējis arī Krievu drāmas teātris A. Kaca vadībā. Par kolhoza priekšsēdētāju Sagadejevu (Krievu teātrī to spēlēja A. Mihailovs, Valmierā — J. Samauskis) neviens nerunā kā par nereālu cilvēku mūsdienu apstākļos. Gluži otrādi — viņa rīcību, kaut arī tā ir nelikumīga (lugas notikumi risinās tiesas zālē), uzskata par varonību. Sagadejevs darbojies sabiedrības, sava vadītā kolhoza ļaužu labā, ir nesavtīgs, humāns. Abu teātru zālēs droši vien neatrast cilvēku, kas nostātos pret Sagadejevu. Paradoksāli, bet Bērtulsons vērsas tieši pret šādu rīcību, pret nelikumībām, kaut arī tās netiek darītas savtīgos nolūkos un ir nepieciešamas sabiedrībai (piemēram, lai nodrošinātu uzņēmuma plāna regulāru izpildi). Kur ir loģika? Kam taisnība? Vai kaut kur vidū? Domāju, ka ne, jo ētikas jautājumos nedrīkst balstīties uz principu — mērķis attaisno līdzekļus. Ja arī sākotnēji tiks iegūti gaidītie rezultāti, tad nākotnē tie var vērsties pret pašu mērķi, ārdot cilvēku tikumiskos balstus. Šādas rīcības attaisnojums attīsta cilvēkā izņēmuma stāvokļa apziņu, bet no tās izriet visatļautības izjūta. Uzvar nevis godīgais, uzņēmīgākais, bet gan nekaunīgākais, stīprākais, bagātākais. Kā sacīja filozofs J. Vējš pie «Literatūras un Mākslas» redakcijas apaļā galda: tur, kur oficiālās sadales trūkst un tā nedod rezultātu, sāk darboties neoficiālā pārdale, kas izrādās efektīga.

Par šādas darbības «upuri» ir kļuvis arī Tudors J. Druces lugā «Doina», kurš no brigadiera pārvērties par sagādnieku, kārtodams un gādādams kolhozam vajadzīgos materiālus un tehniku. Darbdienas beigās viņš ierodas mājās piedzēries. Tas ir viens, varbūt ne pats bīstamākais «sadarbošanās» veids, kas plaši saizēlis starp ieinteresētām pusēm. Ir arī vēl citi morālās kropļošanas veidi. Par tiem Abdullins savā lugā «Trīspadsmītais priekšsēdētājs» nerunā. Bet, kā norāda prokurora izvirzītā apsūdzība, pat šajā kolektīvā, kas savā darbībā ir tuvojies ideālam (ja ne idealizēts!), šobrīd vēl nav iespējama likumīga visu kolhoza interešu un vajadzību nodrošināšana. So pretrunu saknes un sekas apzinās Bērtulsons. Taisnība ir Bērtulsona pusē. Konfrontējot abus varoņus, viņu rīcību, pie tāda secinājuma jānonāk. Cēlam mērķim jākalpo ar tīriem līdzekļiem.

Sagadejeva patiesību (bet tāda viņam neapšaubāmi ir — par to liecina arī lugas panākumi) padarot par normu, mēs arvien vairāk attālināmies no Bērtulsona ideāliem un ne tikai no viņa, mēs attālināmies no visas mūsu sabiedrības ētiskajām normām un, paši to nevēlēdamies, vēršam plašumā caursīšanas utt. tendenci. Tāpēc Sagadejeva taisnība, kaut uz humāniem principiem balstīta, tomēr ir ar īslaicīgu iedarbes lādiņu, jo izriet no savtīgi ierobežota lokālpatriotisma — no sava kolhoza, savas rūpnīcas, savas iestādes, savas... utt. interesēm, kuru vārdā tiek veikti «likumīgi» darījumi nelikumīgā veidā. A. Abdullina populārā luga tādā kārtā atklāj vēl neatrisinātus sociālekonomiskus jautājumus, tā ir aktuāla ar tajā atspoguļoto dokumentālo faktu materiālu un situāciju. Šādā aspektā lugai ir liela sabiedriska nozīme un rezonanse, kaut arī, kā sacījis dramaturgs Kazis Saja, šādi jautājumi jārisina publicistikai. Dramaturģijā nepieciešama raksturu dokumentalitāte, un tāda ir Putniņa lugā. Bērtulsona rīcība konkrētajos apstākļos ir izņēmums iepretī Sagadejeva darbībai, kura diemžēl kļuvusi par normu vai vismaz par plaši izplatītu tendenci. Bērtulsons ar savu donkihotisko rīcību šobrīd sabiedrībai ir daudz vairāk nepieciešams, viņš spēj atveseļot psiholoģisko klimatu daudz efektīvāk nekā Sagadejeva tipa varonis, jo Bērtulsons skatās tālāk uz priekšu, viņa morāle sakņojas dziļākos ētisko pirmavotos. Viņš cīnās par ideālu saglabāšanu un pārmantošanu, turoties pretī deformējošām novirzēm. Kā raksturs Bērtulsons ir smags, sadzīvei nepiemērots kā liela daļa godīgu — bezkompromisa cilvēku. Viņa galvenā dominante ir patiesība. V. Sukšins sacīja, ka tikumība ir patiesība. No tās arī izaug Bērtulsona patiesība.

Sagadejeva un Bērtulsona «fenomeni» kā aktuālu sabiedrisku problēmu un tendenču paudēji un atspoguļotāji rada pastiprinātu interesi. Abas minētās Abdullina lugas izrādes, manuprāt, pašas par sevi nepelna tik lielu uzmanību. Es tās apzīmētu par kārtējām šo teātru un režisoru daiļradē. Tās ir risinātas izteikti sadzīvīskā formā un paliek šo sadzīvīsko patiesību līmeni. Ipaši tas sakāms par Valmieras teātra uzvedumu «Trīspadsmitais priekšsēdētājs». Dailes teātra izrādē «Uzticības saldā nasta» turpretī sadzīves norišu atspoguļojums dažos aktierdarbos sasniedzis plašākus vispārīnājumus, ļaujot dziļāk ieskatīties ne vien tēlu raksturos, bet ieraudzīt arī problēmu un zināmā mērā izsekot tās cēloņsakarībām. Tāda ir L. Zvīgules tēlotā Vaidas tante. Raksturs — problēma, caur kuru atklājas plašs cilvēkattiecību komplekss, personības veidošanas un audzināšanas iespējas. Noteiktu cilvēku kategoriju pārstāv A. Dimitera Zērvēns. Rakstura psiholoģiskās un sociālās saknes te uztvertas precīzi un skaidri. Sa-

režģīta, plaši izvērsta problēma par mūsdienu sievieti sabiedrībā saistās ar L. Ozoliņas atveidoto Maldu, ar tās dramatisko mīlestību un upurēšanos tai. R. Ancāna tēlojums Bērtulsona lomā, manuprāt, ir korekts, bez spilgtākām šī vienreizējā cilvēka individuālām pazīmēm. Tas ir vienplākšņains tēls bez cilvēciskām subjektīvām īpašībām, kas, iespējams, padarītu viņu skatītājiem ticamāku. (Luga šīs polemikas laikā vēl nav iespiesta, tātad vairums cilvēku vērtē Bērtulsonu tikai pēc izrādes.)

Ar jaunu dramaturģijas darbu P. Putniņš debitēja 1981. gada nogalē Jaunatnes teātri, kur notika viņa lugas «Gaidīšanas svētki» pirmizrāde Ā. Šapiro režijā.

Uzskatu šo darbu par loģisku turpinājumu «Uzticības saldajai nastai». Meklējot viengabalainu, nesadrumstalotu varoni, kurš spētu apvienot skatītājus kopīgos centienos un domās, P. Putniņš mums it kā norāda uz bērniību. Tur viņi ir — mūsu gaidītie, potenciālie varoņi, nākotnes cilvēki, kuru likteņi vislielākajā mērā ir mūsu — vecāku un sabiedrības rokās. Tāpat kā ikvienam literāram darbam, arī šim droši vien var atrast vairākus, ja ne daudzus skata punktus. Mani visvairāk satrauc bērnu neaizsargātā, jūtīgā, cilvēku labestībai, mīlestībai un uzticībai atklātā dvēsele, pret kuru pieaugušie pa lielākai daļai (arī mīlošie vecāki — lugā to labi var redzēt) izturas kā pret privātīpašumu, kā pret lietu, kuru grib redzēt patīkamu, skaistu, «paklausīgu, ērtu» (J. Korčaks). Vairāk nekā citās jomās pieaugušo egoisms atklājas tieši bērnu audzināšanā un veidošanā. Te birst konflikts starp vecākiem un bērniem. Nezinu, vai P. Putniņš ir vēlējis atklāt bērnu vientuļības drāmu, bet lugā tā uztverama kā galvenā un šajā brīdī nozīmīgākā. Luga izskan kā sauciens pēc palīdzības, un tajā vairāk nekā jebkurā iepriekšējā Putniņa darbā jūtama autora sāpe un dziļi personiska ieinteresētība tautas likteņos.

Jaunatnes teātra un Ā. Šapiro daiļradē «Gaidīšanas svētku» izrāde ir ne vien drosmīgs, bet arī izdevies eksperiments, jo uzticēt mazu bērnu lomas teātra vecākās paaudzes aktieriem daudzi vis neuzdrošinātos. Darbs ir par bērniem, bet adresēts vecākiem. Šo ieprogrammēto vairāklāņu funkciju spēj realizēt tikai augsti profesionāli aktieri, kādi arī izmantoti šajā uzvedumā. Tāpēc izrādī ar interesi var skatīties kā bērni, tā viņu vecāki un vecvecāki. Lugas nosaukumā «Gaidīšanas svētki» ietverta simboliska jēga, tajā var izlasīt vairākas nozīmes. Gaidīšanu pārvērst par svētkiem nozīmē sevī iekšēji mobilizēt, atjaunojot sevī visu labāko, gaišāko, skaistāko, kas grezno cilvēku, kad viņš tiecas pēc kaut kā cēla, liela. Svētki tam visam ir vainagojums. Bet ceļš uz šo vainagojumu ir nozīmīgāks par pašiem svētkiem. Tas ir cilvēka pilnīgošanās ceļš. Tā es saprotu vienu no šī šķietami nesaderīgo

vārdu savienojuma nozīmēm. Gaidīt bērnu kā mūsu nākotnes, cerību, ilgu, nepiepildīto sapņu iemiesotāju un pašiem iet tam pretī, sevi lielāku, labāku darot. Audzināt bērnus pirmām kārtām nozīmē audzināt un veidot arī sevi pašu. P. Putniņa luga un Ā. Sapiro izrāde, uzrunājot visus kopīgi, vērsās pie ikviena cilvēka atsevišķi, dziļi intīmi ieskatoties viņa dvēselē, tā atbrīvo jūtas no apsūbējuma un ārda tieksmi pēc komforta. Tā sēj cerību izmisušā dvēselē, jo paši bērni ir cerība un «gaidīšanas svētki».

Sajā iestudējumā ir daudz spilgtu aktierdarbu, kaut arī tas ir saliedēta ansambļa uzvedums, kurā katram sava vieta. V. Singajevskas, L. Baumanes, E. Baldiņas, V. Skurstenes. I. Bunes, E. Liepiņa, A. Maizuka, I. Tomases un citu aktieru darbs ir ne vien augsti vērtējams, bet tas atklāj arī svaigas krāsas šo mākslinieku daiļradē.

Dažas nianse mūsdienu cilvēka, īpaši sievietes portretējumā, ievēlot pa raksturīgam vaibstam viņas sociālpsiholoģiskajā raksturojumā, sniedz vēl arī citas izrādes, kā, piemēram, L. Petruševskas «Mīlestība» Jaunatnes teātra krievu trupā F. Deiča režijā. Te ļoti spilgtu, smalkām psiholoģiskām pārejām bagātu, pamatīgi izstrādātu tēlu radījusi I. Fjodorova. Te parādīta raksturīga mūsdienu izglītotas, bet garīgi nabagas sievietes biogrāfija.

O. Antona «Kūts lirika» un E. Radzinska «Sieviete ārpus mīlestības un nāves» Valmieras drāmas teātra repertuārā ieņem šim kolektīvam raksturīgu vietu. «Kūts lirika» igauņu režisora E. Hermakilas iestudējumā turpina to publicistiski aktuālo līniju, kas spilgti atklājās jau minētajā «Trīspadsmītajā priekšsēdētājā». Sajā fragmentārajā un līdz galam nenostādītajā lugā spilgti un savdabīgi iezīmēti daži raksturi. Emocionālo spriegumu, ieinteresētību savu varoņu liktenī panāk nopietni, atdevīgi strādājošais aktieru ansamblis. Sulīgās, dramatiski piesātinātās krāsās veidota L. Dēvicas Zeņa. Aktrisei izdevies parādīt konkrētu, sociālpsiholoģisku apstākļu nosacītu mūsdienu sievietes tēlu ar spilgtām nacionālām iezīmēm, kādas nav bieži nācies redzēt citautu personāža atklāsmē. Šis tēls ir liela izrādes veiksmē. Kolorītu slaucējas tēlu izveidojusi N. Leimane. Arī te atklājas sarežģīts pretrunīga cilvēka raksturs, vientuļas sievietes dzīves uzvērres savdabība. Arvien paplašinās J. Samauska radīto tēlu diapazons. Aktieris ar lielām potencēm katrā jaunā lomā atklāj kādu līdz šim neredzētu vai maz izmantotu talanta šķautni. Tāds ir viņa tēlotais Trejgalvis (Raina «Spēlēju, dancoju» izrādē), kurā atklāts viens no nežēlīgākajiem cilvēku pakļaušanas variantiem — auksta prāta, attīstīta intelekta un varas sintēze. «Kūts lirikā» J. Samauskis ir dzīves gudrais «filozofs» Torņa papus — raksturīgs lauku veca tēls.

E. Radzinska lugas «Sieviete ārpus mīlestības un nāves» problemātika pārstāv pagājušās sezonās diezgan populāro sievietes likteņa, viņas vientulības drāmas apspēlēšanu dažādos aspektos un situācijās. Šī tēma variē vairākos mūsdienu padomju autoru darbos, tā plaši ienākusi teātros arī ar ārzemju autoru darbu izrādēm. M. Ķimeles iestudētajā izrādē «Sieviete ārpus mīlestības un nāves» vientuļas sievietes drāmu pārliecinoši atklāj L. Dēvica un I. Ieviņa. Šīs tēmas variācija citā smeldzīgi skaudrā toņkārtā skan L. Petruševskas viencēlienu, kas apvienoti izrādē ar nosaukumu «Mīlestība» (rež. F. Deičs). Krievu drāmas teātra izrādē — A. Gaļina «Retro» (rež. S. Losevs) arī sastopamies ar atsevišķi — pa savu orbītu riņķojošām planētām — cilvēkiem, kuriem ir grūti, gandrīz neiespējami saskarties, lai ieklausītos citā, lai saprastu cits citu. Te vientulība parādās kā dzīves loģiskas attīstības noslēgums, kas pienāk kā cilvēku savstarpējās neiejūtības un vienaldzības rezultāts pēc nodzīvotiem gadiem. To izteiksmīgi atklāj A. Mihailova Čmutins, V. Vaļevskas Pesočinska, L. Golubevas Voronkova, J. Krilovas Barabanova. Ilgas pēc dzīves papildījuma, pēc sapratnes, laimes, mīlestības, līdzjūtības klusināti liriskās intonācijās skan G. Priedes «Udmurtijas vijolītes» iestudējumā H. Ulmaņa režijā Liepājas teātrī. Kaut izrāde virzīta uz atšķirtības pārvarēšanu, uz dvēseles bagātināšanu, darot otram labu, tā tomēr liek uztvert arī varoņu, īpaši I. Mūrnieces Aurēlijas sāpīgu iekšēju smeldzi.

Līdzās plašām, sabiedriski un vēsturiski nozīmīgām problēmām tautas dzīves atspoguļojumā gandrīz visās aizvadītā gada izrādēs ieskanas arī šī sāpīgā stīga atsevišķa indivīda dzīvē, kas pievērs uzmanību un spilgtāk izgaismo tā iekšējo drāmu. Attiecīgu žanru darbi — traģēdija, drāma — bez tā nav domājami, bet dažādās mūsdienu sadzīves tipa lugās šie akcenti var arī nebūt tik spēcīgi. Tātad tā ir vispārēja laikmeta tendence literatūrā un mākslā, kas vedina iedziļināties cilvēka liktenī, un ikviena dzīve slēpj sevī kādu sāpi, ir bagāta dramatiskām kolīzijām. Īpaši daudzveidīgu materiālu pārdomām sniedz sievietes mūžs.

P. Putniņa «Uzticības saldajā nastā» līdzās mūsdienu varoņa problēmai spilgti iezīmēta arī sievietes tēma. Ciešā saistībā ar lugas problemātiku Dailes teātra izrādē tā ieskanas ar lielu patstāvību, ko rada L. Ozoliņas dramatiski piesātinātais tēlojums Maldas lomā. Tā ir zem «uzticības (lasi: mīlestības) saldās nastas» pagurušas, īsti nenovērtētas un nesaprastas dvēseles traģēdija. L. Ozoliņas Malda piesaista uzmanību vairāk ar to, kas paliek neizteikts vārdos, kas slēpts aiz nemierīgās sadzīves un darba rūpju pārņemtās, nogurdinošās ikdienas. Šīs jaunās sievietes bagātā jūtu dzīve, alkas mīlēt, dzīvot un strādāt pilnvēr-

tīgu un saturīgu dzīvi pamazām noslāpst zem ikdienas smagās nastas.

Kāda dvēseles drāma plosījusi nomāktās Vetas mūžu J. Druces «Doinā», to īsti varam aptvert tikai pēc Tudora stāsta par Vetas agrāko dzīvi. Pārsāpējusi dvēsele, un no sāpēm izdzisusi Vetas garagaisma. Viņai atlicis vien klusi, nemanāmi eksistēt un pupiņas pārļasīt, kopā ar tām pārcilājot arī sava mūža dienas. Veta ir apbrīnojami ietilpīgs, filozofiski daudzslāņains tēls un vienlaikus ļoti konkrēts, sociāli un psiholoģiski pamatots sievietes raksturs. Tautas gaišā dvēsele, kas iemiesota Doinā (A. Kairiņa, E. Dūda), ir mājojusi arī Vetā. Dzīves rūpju, neiejūtības, neizpratnes un, beidzot, varmācīgas Tudora un pašas bērnu rīcības rezultātā pārtrūkusi viņas dziedātā dziesma, dvēsele it kā pamirusi. Doinas ierašanās atmodina Vetu no miega. Sieviete, māte, sirdsapziņa, tautas dvēsele — tādas ir šī tēla dimensijas Druces lugā. Vai maz iespējams to visu atklāt gandrīz bezvārdu lomā? L. Freimane un M. Zemdega, kuras pārmaiņu tēlo Vetu, liek apjaust lomas satura robežlīnijas, tomēr līdz dziļam, aptverošam vispārinājumam tām neizdodas pacelties, jo ārēji tik statiskā lomā ir nepieciešami precīzāki un smalkāki režisora akcentējumi.

Vetas un Doinas darbības līnija ir cieši saistīta ar Tudora Mokanu dzīves atklāsmi. Tudors Mokanu pārstāv lietīšķās, «atdvēseļotās» pasaules sākotni cilvēkā, Veta un Doina ir tautas garīgās — dvēseles dzīves iemiesotājas. Šīs līnijas krustojas kā dzīvē vispār, tā atsevišķu cilvēku mūžā, te attālinoties cita no citas, te atkal cieši tuvojoties. Garīgā sākotne cilvēkā var aktivizēties, kā tas notiek ar Tudoru viņa neapzinātajās ilgās pēc dziesmas, viņa nakts sarunās ar Doinu (lasī: sirdsapziņu). Bet, kad šķīstīšanās ir notikusi, atkal priekšā nostājas sadzīve ar savu diktātu. Tā arvien notiek cilvēka dzīvē — tiklīdz pārsvaru gūst garīgums, kas ir vislielākā pretrunā ar samierināšanos un dvēseles kūtrumu, tā saasinās iekšējie konflikti, atkailinās sāpju punkti un cilvēks vairs nespēj dzīvot vīglī, nedomādams.

Pretrunu un sāpju atkailinājums ir vērojams arī vairākos citos teātru darbos. Smeldzoši sāpīgu vaibstu krievu tautas likteņgaitās revolūcijas laikā ievēl S. Jeseņina poēmas «Anna Sņegina» uzvedums Krievu drāmas teātrī uz mazās skatuves. Režisori J. Losevs un A. Kacs radījuši dziļi intīmu, liriski dramatisku vēstījumu par cilvēku un tautas dramatiskajiem likteņiem vēstures griežos. Tāpat kā «Laimēs dzirnas», arī šo literāro darbu teātris lasa ar mūsdienu cilvēka iegūto pieredzi, ar skadri vērtējošu, analītisku attieksmi, vienlaikus saglabājot maksimālu godīgumu un patiesību pret tā laika cilvēkiem un viņu rīcību. Šī attiecība

piešķir šāda veida uzvedumiem apjomīgumu laikā un telpā, padara tos dzīvus, šodien vajadzīgus.

Uz sāpēm būvēta, no sāpēm izaugusi izrāde «Lido dzērves». Ikvienas sievietes (un ne tikai sievietes) personiskā drāma te saplūst ar tautas sāpi, tās traģēdiju kara laikā. D. Kuples, A. Zaičes, A. Krūmiņas, I. Tomases, I. Bankovičas varones, katra ļoti individuāli atklājot savu ciešanu mēru, parāda tautas likteņgaitas, kopējo sāpju smagumu.

Visas «Kolibri» varones — sievietes — savā dziļākajā būtībā ir nelaimīgas. Nevienu no viņām dzīve nav saudzējusi, kaut sadzīve ir labiekārtota. Caur šo sieviešu likteņiem J. Jurkāns ļauj izsekot sievietes mūžam kopumā — no jaunības līdz norietam, katrā dzīves periodā atklājot savu sāpju sliekšni un to cēloņus. Pat jaunībā — gaišākajā, ar cerībām un mīlestību piepildītājā laikā — lugas varonei Ilgai (L. Kugrēna un M. Feldmane) vairāk dots rūgtuma, sāpju nekā laimes un prieka mirkļu. Pusmūža gadi, kad varētu gaidīt lielāku saskaņu un harmoniju, rada jaunas problēmas, un sāpju nasta nekļūst vieglāka. Ar lielu iekšēju spriegumu to atklāj R. Garne un E. Dūda Agneses tēlā. Mūža nogale šķiet pilnīgi bezcerīga, vientulība kļūst nomācoša, grūti pārvarama, līdzcilvēku interese citam par citu zūd gandrīz pilnīgi. Šis posms sievietes dzīvē atklājas kaimiņienes tēlā (I. Pabērza) un Rozālijas Jemens liktenī (V. Līne, I. Tomsone). Dzīvē apmierinājumu nav guvusi arī šķietami visneatkarīgākā no Jurkāna varoņiem — Karīna (M. Zemdega).

G. Priedes «Mācību trauksmes» varones Diāna (O. Dreģe) un Raibacāne (M. Martinsons), sievietes labākajos gados, jau arī sāk izjust vientulības stindzinošo aukstumu.

E. Radzinskis lugā «Sieviete ārpus mīlestības un nāves» mūsdienā vientuļas sievietes drāmu gandrīz absolutizējis. Autora pozīcija man šķiet ciniska, augstprātīga, tas ir malāstāvētāja vērojums, nevis vēlēšanās saprast un palīdzēt. Šajā ziņā L. Petruševska, savos darbos būdama pat daudz skaudrāka un nežēlīgāka, tomēr izraisa uzticību, jo viņa sievietes, atklājot tās pat visneizdevīgākajās situācijās, tomēr nepazemo.

Daudzveidīga ir cilvēka, galvenokārt sievietes vientulības, dvēseles drāmas tematiskā aploce arī klasikas lugu uzvedumos, īpaši ārzemju dramaturģijas interpretējumos. Pat žanriski atšķirīgos darbos klusinātāk vai skaļāk ieskanas šī intonācija. Protams, tā nav vienīgā, bet apskatāmajā periodā dominējošā. Katrā atsevišķā gadījumā drāmas un traģēdijas cēloņi ir citi, atšķirīgs ir arī problēmas sociālfilozofiskais un psiholoģiskais pamatojums, kā arī autora un režisora mērķis.

V. Maculēvičs, piemēram, ļoti klaji pasvītro Tota (J. Dauksts) vientulības traģēdiju izrādē «Spēlēju, dancuju», parādot tautu, kuras labā spēlmanis dodas cīņā, kā absolūti nespējīgu saprast un novērtēt viņa varoņdarbu. Vēl vairāk — režisors akcentē tādas personības nevēlamību sabiedrībai, dzīvs Tots ļaudīm nav vajadzīgs. Tā ir tikai viena no izrādes problēmām, bet tā ir simptomātiska minētajai tendencei.

Jāzeps konflikts ar brāļiem («Jāzeps un viņa brāji» Dailes teātri) arī izaug no nevēlēšanās saprast. Jāzeps ceļš uz «trešo dzimteni», tāpat kā visa viņa dzīves gaita, ir vientuļa gājēja ceļš uz sevi un caur sevi uz cilvēci. Tautas, cilvēces labā Raiņa varoņi (gan Tots, gan Jāzeps) uzņemas šo gaitu.

Ļ. Tolstoja «Annas Kareņinas» izrādē Liepājas teātri O. Kroders, gribēdams atklāt arī Annas objektīvo vainu savā liktenī, vienlaikus uzsver viņas vientulības drāmu. Annas traģisko izolētību režisors kāpina tik tālu, ka dzīšus iedzen varoņi nāvē, vēl finālā pasvītrodams Annas atstumtību no sabiedrības un tuvu-jiem cilvēkiem. Pat liela, kaislīga mīlestība nespēj piepildīt cilvēka mūžu — to uzsver režisors un aktrise A. Albuže Annas Kareņinas lomā.

Skaidri, līdz nežēlībai akcentēta savstarpējas neizpratnes un izolācijas tēma S. Kokto «Nejauko vecāku» uzvedumā — arī O. Krodera režijā. Blakus cits citam dzīvo iekšēji sveši cilvēki, kuri nezina un nevēlas zināt, kas notiek ar pārējiem. Traģiskā atsvešinātība saēd cilvēku tik dziļi, ka vienīgā izeja ir nāve. To izvēlas lugas varone Ivonna, kuru ar kāpinātu jūtu koncentrāciju un emocionālu spriegumu atklāj A. Jaunzeme. Arī pārējo varoņu dzīves ir tikai tāda šaudišanās vientulībai nolemtā sprostā četrās sienās, nesekmīgi meklējot izeju no tā. Pat V. Šekspīra «Ziemas pasakas» (rež. O. Kroders) iestudējuma konflikts nobriest kā divu cilvēku — Hermiones (I. Briķe) un karaļa Leonta (V. Čestnovs) savstarpējas neizpratnes rezultāts, visi tālākie notikumi ir kā ķēdes reakcija, kas attīstās patmīlības un egoisma pavēnī.

Sarežģīta sociālfilozofiska rakstura drāma ir P. Haksa «Saruna Steinu namā par klātneesošo fon Gētes kungu». Tās iestudējumu Jaunatnes teātri veidojis P. Pētersons. Izrādē, kuras gaitā no Steina kundzes stāstījuma par viņas attieksmēm ar Gēti atklājas mākslinieka stāvoklis un attiecības ar sabiedrību, savā dziļākajā būtībā parāda kādas vientuļas, nesaprastas sievietes likteni. Mūsu acu priekšā norit sievietes dzīve, ko noteikušas viņas rakstura psiholoģiskās un bioloģiskās īpatnības, vide un sabiedrība. Šī dzīve ir vienreizēja, neatkārtojama, konkrēta, tāpēc interesanta un... pamācoša. D. Kuples Steina kundze eksistē it kā neatkarīgi

no pašas mākslinieces, eksistē kādā citā dimensijā. Tēls ieguvis patstāvību un neatkarību, tas dzīvo saskaņā ar savu likteni. Mākslā, man šķiet, tas ir visinteresantākais.

Tragisku, vientuļu cilvēku mūža gājums sevišķi spilgti parādīts tādās lugās kā D. Koburna «Kāršu spēle» (Krievu drāmas teātris, rež. S. Losevs), I. Žamiaka «Hamilkara kungs» (Akadēmiskais drāmas teātris, rež. M. Kublinskis). Pēdējā franču dramaturgs rāda ne vien cilvēku vientulības sociālos un psiholoģiskos iemeslus, bet spilgti izgaismo arī šīs parādības antihumāno, pazemojošo raksturu, cilvēka dvēseli kropļotāju dabu. Šie likteņi ir citu sociālpсихолоģisku apstākļu nosacīti un nav salīdzināmi nedz ar Raiņa varoņu likteņgaitām, nedz ar padomju dramaturģijas tēlu rīcības tikumisko pamatojumu. Sādi darbi vēl skaudrāk liek apzināties ētiskās sākotnes nozīmi tautas un atsevišķa cilvēka mūžā, viņa personības izveidē.

Tāpēc es saskatu zināmu loģisku divu dažādu tendenču pastāvēšanā mūsdienu teātrī. Viena aicina atgriezties pie saknēm, pie pirmsākuma, aicina apgūt un pārmanot labāko tautas un cilvēka garīgās biogrāfijas daļu, ētisko kodolu; otra parāda, kurp noved cilvēka atrautība un izolētība, parāda, kas notiek, ja viņš zaudē galvenos morālos orientierus dzīvē, ja viņš pakļaujas bezgārīguma un dvēseles komforta tendencei.

## «BĒRTULSONA LIETA»

1981. gadā visplašākās diskusijas gan skatītāju, gan teātra kritiķu vidū izraisīja Paula Putniņa drāmas «Uzticības saldā nasta» iestudējums Dailes teātrī Arnolda Liniņa režijā. Režisore Māra Ķimele šo lugu iestudējusi Pērnavas L. Koidulas drāmas teātrī. Vērtētāju dažādie, pat pretējie viedokļi krustojās ne tik daudz konkrēto uzvedumu analizē, cik pašā «Bērtulsona problēmā», tādā kārtā atspoguļojot divas pilnīgi atšķirīgas uztveres: vieni skata Putniņa lugu kā sadzīves, otri — kā ideju drāmu. Publicējam izvilumus no kritiķu recenzijām, no skatītāju diskusijas materiāliem.

\* \* \*

Maija Augstkalna

Un tad nāca «Uzticības saldā nasta». «Kā laika zīmes, ko būs minēt jums.» Sociāli un sabiedriski visspriegāk uzlādētā P. Putniņa drāma un arī — vistragiskākā. Ar varoni — ideāla nesēju līdz galīgai konsekvencei novestā formā. [...] It kā bez dialektiskām saitēm ar mūžīgā mainībā esošo sadzīvi. [...] No lugā attēlotās sadzīves mikroklimata viedokļa Bērtulsons patiešām var likties ārpus laika un telpas dzīvojošs. [...] Bet esmu pārliecināta, ka P. Putniņš, rakstīdams savu Bērtulsonu, zināja, ko dara. Gāja uz risku, jo, ai, cik dzīvs mūsos ir sauklis — kur jūs tādus bērtulsonus esat redzējuši, mūsu dzīvē tādu nav... Tieši tādu varbūt arī nav, bet ir īstenības nepieciešamība pēc ideālu bezkompromisa apliecinājuma. Manuprāt, dramaturgs ir iecerējis Bērtulsonu ne tik daudz kā skatuves norisēs attēlotās dzīves daļiņu — lai arī to —, bet visvairāk kā mūsu — zālē sēdošo sirdsapziņas dialoga partneri. Un tad viss iegūst apbrīnojamu skaidrību. Viņš ir nemiera sējējs, pieticības lauzējs, mūsu idejiskās stiprības pārbaudītājs. Jā, varbūt arī autora pret mums vērstais rupors. Viņš jundī uz ciņu — vispirms pašiem ar sevi sākt, lai pēc tam varētu prasīt no citiem. [...] Turklāt P. Putniņš ir pavēris lugā telpu

(kas ir visai būtiski) arī Bērtulsona apzinīgajiem domubiedriem. Lolitai, Vaidas tantei. Ipaši pēdējā atklājas kā «Uzticības saldās nastas» dialektiskākais un dramatiski visiedarbīgākais tēls. [..]

«Uzticības saldā nasta» ir lielu ideju, lielu problēmu luga ar visai sarežģītu dramaturģisko struktūru, un tās traktējuma iespējas var būt visai daudzveidīgas.

Karogs, 1981, № 5

## Silvija Radzobe

..Leonards Bērtulsons.. dzīvo absolūti kristālskaidras morāles stindzinoši aukstajos augstumos,.. vadās pēc ideālas jābūtības. [.] Viņš līdzīgi V. Lāma pozitīvajiem varoņiem grib stāvēt pāri konkrētās zemes dzīves pašreizējam momentam, grib gremdēties tikai garīgumā. Grib atteikties no tagadnes un dzīvot tikai nākotnei. Grib absolūti atraut apziņu no esamības. Jā, sev Bērtulsons tik tiešām nealkst nekā un arī negūst nekā, viņa dzīves pozīcija ir absolūti nesavtīga. Ideju idejas dēļ, ideālu ideāla dēļ, principu principa dēļ. Viņa askēzei nav konkrēta mērķa. Tādēļ jaunā paaudze (lugā — dēls Mārtiņš) Bērtulsona programmu nespēj pieņemt kā savējo, jo tā šķiet izvairīšanās no dzīves. Runāšana par abstraktiem ideāliem ir ideāla idejas kā tādas devalvācija. Bērtulsons iziet cauri dzīvei tīrs un neskarts, nē mazākais pašlabuma traipiņš viņam nepielīp. Taču iet bojā viņa sieva Malda, kuru salauž dubultā garīgā grāmatvedība. No vienas puses, mīlestība un aprīna pret vīru, ticība viņam, no otras, nepieciešamība gādāt par praktisko dzīvi, kur bez kompromisiem neiztikt. Un bezgalīgā sievas uzticība kļūst uzticība tikai vārdos.

Ar Bērtulsonu dramaturgs un arī teātris grib uzturēt sabiedrībā dzīvu nepieciešamību pēc cilvēka — absolūti nesavtīga taisnceļģājēja. Taču rakstnieks arī atklāj konkrētā tēla nepareizos pareizā ceļa realizācijas līdzekļus. ..Bērtulsons savā dziļākajā būtībā, no malas izskatīdamies bezgala stiprs, tomēr šķiet vājš cilvēks, kurš spēj tikai dogmatiski turēties pie iepriekšpieņemtiem uzskatiem, nevis laisties iekšā dzīvē un mēģināt rīkoties pēc konkrētajiem apstākļiem. Tas būtu grūtāk, sāpīgāk, bet arī auglīgāk. [.] Jo viņš taču nesasilda nevienu, nepasargā nevienu, neuzceļ neko, tikai noārda. Visa Bērtulsona dzīve ir dzīve pagaidām, dzīve kā prologs tai lielajai, skaistajai, neviena neredzētajai dzīvei tur — aiz apvāršņa. Bet tagad taču sen vairs nav ekstremālas laikmetu griežu atmosfēras, kad askētisms ir cildena morāla kategorija. [.] Tas ir mūsu — tagadnes cilvēku pienākums — dzīvot tagadnē, nevis izvairīties no dzīves. [.]

Ir jāmācās atrast saskaņu starp faktoriem «darbs» un «privātā dzīve», «ideāls» un «realitāte». [.] A. Liniņa veidotais uzvedums, konfrontējot «reālistus» (izcilo A. Dimitera Zērvēnu, psiholoģiski interesantos un bagātos J. Plēsuma Herbertu un J. Paukštello Agri) un «romantiķus» (spoži nospēlēto L. Zvīgules Vaidas tanti, precīzi tverto Maldu L. Ozoliņas pārliecinošajā tēlojumā, kā arī R. Ancāna mazliet nevarīgo un nekonekvento maigo labgrībi Bērtulsonu), arī izvirza nepieciešamību pēc harmoniska cilvēka, nevienu no izrādes tēliem neizvirzot par vienīgās patiesības paudēju. Vistuvāk dzīves jēgai, tās būtības serdei nonāk Vaidas tante, kura izrādes finālā atzīst, ka ideāli, jā, ideāli ir nepieciešami, bet tāpat arī mīlestība un siltums pret cilvēku.

Māksla, 1981, № 2

## Gunārs Bībers

Mūsu dramaturģija pēdējos desmit gados bieži jo bieži kritizēta par ikdienišķi triviālu īstenības apzināšanu, par utilitārismu, par to, ka lugas paliek faktu fiksācijas, ikdienišķas domāšanas un izjūtu šaurajā lokā un tālab nespēj mākslas uztvērējā izraisīt katarsi.

[.] «Uzticības saldā nasta» vispirms ir godīgs un atklāts stāsts par tām nastām, ko mums plecos uzliek pati dzīves nepieciešamība. Autors ar savu skatītāju vienojas kopīgā reālās situācijas apziņā. [.]

Literārais materiāls pirmām kārtām vedina domāt, ka Leonard Bērtulsons (gribas viņu saukt vārdā un uzvārdā) ir romantiskā varonī iemiesota mūsu sabiedrības augstākā ideja, paša autora mākslas satura pamatprincips, tās virsuzdevums. [.] Bērtulsona vitalitāte, dzelžainā mērķtiecība vieš ap sevi īpaši sugestīvo atmosfēru, kurā arī pārējo tēlu sākumā sazarotās ikdienas attiecības pāraug atšķirīgu dzīves principu sadursmē, iegūstot augstāku abstrakcijas pakāpi un romantiskai mākslai raksturīgu emociju spriegumu. [.] Bērtulsonā šis bērna ticīgais skats uz cilvēku savijas ar skarbu, holeriski neapvaldītu, savās izpausmēs pat raupji fakturētu vīra dabu. Viņš ir cilvēks — avots, līdz galam neizdibināms un neizsmeļams, un tālab savā ticībā, savā darbības apsēstībā cildens.

Dalles teātra izradē Bērtulsons (R. Ancāns) ir konkrēts cilvēks konkrētos apstākļos — inteligents, vīrišķīgs, apvaldīts un līdzsvarots savās izpausmēs. [.] Šāds rakstura traktējums viņu ievirza konkrētās sadzīviskās attiecībās ar pārējiem, arī sadzīviskiem

raksturiem. Un katra viņa rīcība prasa konkrētu psiholoģisku motivāciju. Tālab rodas vairāki jautājumi... Kur ir šī rakstura sociālās saknes? Vai Bērtulsona rīcība izaug no idealizēta vai konkrēta priekšstata par vidi, kurā viņš dzīvo? [...] Vai reāli domājošam vadītājam reālos apstākļos iespējams iztikt bez jebkādiem kompromisiem? [...] Vai tādām, kāds viņš ir izrādē, ir tiesības uz dzīvības upuri no sev vistuvākā cilvēka? Uz šiem jautājumiem skatītājs izrādē meklē un arī atrod atbildes. Tikai ne vienmēr tās runā par labu Bērtulsonam. [...] Ja Bērtulsonu neuztveram kā ārkārtēju raksturu — ideāla kvintesenci, mikrovides uzspīdzinātāju un tieši katarses avotu, bet skatām no reālpsiholoģiska redzes leņķa (uz to zināmā mērā varētu vedināt arī literārais materiāls), tad šai tēlā neglābjami iezīmējas pretruna starp tēla pretenziju un tā reālo saturu. Tad šis raksturs pāriet citā estētiskā kategorijā — no cildena kļūst traģikomisks. [...]

Dailes teātris, šķiet, piedāvā vienu šī tēla lasījuma variantu... , bet skatītāji (vismaz daļa skatītāju) to pieņem ar visai būtiskām atrunām. [...] Ideāla cildenības starojumu no «Uzticības saldās nastas» izrādes tomēr saņemam. Tā avots ir L. Zvīgules Vaidas tante. Šis tēls patiešām ir izrādes brīnums, kas raksturā ietvertās katarses potences vērš tiešamībā.

Literatūra un Māksla, 1981, 13. martā

\* \* \*

### No skatītāju diskusijas materiāliem

Ļoti patika P. Putniņa lugas «Uzticības saldā nasta» izrāde Dailes teātrī. Taču pārsteidza un kaitināja programmā ievietotās anotācijas, kā arī recenziju virziens. Leonards — varonis? Brands? Kādēļ tik skaļi, pat dezorientējoši vārdi? Vai tikai tādēļ, ka mums šāda varoņa nav un nu jāslavē paši vārgākie asni, kas parādās šai jomā? Pat kņazu Mišķinu sauc palīgā, lai pierādītu Leonarda tiesības uz pozitīvā ideāla nesēju. Dramaturgs «Uzticības saldajā nastā» tēlo tik konkrētus mūsdienu apstākļus (sabiezīnājumā, protams), ka šāds abstrakts «ideāls» nevar radīt neko citu kā pretestību, nevēlēšanos līdzināties tam un — pozitīvākais — bezgalbagātu materiālu pārdomām par to, kādam būtu jābūt šim ideālam, kādēļ viņu tik grūti izveidot.

P. Putniņa varonim pietrūkst traģēdijas varenuma, cildenuma, lieluma. [...] Skatītājs grib redzēt pozitīvu varoni, grib redzēt

cilvēku, kas rikojas godīgi, spēcīgi, kas spēj ietekmēt apkārtējos laudis. Kas pats uzņemas grūtāko nastu un kam tikai tad līdzī cieš visi pārējie.

Cik esmu vērojusi, reti gan kurš skatītājs vēlas līdzināties Leonardam Bērtulsonam. Lugā lieliski parādīts, kā tāds cilvēks nonāk strupceļā, jo neko nepanāk. Un man arī ne mirkli neliekas, ka P. Putniņš būtu gribējis Bērtulsonu rādīt kā ideālu. Tieši otrādi — viņš pats šķiet šokēts un gaida no sabiedrības skaidrojumu, kāpēc tāds cilvēks, kas izdara it kā visu, ko morāle liek, tomēr nav pozitīvs.

Pretspēki atklāti ļoti labi. Bet kādam jābūt varonim, kuram ar tiem jācinās? Autors godīgi atzīstas, ka viņš to nezina. Skatītāji to redz izrādē un arī nezina (ja domā). Secinājums ir skaidrs — tā turpināties nevar, kaut kas jādara, ne tā, kā to dara Bērtulsons, jādara citādi. Jāatrod šis «citādi». Jāatrod Edgars Kauliņš. Jāatrod mūsdienu varonis. Uz to luga aicina, dzen, spiež. Nevar mierīgi sēdēt mājā, cerot, ka bērtulsoni glābs sabiedrību. Jāglābj katram, vienkārši — mums pašiem. Un šāda reakcija, ja tāda rodas pēc lugas noskatīšanās, jau kaut kas ir.

Gribētos tīri vai apgalvot, ka tā ir pirmā mūsu latviešu oriģinālluga, kurā ar pilsonisku drosmi ir paceltas tādas ļoti sasāpējušas sabiedrisko attiecību un pat pasaules uzskata problēmas.

Literatūra un Māksla, 1981, 17. jūlijā

Kad lasām par viduslaikiem, parasti domājam tā: kā gan tie cilvēki toreiz neprata dzīvot! Ja mēs būtu tolaik dzīvojuši, mēs gan būtu bijuši gudrāki. Tomēr acimredzot arī paši nebūt nedzīvojam tā, lai būtu droši, ka nākamās paaudzes mūs nenosodīs. To pierāda Paula Putniņa jaunā luga. Te nu skaidri redzam, ka prasīt no citiem un kritizēt ir viegli, bet — izdarīt pašam? Vai varam, liekot roku uz sirds, apgalvot, ka paši dzīvē saprotam un atbalstām šādus bērtulsonus?

Jā, reizēm mēs te, skatītāju zālē, smējāties, taču ne jau par Bērtulsonu. Mēs smējāties par šīm dzīves situācijām, nevis par lugas varoni. Tas bija briesmīgi — tas viss, kas notika tur, uz skatuves. Bet mēs jau paši tā dzīvojam, nevis tā kā Bērtulsons, vai nav tiesa? Man šķiet, ka luga panākusi tieši to, ko Pauls Putniņš ir gribējis: mēs saprotam, ka tas viss tiešām ir briesmīgi un vienreiz taču jāizbeidz.

Vai mēs aiziesim mājās un sāksim dzīvot tā kā Bērtulsons?

Es domāju: aizgājuši mājās, dziļi nolieksim galvas to sieviešu priekšā, kuras spēj saprast šādu cilvēku ar ideāliem — Malda, Lolita.

Padomju Jaunatne, 1981, 22. februārī

\* \* \*

Jāks Alliks (Tallina)

Var iedomāties, ka «Uzticības saldā nasta» radīs vairāk strīdu un pretēju vērtējumu nekā jebkura cita luga pēdējo gadu dramaturģijā. Pielīdzināt tai varbūt varētu vienīgi I. Dvorceka drāmu «Cilvēks no malas», kuras galvenā varoņa Češkova tēla skaidrojumu un atminējumu dažādi kritiķi un teātri sniedza gluži pretēji.

[..] Lai veidotu dramatisku konfliktu, Putniņš paceļ galveno varoni pāri mūsu ikdienas loģikai, nevis, kā parasts, vienkāršo apkārtējo vidi. Protams, ka Bērtulsons tādēļ dažam labam skatītājam var kļūt nesimpātisks. Viņš dzīvo pēc komunistiskās sabiedrības morāles principiem, tāpēc pārāk sāpīgi mums ir vērtēt viņa rīcību mierīgi. P. Putniņa luga ir nevis sadzīves farss, bet ideju drāma, kurā skaidri nodalīti un ar sociāli precīzu redzējumu skatīti, no vienas puses, mūsu sabiedrība, tās attīstības līmenis un, no otras puses, tikumiskā ideja, kas ir šīs sabiedrības pamats un tās attīstības mērķis. Bērtulsons nozīmē bezkompromisa godīgumu, personisko interešu pastāvīgu pakļaušanu sabiedrības interesēm, pilnīgu atdošanos laimīgas dzīves radīšanai ne tikai sev tuvāko cilvēku labā, bet visas sabiedrības.

[.] Pērnavas L. Koidulas drāmas teātra iestudējums (viesrežisors M. Ķimele no Valmieras teātra) ne tuvu neatsedz visas šīs lugas atklātās un slēptās iespējas. [.] Tomēr lugas pamatideja iestudējumā tiek skaidri izteikta, un galvenais nopelns te Andrešam Ildam — Bērtulsona atveidotājam. [..] Ilda Bērtulsons ir cilvēks, kurš, kā teikts lugas tekstā, patiešām skatās tikai vienā virzienā — tieši uz priekšu, tāpēc kaut ko arī paveic salīdzinājumā ar tiem, kas, nepārtraukti apkārt skatīdamies un lietas no dažādiem aspektiem izsvērdami, patiesībā mīdās uz vietas un pārveidot pasauli nespēj. Ilds spēlē simpātisku fanātiķi, un no daudzām iespējām interpretēt Bērtulsonu šī man liekas viena no pareizākajām.

Pārējo aktieru tēlojumā būtiskākais ir tas, cik viņi ikbrīd spējīgi apjēgt visa iestudējuma ideju, kā arī to, ka vairāk viņiem darīšana ar morāles attieksmes simboliem nekā ar reāliem cilvēkiem.

[.] P. Putniņa luga runā par godīgumu kā smagu un saldu nastu. Viņš neliekuļo un parāda, ka pie mūsu tagadējiem materiālajiem apstākļiem un sociālajām attiecībām absolūts bezkompromisa godīgums var izrādīties par nastu, kas iet pāri spēkiem. Taču rakstnieks un teātris aicina mūs ik solī dot pašiem sev atskaiti par mūsu godīguma normām, mēru un cenu, kā arī paturēt prātā tos pamatprincipus, uz kuriem mūsu dzīves iekārta un pasaules uzskats balstās.

Literatūra un Māksla, 1981, 17. jūlijā

## Māris Grēviņš

Kopš pastāv dramaturģija un teātris, ir iedibinājies negrozāms likums: skatuves tēla vērtējumu nosaka viņa rīcība, reālā darbība lugas norisēs... Ko tad nu praktiski skatītājiem redzamu dara Bērtulsons? Viņa vienīgais ciņas ierocis ir vārdiskās pārliecināšanas metode, kas, būsim atklāti, diezgan bieži pāriet retorikā. Toties viņa rīcībai konkrētajā saskarsmē ar citiem lugas tēliem, kā arī izvēršoties konflikta situācijām, piemīt zināma inertība. No citām personām mēs vairākkārt dzirdam par Bērtulsona aktīvo darbību aiz skatuves. Bet, ja gribam uzmanīgāk iedziļināties tēla izpausmēs, nākas atzīt, ka uz skatuves dēļiem viņa ideāla īstenošanas ceļi biedrojas ar pasivitāti. Ipaši sadzīves jomā. [.] Ne velti vairums sieviešu kārtas skatītāju uz intervētāja jautājumu atbildēja, ka tādu cilvēku viņas savā ģimenē negribētu. [.]

Bērtulsonu mēdz salīdzināt ar Brandu. [..] Ārēja līdzība jau mazliet tur ir. Arī Bērtulsons, tāpat kā Brands, neņem sev, lai būtu citiem; kā vienam, tā otram aiziet bojā sieva. Taču, lai ko mēs sirdī domātu par dieva kalpu Brandu, viņš tomēr liek uz spēles savu dzīvību, ir gatavs to upurēt un beigās arī upurē. [.]

Bērtulsons izvirzīts neizdevīgā, rezultatīvā situācijā, kurā viņš ienācis gatavi konstruēts un paliek nemainīgs kā iepriekš izlemtas idejas iemiesotājs. Līdz ar to nav un nevar būt arī attīstības, atziņas veidošanās procesa. Ne viņam, ne citiem lugas tēliem.

[..] Šī luga būtu jāņem tāda, kāda tā ir, un rezonanse, ko izraisījusi «Uzticības saldā nasta», vien jau apliecina tās aktualitāti. Te atspoguļojas precīzi saskatīta problēma, kas tuva cilvēkiem. Luga vedina domāt par sabiedrības dialektisko attīstības ceļu, atklājot grūtības un pretrunas ideāla īstenošanā. [..]

Arnolds Liniņš, runādams par savu iestudējumu, nosauca galveno tēlu par cilvēku, kuram — kā visiem — piemīt dažādu īpašību kopums, bet kurš tiecas realizēt dzīvē pozitīvu programmu. Cits jautājums, ka idejas risinājumu, kas liekas saprotams autoram, skatītāji tomēr uztver dažādi.

[..] Kādam būt uz skatuves šādam varonim? Romualds Ancāns Dailes teātrī tiecas pēc sava Bērtulsona ar vienkāršību, patiesību, dziļu cilvēcību, un tāpēc gribētos viņam ticēt. Ja nu vienīgi atņemtu nost asaraino bezpalīdzību izrādes finālā. Andress Ilds M. Ķimeles iestudētajā Pērnavas teātra izrādē ir skaudrāks, nežēlīgāks pret sevi un citiem, un līdz ar to viņš liekas tālāks no patiesa ideāla.

Karogs, 1981, № 11

### Viktors Hausmanis

Jā, ir tādi, kas par Bērtulsonu pasmejas, pa kādam būs arī skatītāju zālē, kam Bērtulsona rīcība liksies smieklīga, bet šai sakarā labi pasaka lugā tēlotā Vaidas tante: «Tad jau nākamie laiki izšķirs, kas viss bijis tas smieklīgais, kas ne...» [..] Pametiet skatienu atpakaļ — kaut vai mūsu kultūras vēsturē, tur daudz bijis tādu fanātiķu — K. Barons, E. Melngailis, J. Endzelīns. Kad viņi sāka savu darbību, dzīves praktiķi varēja smīnēt, bet šodien šo fanātiķu priekšā noliecam galvas. Arī par Bērtulsona principialitāti var pasmaidīt, ērtāk ir aizvērt acis un ļauties nest straumei uz leju. Taču pat smīnētāji un viendienīši sirds dziļumos vēlas ieraudzīt un sastapt tādu Bērtulsonu, ai, kā vēlas.

[..] Ideāla un cilvēciskuma pretstatī Bērtulsonu padara radniecīgu ar Brandu. Arī viņam pietrūka cilvēcības. [..]

Tieši tāds Bērtulsons varbūt tiešām ir viens, jo tā ir luga, bet dramatiskā darbā iespējams zināms saasinājums, taču kaut kas no Bērtulsona ir daudz — tajos krietnajos un principiālajos cilvēkos, ko esam satikuši un satiekam katru dienu. Dailes teātra izrāde turpina pārliecību par viņu darītā darba jēgu.

Cīņa, 1981, 28. janv.

### Gunārs Treimanis

Domāju, ka neviena no dramaturga lugām neizraisīs tik daudz strīdu, uzskatu apmaiņu un kategorisku «par» un «pret» kā «Uzticības saldā nasta». Mums ir daudz lugu, kur sevi pārbaudām ar kara dienu varoņu cilvēcību, ir lugas ar vēsturisku skatienu

uz visas tautas pagātni, bet pamaz latviešu oriģināldramaturģija attīstījusi traģēdijas žanru. Bet šajā Putņiņa lugā mirst galvenā varoņa vistuvākais cilvēks, noris saruna par istu ideālu nepieciešamību ikdienas dzīvē, galvenajam varonim.. jāizjūt daudzo skatītāju neticības deva — sak, vai nu tas ir reāli, ka viņš par mērķi uzskata jebkuru atteikšanos no personiskajām ērtībām, pat no minimālajām sadzīves normām.

[.] Bērtulsons ir līdzīgs optimistiskās traģēdijas varonim, kas pārliecības dēļ gatavs upurēt visu: biedru draudzību, dēla mīlestību, citu cilvēku aizstāvību. Labi, ka režisors Arnolds Liniņš un Bērtulsona lomas tēlotājs Romualds Ancāns nav centušies meklēt kaut kāda savādnieka vai fanātiķa ārējās īpašības. Mēs iepazīstam pavisam parastu cilvēku. [.]

Kāda ir Paula Putņiņa drāmas «Uzticības saldā nasta» sabiedriskā nozīme? Domāju, ka autors ir spēris lielu soli uz priekšu, izvezdams laukā savus varoņus no pašmāju lauciņiem, no ogu lasīšanas kampaņām, arī no jauniešu pārdzīvojumu labirintiem daudz plašākā kaujas laukā. Sajā kaujas laukā saduras uzskati, dažādu paaudžu morālie kritēriji, tāpēc nāk prātā Bernarda Šova atziņa, ka tikai tāds cilvēks, kas raksta par sevi, savu tautu un savu laikmetu, var cerēt, ka viņš būs vajadzīgs arī citām tautām un citiem laikiem.

Rīgas Balss, 1981, 14. februārī

## Lilija Dzene

Es vēlētos, lai māksla cilvēku nostādītu jautājuma priekšā: ja tas, ko tu gribētu panākt dzīvē, pats savā ģimenē, savā apkārtnē, — ja tas prasītu no tevis upurus, vai tu būtu ziedoties spējīgs un cik daudz tu spētu upurēt? Tāpēc es aizstāvu Putņiņa lugu «Uzticības saldā nasta». Sajā lugā es šo aizmetni uzveru. Tomēr domāju, ka Bērtulsons ir ciets pret citiem un ļoti daudz no viņiem prasa, bet pats pret sevi ir pieticīgs prasībās. Man labāk patiktu, ja visa uzpurēšanās līnija izietu lugā caur viņu pašu.

## Jānis Kalniņš

Man šķiet, Bērtulsons attiecībā pret sevi un savu ģimeni ieņēmis ļoti parocīgu nekā nedarītāja principu. Viņš, lūk, ziedoja citu labā, un tāpēc viņam par savu ģimeni rūpe nav jātur. Otram kaut kas ir vajadzīgs — lai viņš to dabū, es viņam ceļā nestāšos, jo viņam vajadzīgs vairāk nekā man. Tas pārvēršas pavisam

citā — pretējā pozīcijā — es varu mierīgi nekā nedarīt, gulēt, par savu ģimeni nerūpēties. Bērtulsons, protams, neteiks, ka viņš gulējis, viņš sacīs: es atsacījos, jo tam otram vairāk vajadzēja.

## Lilija Dzene

Ir pienācis laiks nākt domu vienotājam, ap svētu ideju vienotājam tēlam. Varoni ar smalkpsiholoģiski sašķiedrotu iekšējo pasauli esam ieguvuši, bet tas ir tikai viens no virzieniem, laiks nākt citiem. Bērtulsons, manuprāt, varēja par tādu kļūt, bet, ja viņš vēl par to nav kļuvis, tad tomēr cilvēku ieinteresētība par to ir radusies. Un — var teikt — mēs esam ceļā uz to.

## Jānis Kalniņš

Man liekas, ka Bērtulsons ir interesantākā parādība mūsu dramaturģijā. Šis tēls un izrāde, kuru es nebūt neuzskatu par ideālu, ir likusi par ļoti daudz ko domāt. Nez vai ir otra latviešu padomju luga, kura ir izraisījusi tik daudz asociāciju un kur cilvēki skaitušies, paši īsti nezinot, uz ko skaišas, un kaut ko nav pieņēmuši. Mākslas pamatuzdevums, kā Dzene teica, ir vienot uz kaut ko labu, uz nākotni ejošu. Putniņa luga centrē cilvēka domāšanu uz nākotni, nekādu atrisinājumu tā nedod un nevar dot. Neviena cita luga to nav tik tieši izdarījusi. Tādu darbu mums ir maz, tā ir mūsu nelaime.

No diskusijas «Mūsdienu cilvēks dzīvē un mākslā». — Literatūra un Māksla, 1981, 14. augustā

\* \* \*

## Maskavas teātra kritiķis G. Dubasovs

Galvenā varoņa sadursme, konflikts ar viņa morālajiem pretiniekiem lugā iegūst nedaudz abstraktu raksturu, jo dramaturgs Leonardu mums nav parādījis darbībā, ne vārdos, ne darbos nav devis viņam iespēju pierādīt savu taisnību. Tas varēja izrādi novirzīt pa aukstas retorikas ceļu, ja nebūtu režisora un aktieru prasmes detalizēti un patiesīgi radīt uz skatuves dabisku dzīves plūdumu, piesātināt tēlus ar patiesu raksturu dziļumu. Gan Malda (L. Ozoliņa), gan Vaidas tante (L. Zvīgule), gan kaimiņi (I. Vazdika un A. Dimīters) atklājas kā savdabīgi raksturi, kuriem ir dzīva interese par apkārtējiem.

Leonarda lomas izpildītāja R. Ancāna uzdevums bijis daudz sarežģītāks, jo šis tēls dramaturgam izdevies vismazāk. Taču aktiera pārliecība, viņa prasme domāt lielā mērā pārvarējusi tēla statiskumu. Tādēļ Bērtulsona likteņa dramatiskās peripetijas, augstās morāles normas, pēc kurām viņš dzīvē vadās, personīgais tikumiskais piemērs radis atbalsi skatītājos.

Pravda, 1982, 7. februārī

Ļeņingradas teātra kritiķe N. Kuzjakiņa

[.] Putniņam maksimālisms nozīmē drīzāk cilvēka vienpusību, nespēju saprast citus. Tā rodas maksimālista negribētā ciet-sirdība, kas, pēc dramaturga domām, ir radniecīga egoismam: cilvēks ir pārāk iegrimis darbā un nespēj saskaņot savu rīcību ar apkārtējo interesēm, viņš sagādā tuviniekiem sāpes un ciešanas. Neraugoties uz to, maksimālisti viņa lugās dzīvo aktīvu, piesātinātu dzīvi un viņu profesionālā un cilvēciskā neatlaidība izraisa dramaturga cieņu. [.]

Ir raksturi — un Leo, kā var domāt, pieder pie tiem —, kurus vilšanās un dzīves skola nespēj mainīt. Sociologi runā par tādu raksturu «sociālo neelastību», un droši vien varētu lietot vēl citus vārdus. Taču būtība, domājams, paliek tā pati: gara un rīcības maksimālisms ir iedzimta rakstura īpašība. Maksimālistus dzīvē visbiežāk sagaida zaudējumi, un izvairīties no tiem viņi var tikai tad, ja viņu taisnlīnijas virzība pārvēršas par radošu spēku, tas ir, ja viņi ir talantīgi vai ģeniāli. Sadzīvē maksimālisti nereti ir bezpalīdzīgi, brīžiem pat muļķīgi un tiek daudzīnāti par savādniekiem un divaiņiem. Taču nosodīt viņus pēc šiem sadzīves likumiem — tas ir pēdējais, ko var darīt. Un, lai cik paradoksāli tas liktos, rakstnieka Putniņa pozīcija ir radniecīga tā studenta domām, kurš Stokmanim pārmeta egoismu, jo dramaturgs ir pārlieku aizrāvis ar Leo absolūto nepiemērotību sadzīvē un palaidis garām iespēju parādīt viņu tur, kur maksimālists iegūst citus mērogus, — darbā. Tādēļ ka, neiederoties sadzīvē un izjūtot riebumu pret attiecīgu labumu un privilēģiju iegūšanu šajā sfērā, maksimālisti vienmēr stāv tai pāri. Viņi saglabā sevī kaut ko principiāli svarīgu: meklējumu garīgumu, ticību runātā vārda saturīgumam, iespējai virzīties dzīvē uz priekšu pa godīgu ceļu. [.]

Tautu dzīvē ir periodi, kad maksimālistu vienpusība rod dabisku izpausmi, viņu likteņus organiski iekļaujot kopējā laikmeta ainā. Tādi ir vētrainu pārmaiņu, revolūciju, kara gadī, kad laika

asās pārmaiņas balstās uz ētisko maksimālismu, uz cilvēka spēju upurēt visu idejas vārdā.

Taču stabilos sabiedrības dzīves periodos, kad visu nosaka noturīgi sakari un ierasti attiecību tipi, maksimālisti var likties nevieta naivi cilvēki. Apkārtējie ironiski pasmejas vai līdzjūtīgi nopūšas, spriežot par viņu egoismu, kura dēļ cieš ģimenes. Tādā laikā ir svarīgi aptvert šādu raksturu kopumā un saskatīt tajā sarežģītu spriedumu konglomerātu — no taisnīgiem pārmetumiem par neuzmanību līdz visdažādākajām «asa sātiguma» un klusas ģimenes laimes apliecinājuma izpausmēm.

Teatr, 1981, № 7

\* \* \*

Vērtējot personības attīstības līmeni un sabiedrisko nozīmību, mēs lielā mērā vadāmies pēc tā, kādu līmeņu pārindividuālos veselumos cilvēks tiecas un spēj sevi apliecināt. Tādēļ arī literatūras un mākslas darbus varam zināmā mērā vērtēt pēc tā, kādus radošās darbības laukus un līmeņus šie darbi rosina apzināt un apgūt, uz kādiem vērtību un atziņu horizontiem tie orientē lasītāju, skatītāju, klausītāju. [...] Domājot šādā aspektā par mūsu republikas literatūru, īpaši drāmu, kinoscenāriju, prozu, publicistiku, gribas izteikt vēlējumu, lai mūsu autori un, protams, arī lasītāji un skatītāji būtu gatavi ievērojami paplašināt savu mūsdienu pasaules un mūsdienu cilvēka skatījumu un risināmo laikmeta problēmu loku, pārvarot tendenci aprobežot laikmeta problēmas ar sadzīves aktualitātēm. Lai aiz sadzīves mozaikas, aiz bērtulsonu un antibērtulsonu kompleksiem, «blatu», haltūru, alkoholisma un daudzām citām problēmām mēs nepārstātu skaidri sadzirdēt mūsu laikmeta kopskanējumu.

A. Krauklis, LPSR ZA korespondētājloceklis, Eksperimentālās un klīniskās medicīnas zinātniskās pētniecības institūta Fizioloģijas nodaļas un Augstākās nervu darbības laboratorijas vadītājs, medicīnas zinātņu doktors, profesors

No diskusijas «Mūsdienu cilvēks dzīvē un mākslā». —  
Literatūra un Māksla, 1982, 5. februārī

*Livija Akurātere*

## OLĢERTA KRODERA AKTIERAUDZINĀŠANAS PAŅĒMIENI

1959. gadā Liepājas teātrī režisora gaitas uzsāka Oļģerts Kroders, kurš līdz tam ar virkni rakstu bija piedalījies republikas teātra dzīves norišu vērtēšanā. Speciālā mācību iestādē iemantošanas režijas skolas viņam tobrīd nebija, tikai augsts vispārējais intelektuālais līmenis, paša erudīcija un tā izpratne par skatuves mākslas likumībām, ko dod rūpīgs teātra parādību vērojums un teorētisko darbu studijas. Jau pirmo sezonu darba pieredze, arī vēlāk Maskavā Augstākajos režijasursos gūtie iespaidi nostiprināja viņā pārliecību, ka laikmetīgās teātra mākslas tālākattīstība ir jāpanāk pirmām kārtām ar pārmaiņām aktiera spēles veidā. Ar tēlojuma attīrīšanu no izlikšanās, patētiskas teatralitātes, melīga izskaistinājuma, štampiem un sastinguma.

Teātris pastāvēs, ja atradīs pats savu specifiku, kur neviena cita mākslas nozare nevarēs to pārspēt. Un šī specifika ir saistīta ar izrādes centrā atrodošos dzīvo cilvēku, kas ir skatītāju līdzinieks. Tieši šī iemesla dēļ atšķirībā no citiem mākslas veidiem teātris spēj iedarboties ne tikai uz uztvērēju sirdi un prātu, kā, piemēram, literatūra, vai uz dzirdi un dvēseli kā mūzika, bet uz visiem uztveres orgāniem, jutekļiem un garīgo dzīvi kopumā. Cilvēku vajadzība sevi ētiski pilnveidot ar aktieru radītā spoguļa palīdzību teātrī gūst visplašāko apmierinājumu. Un tas nozīmē, ka teātrī ir jābūt šiem aktieriem — jūtīgiem skatītāju un sevis izpratējiem.

Tāpēc, no 1964. līdz 1974. gadam strādājot par režisoru Valmieras teātrī un pēc tam par galveno režisoru atkal Liepājas teātrī, O. Kroders katru iestudējumu saistīja ar aktieru audzināšanas darbu, ar izvēlētā tēlotāju kolektīva garīgo sagatavošanu noteiktu iestudējuma funkciju veikšanai.

O. Krodera režijas iecerēs tai inscenējuma vizuālajai un skaniskajai tēlainības daļai, kas sasniedzama ar citiem — ārpus aktieru tēlojuma izmantojamiem skatuviskās izteiksmības līdzekļiem, ir tikai pakārtota un minimāla nozīme. Viņa mērķis, gan izvēloties attiecīgu dramaturģisko darbu, gan to uz skatuves

interpretējot, ir panākt, lai skatītāji kopā ar aktieriem šķetinātu problēmas, ko izvirza iedziļināšanās lugas un līdz ar to dzīves materiālā. Lai, saasinot uzmanību uz vēl neatbildētiem jautājumiem, skatītāji varētu spert kaut soli uz priekšu pasaules un sevis apzināšanā. O. Krodera uzvedumos aktieriem jāklūst par pētniekiem dzīves mācībā, piedāvājot sevi, savu psihi zinātniskajiem eksperimentiem par bāzi un apzinoties, ka pētījuma mērķi nav sasniedzami, ja kaut kas tiek noslēpts, atvieglināts, saudzēts vai nogludināts.

Laikmetīgās izpratnes griezumā atgādinādams teātra mākslas mūžam no jauna spodrināmās pamatpatiesības, viņš rakstīja: «Diemžēl viena no galvenajām mūsu aktieru nelaimēm ir arī nepietiekama prasme darboties procesā. [...] Pārāk bieži aktieris darbošanos dotajos apstākļos aizstāj ar stāvokļa vai rezultāta spēlēšanu. Tāpēc tēlu attiecības neveidojas, bet tikai fiksējas, partneri nerod savstarpēju kontaktu, uz skatuves dzīves vietā redzam tikai tās shēmu.»<sup>1</sup>

Lai sekmētu procesa izraisīšanos, O. Kroders attiecīgi izkārtēja mēģinājumu gaitu, izmantojot K. Staņislavska mūža pēdējā posma atzinumus.

Sākot jaunu iestudējumu un kopīgi ar aktieriem pārbaudot un konkretizējot savu viedokli par lugas satura skaidrojumu un topošās izrādes virsuzdevumu, kā arī analizējot personu rīcības likumsakarības, to tiešos un slēptos motīvus, režisors neorganizēja ilgstošas pārrunas tā sauktajā «galda periodā». Viedokļa noskaidrošana lielāko tiesu notika līdztekus lugā ietvertu notikumu apguvei darbībā, kopīgi taustot iekšējās sakarības un nodibinot lugas personu savstarpējās attiecības. Nereti mainījās pat mēģinājumu telpa, un režisors tajā necentās iezīmēt topošā uzveduma dekoratīvā izkārtojuma līnijas, lai aktieri nepierastu nedz pie uznācieniem no labās vai kreisās puses, nedz pie noteiktām mizanscēnām. Arī ne pie vieniem un tiem pašiem uztvertajiem impulsiem, kurus izraisa partneru rīcība, tātad arī ne pie nemainīgām savas sniegtās atbildes intonācijām. Aktiera uzdevums bija piemēroties jebkurai telpiskai situācijai un iepriekš neparedzamām partnera darbības izpausmēm, lai, tāpat kā dzīvē, viņš spētu atrast iemiesotās personas fiziskās un garīgās koordinātes. Šīs koordinātes mēģinājumu laikā nepārtraukti korigēja kopējie atradumi, režisoram stāvot turpat kaut kur līdzās un piedaloties jautājumu noskaidrošanā ar savām šaubām, apstiprinājumiem, ierosmēm.

<sup>1</sup> Palīdzēt saprast pašam sevi. Intervija ar O. Kroderu. — Pad. Jaunatne, 1977, 14. apr.

Mēģinājumu sākotnējā periodā lomu tēlotājiem parasti nav zināms, kurā pusē vēlāk atradīsies skatītāji, tāpēc pati par sevi atkrīt vajadzība pēc norišu ārēja pasvītrojuma un pozēšanas. Tas viss palīdz bez režisora īpašiem, atkārtotiem norādījumiem un aizliegumiem raisīties iespējami neteatrālai, dzīves formām tuvai skatuviskai esamībai. Veidojas dabiskas, patiesas partneru attiecības, no kurām pamazām izkristalizējas tas, kas tiek paturēts izrādē.

Tālākais — prasme no patiesas eksistences lugā dotajos apstākļos nonākt līdz skatītājus ietekmējošam mākslas tēlam — ir aktiera paša — viņa talanta un meistarības jautājums. Sajā gadījumā meistarība tiek saprasta kā augsta koncentrācijas spēja, kad aktieris dziļi gremdējas lugas varoņa domu pasaulē un fiziskajā esamībā, izceļot no tām visbūtiskāko. Precīzi, skaidri, taču neko nevienkāršojot un atkal un atkal bagātinot, paplašinot.

«Mēģinājumos es nekad aktieri «neiesēdinu» lomā līdz galam. Es dodu tikai virzienu. Vienmēr atstāju ap aktieri brīvu telpu, lai viņš var strādāt tālāk, lai pēc pirmizrādes neuzliek savai lomai vāku. Taču tā darīt var tikai ar aktieriem, kuri tā grib un spēj strādāt. Ja tas tā nav, tad labāk šim aktierim strādāt pie cita režisora. Tā ir mana vājā vieta: es neprotu «spiest» tēlu no aktiera. [...] Ja aktieris pats negribēs strādāt, tad manās izrādēs rezultātu nebūs.»<sup>1</sup>

Tāpēc režisora iecerētās aktieraudzināšanas pirmais posms — tēlojuma atbrīvošana no štampiem O. Krodera vadītajos iestudējumos noritēja ātri, toties otrais posms — īstas meistarības apgūšana — pakāpeniski un visai individuāli, atkarībā no vairākiem priekšnosacījumiem.

«Jāiemācās strādāt tā, lai visa dzīve būtu nepārtraukta izrādes vai lomas kodola briedināšana. Fantazējot, domājot, iejūtoties. [...] Galvenais — tam «graudam» jābūt galvā! Kodolam! Zinātnieki apgalvo, ka viss ierakstīts gēnā. Arī izrādes vai lomas kodols ir tāds gēns — grauds, kurā viss, kas būs izrādē, jau ierakstīts, ieprogrammēts. Ja nav šī grauda, nebūs ne lomas, ne izrādes. [...] Tieši spēja sajust, radīt šo graudu nosaka talantu. [...] Parasti tas «grauds» rodas vai nerodas, jau pirmoreiz lasot lugu. Bet dažreiz ir arī citādi — pavisam necerējis un negaidījis, tu pēkšņi dabū it kā ar āmuru pa pieri: «Heirēka!»»<sup>2</sup>

Aktieris un režisors Edmunds Freibergs saka, ka mēģinājumi pie O. Krodera pielīdzināmi psihotehniskiem treniņiem. Tie ir

<sup>1</sup> *Freinberga S. Antivarmācība. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1973, 17, 74. lpp.*

<sup>2</sup> *Palīdzēt saprast pašam sevi. Intervija ar O. Kroderu. — Pad. Jaunatne, 1977, 14. apr.*

reizē viegli un grūti. Viegli tāpēc, ka režisors neko neuzspiež, grūti tāpēc, ka liek iedziļināties parādību dialektikā. Asociācijas, ko aktieris iegulda zem katra teksta, notikuma, nesaudzīgi atklāj, cik daudz ir viņā pašā no īsta cilvēka, mākslinieka un domātāja. Kaut skatītājs neuzzina šo asociāciju vārdisko izklāstu, viņš katrā ziņā izjūt aktiera radītās domu pasaules klātbūtni. Vai arī to, ka tēlotājam nekādu asociāciju nav. O. Kroders pieder pie tiem režisoriem, kura izrādēs aktieris neko nevar noslēpt, tāpēc ka nekas nav piekrāsots.

Vēlākā posmā — 70. gadu sākumā — O. Kroders paskaidroja savu viedokli: «Mani neuztrauc tas, ka dažreiz par laikmetīgo aktieri saka: viņš visās lomās esot līdzīgs pats sev. Tieši šis izteikums man liekas pats vērtīgākais. Mani interesē aktieris, kuram ir kaut kas, ko teikt, par mūsu pasauli. Mani interesē aktieris — pilsonis. Kurš tad cits vēl izstāstīs patiesību par dzīvi? [...] Mani sevišķi interesē profesores M. Knēbeles un viņas skolnieka — režisora A. Efrasa darbs. Viņš nežēlīgi atņēma aktieriem tiesības izmantot ārējus izteiksmes līdzekļus. Viņa aktieris paliek tas pats, kas viņš ir, taču, to darot, viņam ir jāspēj atklāt mums citu cilvēku. Un aktieris tēlo, sasniedzot augstu ticamības pakāpi, izmantodams par pamatu savas paša dvēseles bagātības.»<sup>1</sup>

Tāpēc aktieriem izvirzās prasība daudz lasīt, turklāt sistemātiski un kvalitatīvi, jo dzīves norisēs var gūt daudz pieredzes iespaidu, taču nevar gūt nepieciešamos vingrinājumus prāta attīstībai. Tā jāveicina ar socioloģijas, filozofijas, psiholoģijas un citām grāmatām par cilvēku, tikai raugoties, lai iegūtā informācija nenozāņaudz aktiera uztveres un reakcijas pirmreizīgumu. Lai nekad nerodas domāšanas iepriekšpieņemība un stereotipi.

Viens no O. Krodera uzvedumiem Valmieras teātrī ar veiksmīgiem aktierdarba piemēriem bija A. Tolstoja «Sāpju ceļu» dramatisējums 1970. gadā. Uzveduma centrā — četrus krievu inteliģences pārstāvjus (Roščina, ko tēloja Jānis Zariņš, Katjas, ko tēloja Līgita Dēvica, Teļgina, ko tēloja Roberts Zēbergs, Darjas, ko tēloja Ināra Ieviņa) likteņi. Kā izteicās Teātra pavasara žūrijas komisijas locekle aktrise Lūcija Baumane, šie varoņi, kas uz skatuves ļoti reti tika atstāti vieni, atklāja pašu būtiskāko laikmeta niansēs un dziļi pārliccināja ar savu konkrētību. Un te liela loma bija arī pārējam tēlotāju kolektīvam, kas atspoguļoja revolūcijas un pilsoņu kara atmōsferu. Izrādes sākumā uz skatuves uznāca vienādi tērpti aktieri, sāka lasīt Alekseja Tolstoja romānu un tā

<sup>1</sup> Молодой актер и будущее актера. Интервью с О. Кродером. — Сов. молодежь, 1973, 16 окт.

arī palika uz skatuves kā visa šī sarežģītā laikmeta liecinieki un aktīvi līdzdalībnieki. Uzvelkot turpat uz skatuves skatītāju acu priekšā kādu lomu raksturojošu apģērba gabalu, viņi reizēm iekļāvās darbībā. Pārējā laikā vēroja notiekošo. «Dažreiz viņi piekrit galvenajiem varoņiem, bet biežāk gan oponē, cenšas pārliecināt un virza tos uz revolucionāro notikumu pareizu izpratni.»<sup>1</sup>

O. Krodera režijās apgūstot dažādas garīgās cilvēku pasaules, aktieri mainījās arī ārēji, atklājot, kā, piemēram, Jānis Zariņš, Rihards Rudāks, plašu psihofizisko iespēju amplitūdu. Sākotnēji tikai šauram lomu lokam piemērotais, faktūrā trauslais R. Rudāks attīstīja sevī spraigu elastību, kas ļāva viņa tēlotajam Hamletam — viņram un augumā nesagumušam — aiznest uz viena pleca nogalināto Poloniju. Turpretī Tuzenbaha lomā «Trīs mūsu» uzvedumā skatītāji redzēja fiziski nevarīgu, pat mazliet nožēlojamu cilvēku, kuru nomācoši traucē iekšējā un ārējā neatbrīvotība.

O. Krodera ieguldītais darbs aktieru audzināšanā Valmieras teātrī balstīja un turpināja teātra galvenā režisora P. Lūča centienus un palīdzēja izveidot spēcīgu aktieru grupu, kam bija pa spēkam sarežģīti daiļrades uzdevumi. Kā vēlāk rakstīja kritiķis Māris Grēviņš, Valmieras teātrī attiecīgajā periodā tika panākta intelektuālā virziena visperspektīvākā attīstība mūsu republikas apstākļos.<sup>2</sup>

Vēlākā posmā, strādājot Liepājas teātrī, O. Krodera vadīto aktieru darbā arvien lielāku nozīmi ieguva mizanscēnu izteiksmība, kas ar zīmīgu aktiera ķermeņa ekspresiju atklāja psiholoģiskās situācijas. Parasti tāda veidojās sakāpināta dialoga laikā. Kā raksta kritiķe S. Freinberga, «dažkārt dialogs pārtrūkst un darbība turpinās bez vārdiem», «ārējās darbības akcentējumā turpinās tēlu sadursme, kas tādā veidā nereti tiek izteikta pat spīgtāk nekā dialogā».

«Vasas Zeļeznovas» uzvedums (1978. gadā Liepājā — L. A.) ietiecas arī tādā bezvārdu darbības jomā. Izteiksmīgā deja trešā cēliena sākumā beidzas ar Hrapova lišanu pa rakstāmgalda apakšu un Ludmilas ačgārno jāšanu uz viņa muguras.»<sup>3</sup> Sajā bezvārdu darbībā izteicas attiecīgās sabiedrības morālās degradācijas vispārinājums. «Taisni pēc bezvārdu skata Rašele (Dzintra Klētniece — L. A.) absolūti novēršas no apkārtējiem cilvēkiem, taisni pēc bezvārdu skata Natālija (Anda Albuže — L. A.) kļiedz

<sup>1</sup> Pie jubilejas afišas. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1970, 14, 26. lpp.

<sup>2</sup> Grēviņš M. Teātris 70. gados. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1980, 24, 7. lpp.

<sup>3</sup> Freinberga S. Mākslas meklējumi un dzīves skaidrojums. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1978, 22, 30. lpp.

savu tekstu — ja man būtu bērns, es viņu drīzāk nogalinātu nekā atstātu šeit!»

Liepājas teātrī O. Krodera proponētos aktierdarba principus īpaši veiksmīgi realizē Vera Šneidere — karalienes Elizabetes, Vasas Žeļeznovas atveidotāja. No jaunākās aktieru paaudzes — Jānis Makovskis (Raskoļņikovs, dons Karloss), Indra Briķe (Spīdola, donna Sola, Mirdza «Vaidelotē»).

O. Krodera iestudējumos aktiertēlojuma kvalitātes palīdz saņiegt arī režisora un lomu tēlotāju kopīgi izstrādātais viedoklis par lugas autora piedāvāto konkrēto dzīves materiālu. Tā mērķis — neko nepiemelot par izrādes varoņiem, ieskatīties parādību saknē.

Zīmīgi, ka, piemēram, inscenējot L. Tolstoja romānu «Anna Kareņina», O. Kroders, kurš pats arī veidojis dramaturģiju, savam uzvedumam izvēlējis romāna pēdējo daļu, kas atspoguļo Annas un Vronskas attiecību sabrukumu. Tāpēc tas, ko sastopam Liepājas teātra «Annas Kareņinas» uzvedumā, atšķiras no tiem priekšstatiem, ko iedibinājuši citu teātru uzvedumi un romāna interpretācija kino. Tur mums tika stāstīts par Annu — brīnišķīgu un harmonisku sievieti, kurai vienmēr ir taisnība un kura iet bojā bijušā vīra — birokrātiskai mašīnai līdzīga, nežēlīga cilvēka un pagājušā gadsimta augstākās sabiedrības lielulīgo aizspriedumu dēļ. O. Kroders turpretī uzskatījis, ka divdesmitā gadsimta astoņdesmitajos gados nodarboties ar sen izprastas, noārdītas un vēstures klēpī apglabātas sabiedrības atmaskošānu nav produktīvi. Tāpēc viņš pievērsies lielā rakstnieka — reālista darbā ietvertajiem pārējiem motīviem, kas atklāj Annas un ar viņu saistīto cilvēku tragēdiju.

Redzam Annu, kura izmisīgi cenšas panākt kopā ar Vronski pārdzīvotās mīlestības ekstāzes turpinājumu. Taču tas neizdodas. Viņa kļūst arvien sakāpinātāka, un būt kopā ar viņu Vronskim kļūst arvien nepanesamāk. Sadzīvot ar šādu sievieti ir mokoši. No vienas puses, viņa atsakās no samezģojumu praktiskas atrisināšanas, no otras, pieprasa neiespējamo — to, ko realitāte nevar viņai dot.

Režisors un Annas Kareņinas lomas tēlotāja Anda Albuže saskata Annas bojāejas cēloni tieši tajā apstākļī, ka viņa ir padarījusi kaislīgas mīlestības baltkvēli par savas esamības vienīgo attaisnojumu. Taču viņas partneris Vronskis (tēlo Juris Āboliņš) uz šādu mīlestību vairs nav spējīgs, viņa jūtas jau ir ievirzījusās citā fāzē — pienākuma apziņā pret Annu, rūpēs par abu meitas likteni. Pie tam viņš pievērsies praktisku nodarbību meklēšanai, lai būtu kur piesaistīt savu interesi un aizpildīt dzīves laiku.

Uzvedumā atklāta Annas sperto soļu griezīgā divpusība. Pie-

mēram, viņas satraukto skrējieni pie ilgi neredzētā dēla Liepājas teātris netraktē tikai kā nelaimīgas, aplaupītas mātes pašaizliedzīgas mīlestības patiesu izpaudumu. Mēs redzam arī izrādes varones zināmu neapdomību. Egoistiskā trauksmē tiecoties apmierināt ilgas pēc dēla, viņa nedomā par savas rīcības sekām. Maritas Lūriņas Serjoža, kas no rīta piecēlies smaidot sarunājas ar auklīti, paliek pēc šīs sastapšanās nevaldāmās, histēriskās asarās. Kopš šī brīža Serjoža ir sagatavots meliem un viņa sirdī iezadzies ļaunums pret tēvu. Jā, šis tēvs — Kareņins, Annas bijušais vīrs, ko tēlo Jānis Dreiblats. Mums tiek atgādināts, ka arī viņš ir cilvēks, kuram dziļi sāp sievas pāridarījums, izpostītā ģimene, pārdzīvotais apkaunojums. Tā iegūstam pārskatu par Annas mīlestības piepildījuma neizbēgamajām sekām. Pametot vīru un aizējot pie Vronska, viņa ir pavērusi iespēju savā vietā stāties žēlotājai Annai Ivanovnai — Verai Sneiderei —, kura pakļauj reliģiskām dogmām Kareņinu, sakropļo Serjožu.

Bet, kā izrāde mums atklāj, arī Anna nav ieguvēja. Zīmīga šajā ziņā Annas brāļasievas Dollijas viesošanās aina pie Annas un Vronskas lauku muižā. Dollija — Zigrīda Rūtiņa —, tikko tur ieradusies, paliek uz skatuves brīdi viena un daļas ar skatītājiem pārliecībā, ka Anna rīkojusies pareizi — laulības jūgu un kompromisu virkni viņa apmainījusi pret laimi mīlēt un tikt mīlētai. Taču saruna ar Annu, kura pat smeļoties ir saspringta kā līdz pēdējai robežai uzvilkta stīga, liek Dollijai šaubīties.

Kura no abām tuvāka sava mūža attaisnojumam, piepildījumam? Vismaz Dollija vairs nevēlas ar Annu mainīties. Nevis tādēļ, ka Annai nav iespējams ar Vronski likumīgi apprecēties, nezaudējot uz visiem laikiem tiesības uz dēlu, bet gan tādēļ, ka šī sievietē nekad vairs nevarēs iegūt sirdsmieru.

Tādā kārtā Liepājas teātra uzvedums neatkārtoto un nekonkurēto ar tiem iespaidiem, ko kādreiz mums sniedza Eduarda Smilģa veidotais «Annas Kareņinas» iestudējums Dailes teātri un Lilītas Bērziņas tēlojums titullomā. Liepājnieku izrāde ir par ko citu, un, ja tam ļaujas, rodas ierosinājumi nopietnām pārdomām.

Redzam sievietes pieprasījumu, kas konkrētajā situācijā nav piepildāms. Izsekojot šādā aspektā romāna varones traģēdijai, teātris atraisa skatītājos kaut ko tādu, kas ir plašāks par līdzjutību, atraisa prasmī analizēt un tātad — varbūt arī iemācīties atšifrēt pašam sevi, nonākot līdzīgās pretrunās.

Režisora darbība šodien iezīmē lielāku noslieci uz vizuālo izteiksmību, uz mizanscēnu, kas, pasvītrojot saturu, ar savu gleznainību iespiestos atmiņā kā uzveduma kods. Lielāks īpatsvars tiek piešķirts aktiera faktūrai. Turpretī pieeja saturam veidojas apcerīgāka, cilvēku dzīves pamatsakarības atklājoša.

## SKAŅA KĀ IZRĀDES BŪVMATERIĀLS

Ko gan šodien izrādē var pateikt ar skaņu, ar dziesmu, ar mūziku? Šodien — visvarenās estrādes ērā, kad gandrīz visi teātri ir tik ļoti «muzikalizējušies», ka nevienu izrādi neiestudē bez obligātā mūzikas pielikuma.

Liekas, tieši sakarā ar vidusmēra estrādes uzplaukumu arī teātros ir sācies tāds kā visatļaušanās periods. Pirms dažiem gadiem teātra izrādēm un skatuves mākslai kopumā vairāk varēja pārnest atraisītības trūkumu, bet tagad draud pretējais — pārmēru liela atbrīvotība, kad aiz interesantas, pievilcīgas ārējās formas patiesībā slēpjas domas pieticība. Sevišķi tas attiecas uz vienu noteiktu estrādes solistu kategoriju. Dažbrīd liekas, ka līdz pēdējai robežai ir nonācis spožas tukšības, grabošu dziesmu tekstu, funkcionālas, banāli «smukas» estrādiskas kustības uzvaras gājieni. Un šī ausij un acij tīkamā māksla sākusi diktēt savus noteikumus arī citām mākslām. Tas nav palicis bez sekām — arī nopietnās dramatiskās izrādēs skatītāji sākuši gaidīt šo estrādisko vieglumu un vissaprotamību.

Tomēr līdzās šiem vispārļotimuzikālā fona pieprasītājiem ir skatītāji, kuri šīs nodevas mūzikas izklaidējošai funkcijai, mūziku un dziesmu kā uzveduma garnējošu pielikumu nepieņem, kuri nevēlas kā kompensāciju par savu darba ikdienu saņemt tikai vieglo, iepriecējošo mākslu. Ir arī aktieri, estrādes mākslinieki, komponisti, režisori, kuri meklē neatvieglotus, neierastus ceļus. To viņi dara, cienot skatītāju, rēķinoties ar viņu kā aktīvu sabiedrības locekli, ar kuru kopā jāveido garīgas vērtības. Un tas nav izdarāms pielabinoties un iztopot. Sak, es jau nu augstu nevērtēju, skatītāj, tavu saprastspēju, tāpēc — še tev mākslas konfektes, še tev mākslas piparkūka! Prasīgākie mākslinieki šajā jomā darbojas varbūt ar vienas dienas zaudējumiem, tomēr viņi dod savu ieguldījumu jaunas mākslas patiesības slāņu pakāpeniskā apgūvē.

Neatkarīgi no mūzikas, dziesmas lietojuma, no muzikālās izrādes veida režisori Jānis Zariņš, Pēteris Pētersons, kā arī Māra Ķimele dažos savos iestudējumos ir atklājuši tieši pirmat-

nējo ciešo sakarību starp vārdu, mūziku un kustību. Senatnē darba un svētku rituālos tie taču bija nedalāmi vienoti elementi.

Mūzika, dziesma, tāpat kā visi mākslas veidi, nāk no senatnes. Pirmatnējā kopienas iekārtā tās vienmēr bijušas mūžīgas pavardones dažādiem darba, medību u. c. rituāliem. Bet senie rituāli ir pirmsākums visu tautu nacionālajai mākslai (arī teātrim). Ar to vēsturisko posmu, kad no rituāliem sāka atdalīties mūzika, teātris un dejas, sākās šo atsevišķo mākslas veidu attīstība.

Tieši šajā saistībā, ritmā, ko sevī slēpj arī tautasdziesmas, ir ieguldīta unikāla garīgā informācija, mūsu vēsturiskā atmiņa. Un, ja režisori un aktieri ar kustību, mizanscēnu, vārdu spēji izteikt mūzikā vai dziesmā apslēptās psiholoģiskās norises, tad piedzimst tādas izrādes, kurās ir ļoti daudz pateikts ne tikai par autoru, bet arī par mums — skatītājiem, par mūsu laiku, par mūsu vietu šajā laikā un pasaulē.

Mūzika un dziesma izradē rada vispārinājumu. To izrāžu veidotāji dažkārt par maz novērtē un «piekarina» mūziku lugas darbībai tikai kā sižetu virzošu, ziņģiski atvieglotu elementu. Tāpēc laikam uz mūsu republikas teātru skatuvēm pirms astoņiem vai pat desmit gadiem sākās apzināts un arī neapzināts vērtību pārvērtēšanas process, to acimredzot bija ierosinājusi ilgi rūgusi neapmierinātība ar muzikālo izrāžu, estrādes mūzikas koncertu paviršo, mākslas vērtību virspusē smalstošo skatītāju un arī... mākslinieku. Tā tas ir. Ko sēsi, to pļausi. Kāds mākslinieks, tāds skatītājs. Patlaban ne tikai Padomju Savienības, bet visas pasaules teātri (muzikālie un dramatiskie) nodarbojas ar tā radošā mantojuma izvērtēšanu, ko ir atstājis 60. un 70. gadu muzikālo izrāžu vilnis. Spekulatīvais, izklaidējošais ātri nogrimst aizmirstībā. Aizvien vairāk sāk izkristalizēties tā izrāžu nošķira, kurās mūzika un dziesma (kā arī ar tām saistītā kustība un dejas) nav patīkams pielikums, bet ir izrādi cementējoša viela, tās montāžas līdzeklis. Šādu uzvedumu aktieri izceļas ar īpaši attīstītu muzikalitāti (neatkarīgi no muzikālās izglītības, pat ne muzikālām dotībām).

Rakstā tiks apskatīti tādi iestudējumi, kas iezīmīgi ne tikai ar mūzikas vai dziesmas ieliedējumu uzveduma struktūrā. Gluži tāda pati loma izradē var būt skaņu un trokšņu partitūrai, kas arī var nest lielu emocionālu un filozofisku slodzi, kā arī būvēt un saturēt izrādes celtni.

No šīs vērtību pārvērtēšanas teātri negribētos atšķirt tās parādības, kas netieši piedalās šajā vērtēšanā, atsijāšanā un īsto vērtību apzināšanā.

Apzināta jaunu izteiksmes formu meklēšana izpauzies ansambļa «Menuets» darbībā, arī dažu aktieru dziesmu pasniegšanas

veidā, piemēram, Imanta Kalniņa dziesmu vakarā Austras Pumpures tulkojumā. Tik ļoti visiem zināmais (bet ne pazīstamais), dievinātais komponists te atklājas dziļā, intīmā cilvēcībā, atklājas vienkāršs un saprotams, reizē — smalks, dziļš un sarežģīts. Pasniegt dzīvu, pulsējošu atziņu, cik ļoti mēs esam nepieciešami cits citam, ieburt skatītājos siltu dzīves pilnētības un kopības izjūtu, kas palīdz katram un visiem kopā nejusties vieniņiem, — vai tas ir tik maz?

Tāpēc arī jārūnā par A. Pumpuri; viņu nepieminot, nemaz nevar sākt sarunu par skaņu kā izrādes (dziesmas vai dziesmu vakara, estrādes koncerta) būvmateriālu. Vienam šī skaņas fenomenālā izjūta dota no dabas, otram tā ir izkopta, citam vispār nepiemīt. To varētu saukt par spēju darboties ar skaņu, muzikālo frāzi veidojot, atklājot tajā ieslēgtos filozofiskos, psiholoģiskos u. c. plānus. Austrai Pumpurei ir dota šī dabas dāvana, arī spēja ar sirdi saprast komponistu, dzejnieku, skatītāju.

Manuprāt, atšķirībā no visiem pārējiem ansambļiem «Menueta» darbība ir apzināti šajā virzienā attīstīta. Tādi ir arī vairums Aijas Kukes emocionālo, ar dramatiskas aktrises atklāsmes spēku izdzīvoto dziedājumu. Tāda ir Olgas Dreģes dziedāšana izrādēs vai arī kopā ar zēnu kori, izpildot Raimonda Paula dziesmas (Aspazijas teksti). Valmieras drāmas teātra aktrise Inese Pabērza no saviem jaunajiem kolēģiem atšķiras ar spēju izauklēt dziesmā lomas, visas izrādes jēgu un neatlaidīgi izlocīt to cauri visai izrādei vai koncertam. Te jūtama «Menueta» apgūtā skola — prasme darboties ar dzejas vārdu un muzikālo frāzi. Tieši darboties. Nevis daiļplivināties, daiļciest, daiļdziedāt. Atšķirīga kvalitāte ir tam, ko estrādes dziesmu interpretācijā biedros ar R. Paulu dara mūsu aktieri — I. Skrastiņš, E. Liepiņš, R. Zagorskis vai arī daileniešu kvartets — A. Bērziņš, J. Paukštello, V. Vētra, I. Kalniņš. Svētīga ietekme ir bijusi arī R. Paula izrāžu muzikai. Cik lieliski ar dziesmu (tātad ar skaņu) darbojas E. Ferda un O. Dreģe «Atjautīgajā auklē» vai J. Strenga «Serlokā Holmsā»! Cik dziļu jēgu minētie aktieri ieliek mūzikas ritmā un skaņā, dziesmas tekstā! Cik daudz nopietnības ir viņu jokos un muzikālajās parodijās, cik daudz dažādu psiholoģisku plānu! Dzejas, mūzikas skaņā un ritmā ieslēpto jēgu viņi atklāj vissarežģītākās kopsakarībās, kontekstā ar izrādes galveno domu saauzot visas mūsu esamības skaidrojumu.

Sādi jaunas jēgas un jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi iestudējumu struktūrā ir saistīti ar jau minēto režisoru darbību. Būtieski jaunā veidā vecai dziesmai vecās skaņās lika atskanēt Jānis Zariņš savās iestudētajās klasiskajās operās. Daudz mūzikas skaidrojumā ir darījusi Māra Ķimele izrādēs «Krauklītis», «Sapņu

elks», «Precības», «Cilvēks paliek cilvēks», «Vasaras rītā» u. c. Katrā no tām izmantots cits skaņas un mūzikas lietojuma princips. Sevišķi spilgti atmiņā saglabājusies Imanta Kalniņa mūzika «Krauklītīm» un režisores muzikāli plastiskais mizanscēnu risinājums, kuru vizuālajā veidolā bija ietverta emocionāla un filozofiska jēga. Piemēram, naivam rituālam līdzīgā panāksnieku aina. Tās virspusē bija saredzama panāksnieku un līgavas slēpēju spēle, bet aiz tās mūzikā, kustībās, mizanscēnās norisa dziļāks, nopietnāks pulsējums, jo Raiņa luga nav tikai par Magones nozagšanu.

A. Vampilova «Vasaras rītā» iestudējumā nebija mūzikas, te laiku pa laikam bija saklausāmas it kā trūkstošas stīgas skaņas, kas ieskanējās cilvēku attiecību samezģlojuma lielākajos sprieguma brīžos. Šīs muzikālās skaņas un skaņu sakopojumi, kas atgādināja arī evenku nacionālā stīgu instrumenta spēli, radīja it kā vēl papildu — saasinātu tēlu iekšējās dzīves veidolu. Liekas, cilvēkos kaut kas ietrīsējās un notrūka. Tikai pašās izrādes beigās, kad Valentīna, paceldamās pāri savam pazemojumam un citu sīkām kaislībām, stāvēja uzkalniņā, putna balsij vai vibrējošai stīgai līdzīgā mūzika aizvien pieņēmas spēkā. Tās pieaugošais skanējums lika gandrīz fiziski sajust Valentīnas iekšējo sasliešanos.

Novatoriska pieeja mūzikai un dziesmai kā izrādes montējošam un domu virzošam elementam bija Pētera Pēterona dzejas izrādēs «Motocikls», «Spēlē, Spēlmani!», «Mistērija par Cilvēku». It īpaši izrādē «Spēlē, Spēlmani!». I. Kalniņa mūzika ir organiski izaugusi no A. Čaka dzejas, kļuvusi par tās neatraujamu daļu. Gluži tāpat kā režisora mizanscēnās un kustībās ietvertā dzejas doma. Izrādes ritms un mūzika te rada ideju un tēlu, to visi komponenti ir tik ciešā vienībā, ka grūti tos atdalīt citu no cita. P. Pēterons visās savās dzejas izrādēs rada darbību ar mūziku, kustību un tajās ietvērto domu, te viss ir primārs, sakausēts, vienots. Izrādes struktūrā režisors mūziku un dziesmu ieaūž ļoti dažādi.

Viņa uzvedumos ir gan atsevišķas dziesmas, kas paskaidro tēlu, gan songi, kuriem ir vispārinoša filozofiska jēga, gan dziesmu, mūzikas, skaņu, trokšņu sakopojums un katrai izrādes epizodei (arī tēlu sistēmai vai tēlam) sava partitūra. Ir veiksmīgi izmantoti un kopā ar izrādes muzikālo būvmateriālu sakausēti dažādi tautas tradīciju, senu pagānisku rituālu elementi (budēji, vakarēšana u. c.). Gandrīz visi minētie elementi bija redzami visās trijās minētajās izrādēs, tomēr katra izrādē skanēja citādi. «Mistērijai par Cilvēku» bija it kā oratorijas raksturs, «Spēlē, Spēlmani!» nemaz tik ļoti neatšķiras no mūzikla. Seit ir izmantotas

it kā visparastākās, visnodeldētākās muzikālās izrādes formas, pat citētas 20. gadu populāras ziņģes. Taču cik nozīmīgu vispārinājumu komponists un režisors ir panākuši ar naivās ziņģītes «Emma, skaista jaunava» citējumu divās atšķirīgās epizodēs! Mainīta tikai instrumentācija, dažas detaļas, daži elementi mizanscēnās, puķu meitenes ārējā izskatā.

Pirmajā epizodē, kad puķu pārdevēja (T. Soboļeva) uznāk ar pureņu vainagu galvā un pureņu klēpi rokās, naivo dziesmiņu dzied četri dzejas metri un tos pavada dzidrās mūzikas instrumentu skaņas orķestrī. Tajā brīdī skatītājs izjūt saulainu, agru vasaras rītu ar putnu dziesmām un pureņu smaržu, un visām tām skaidrajām, tīrajām jūtām, ko var izsaut tāda maza, jauka meitene, kas «pa Bastejkalnu iet».

Vēlāk šī pati ziņģes melodija orķestrī dzirdama smagnējas ragu mūzikas izmēdīta, skaņas krīt kā akmeņi pār nabaga puķu meiteni, kura iznirst no lēkājošā puļā ar sašķiebtu, nopluinītu puķu vainagu galvā un noskrandušos lindrakos. No šīs pārvērtības mūzikā un tēla kustībā izriet ne tikai dzejnieka jaunības ideālu bojāeja. No mūzikas, dziesmas un kustību kopsakara piedzimst skaudra dzejnieka sāpe par vērtību devalvāciju vispār, un vārdos tā tiek izteikta Dzejnieka (I. Skrastiņš) rūgtajā «Tomēr, ko ņemu, viss iet kā uz galu».

Lieliskā aina ar ormaņa braucieni pa apli un viņa dziesma sīku zvārgulišu pavādījumā ietver dziļu jēgu. Riņķošana liek domāt par to, ka šī cilvēka skumjais dzīves loks ir noslēdzies. Kustība te it kā izaug no mūzikas un atkal pārvēršas mūzikā.

Un tā no katras mazas ainas, no izrādes centrālajiem notikumiem ar Spēlmani un Meitu, no sarunām ar strēlniekiem, kā arī no tā kopsakara, kāds rodas, ainām un tēliem izaugot it kā no skaņām, ritma un atkal ieaugot tajās, rodas poētisks un filozofisks vispārinājums. Tas izkristalizējas Dzejnieka galavārdā, tas izskan kā zvērests un novēlējums. Pēc kompozīcijas izrādes noslēgums ir radniecisks simfoniska darba izskaņai. Savukārt pirmajā daļā dziesma, ko, noņēmuši budēļu maskas, dzied visi izrādes dalībnieki, atgādina vienojošu himnu. Izrādes dalībnieku vienotības izjūta pāriet uz skatītājiem un saliedē tos mākslinieciskā priekā par A. Čaka dzeju un I. Kalniņa mūziku. Tieši mūzikas un dzejas ritms ir tas, kas šajā izrādē uztur nemitīgu pulsējumu un rada vispārinājumu. Tāpēc parašas un tradīciju elementi, kas mērķtiecīgi izmantoti muzikālajā struktūrā, tik viegli, neuzspiesti iegūst simbolu spēku. Piemēram, nevainīgā budēļu spēle, kas pārtop baisā, trakā dancī, liek izjust maskā tērtā, bezsejainā, ciet-sirdīgā puļā iznīcinošo varu. «Bet ko var iesākt viens pret baru?» saka Dzejnieks.

Līdzīgas budēļu maskas bija «Motociklā», bet te tās dzīvoja tautasdziesmu trohajā un I. Ziedoņa dzejas ritmā. Taču simbolu transformēšanās iespēja bija tikpat bagāta. Piemēram, maska «Nāve». Tā piedalījās jautrajā ķekatnieku barā un piedejodama dziedāja drūma humora budēļu dziesmas:

Labs virs iegāja  
Laba vira sētā.  
Izsita stenderi  
Ar naudas kuli.

Tā bija arī Pastniece, kas nes Pičam vēstules, arī vēstuli par vecātēva nāvi, tad — Kontroliere vilcienā. Dzejas pantmērs, dziesmas un I. Kalniņa mūzikas ritms arī šo muzikālo dzejas izrādi iekšēji organizēja, neļāva tēliem izplūst kā pārrūgušai miklai un būvēja izrādi no tās daudzajiem elementiem. No šīm ritmiskajām ainām radās tas uzslāņojums, radās tās sakarības, ar kurām režisors mūs vienoja kopīgā dziesmas un dzejas tēlu izpratnē, un tā dzēla mūsu prātus ar sāpīgu prieku.

Arī nesen iestudētā S. Jeseņina poēma «Anna Sņegina» Krievu drāmā. Maza izrāde uz foajē telpās iekārtotas mazas skatuvītes. Bet tai ir liels pievilksanas spēks. Un viens no tā iemesliem ir šīs izrādes forma, tās precīzais skaniskais veidols. Tas spēlē par labu ne tikai izrādes emocionālajai iedarbei, bet veido arī plašus vispārinājumus. Ģitāras improvizācijās, dziesmās, atsevišķās skaņās izjūtama tā laika Krievzeme, ko apdziedājis Sergejs Jeseņins, — revolūcijas atmodinātā, pilsoņkara postītā, traģisku juku pilnā. Tieši ar skaņu un mūziku ir uzburts arī tās plašums, dabas skarbaiss skaistums. Režisori A. Kacs un J. Losevs, kā arī aktieru ansamblis uzrāda neparastu muzikalitāti un superjūtību.

Uzvedumā ir galēji skopi izteiksmes līdzekļi, toties iedarbes efekts — maksimāls. No izrādes aizej S. Jeseņina dzejas pārpilns, aktieru bagātās izpausmes gandarīts. Šajā izrādē visi aktieri spēlē kādu instrumentu, visi dzied. Darbojas saskanīgi, jūtot cits citu un katras epizodes jēgu, izdziedot un kompakti saliedējot izrādes domu. Katra dziesma ar S. Jeseņina tekstu it kā atslēdz konkrēto epizodi, padziļina to emocionālo un filozofisko spriegumu, ko aktieri radījuši, jau lasot poēmas rindas. Dziesma un skaņa šeit savij izrādes kopdomu grodā pavedienā.

Pavērojot vairākus Padomju Savienības teātrus, jāteic, ka mēs šādu jaunas kvalitātes muzikālo izrāžu iestudēšanā neesam vienu. Un, skatoties interesantākos un dziļākos meklējumus šajā jomā, jāatzīst, ka nebūt neesam starp pēdējiem. Jauno režisoru festivālā Tallinā 1979. gada rudenī Kauņas teātra režisors Jons Vaitkus, stāstīdams par savu radošo programmu, teica, ka viņu

aktiera balss, skaņa un mūzika interesē kā matērija, no kuras var būvēt savu pasauli (lasi: savu izrādi). Tāpēc viņš gribētu veidot aktierus, kuri dziedot spētu ar skaņu darboties.

J. Vaitkus māksliniecisko programmu festivāla dalībnieki varēja redzēt izrādē par M. K. Čurļoņa dzīvi «Sapņu pilgrims», kaut arī ne līdz galam izturētu. «Sapņu pilgrims» nav viengabalaina izrāde, tomēr dažas tās epizodes daudz pastāsta ne tikai par Čurļoņa, bet arī par lietuviešu tautas dzīvi, par tās domāšanās veidu. J. Vaitkus talantīgi uzminētā tautas mūzikas un folkloras tēlainība iedarbojas lēni, toties dziļi. Izrādi skatoties, jādomā ne tikai par Čurļoņa mākslu. Tautasdziesmā ieprogrammētā vēsturiskā atmiņa veido apziņā daudz dziļākas, samezgotākas sakarības. Jāizjūt ne tikai tie iedvesmas uzšķilšanās brīži, kas ir sākums Čurļoņa ģeniālajām gleznām, bet jādomā arī par to dzīvo saiti, kas veidojas starp jebkuru mākslinieku, tautu un dzimto dabu, no kurām viņš saņem radišanas impulsus un bez kurām viņa esība zaudē jēgu. Lūk, to visu un daudz ko vēl citu var izjust, vērojot skatuviskā darbībā atdzīvinātās Čurļoņa gleznas.

Precīzi izrādē atrisināta Čurļoņa gleznu muzikalitāte, ritmiskums. Skatoties pļaujas svētku, ziemas saulgriežu, apkūlību svinēšanas ainas ar ķekatkniekiem, stabulējošiem bērniem un klausoties tautasdziesmas, no visas šīs naivai mistērijai līdzīgās izrādes rodas pārliecība par to, kas saviļņoja komponista un gleznotāja prātu un sirdi, kāpēc tieši šie redzējumi uzlikti uz audekla vai iemūžināti skaņās. Mūzikas ritma, tautasdziesmas pantmēra iegrozotā skatuves darbība rit brīvi un nepiespiesti, bet ne patvaļīgi. Tautasdziesmas, neizskanēdamas līdz galam, pārlejas cita citā, piešķirot uzvedumam telpiskuma, plašuma izjūtu; šķiet, ka mākslinieks ceļodams dzird dziesmas līgojam no pakalna uz pakalnu. Dziesma nomaina dziesmu tāpat kā gadalaiki un tajos darāmie darbi. Pļaujas laikā tiek godāts maizes svētums, ziemas saulgriežos budēji svin saules atgriešanos. Ar nemitīgi plūstošo kustību savirknējumu, kas noris mūzikas un dziesmu ritmā, tiek akcentēta dzīves ritējuma un nepārtrauktības doma, tautas un tās mākslinieka nemirstības doma. Un vienlaikus kā nedalāmi vienošas tas var izjust dzimtenes dabas un cilvēku atjaunošanās, turpināšanās tēmas.

Pavisam svaigā un pirmatnējā uztverē J. Vaitkus iestudētajā izrādē dominē dzimtenes mīlestība. Tā ietver it kā parastas sakarības — dabu, tradīcijas, tikumus, darbu, cilvēkus — zemes arājus un garīgā darba strādniekus. Tas viss ir dzimtene. Taču, šī jēdziena skatuviskajā realizācijā nav nekā arhaīska vai idilliska, jo izrādē ir runāts arī par darba mokām, izsmieklu. Piemēram, lielle, baltie krekli, kas plivinās gaisā, izsaka gan gaišu prieku

par padarīto, gan arī neapmierinātību, kas bieži pavada un dzen tālāk jebkuru darba darītāju. Bet tie ir arī trakokrekli, jo tā laika sabiedrība Čurļoņa talantā redzēja tikai garīgi slima cilvēka dīvainības. J. Vaitkus režijā daudz panākts ar aktiera balss un kustības (vai kustībā izteiktas skaņas) palīdzību. Mūzika, tautasdziesma un balss atšifrē mizanscēnas simboliku (kas nav statiska, bet ir kustīga, jo nemitīgi pārveidojas), savukārt mizanscēnas, kustības atšifrē mūzikas vai dziesmas saturu. Tādā kārtā labākās izrādes epizodes atklājas sarežģītā tēlainībā, laika un telpas izjūtā.

Skatoties dažādu republiku un dažādu paaudžu režisoru iestudējumus, iespējams pārliecināties, ka vispārīgumu var panākt arī ar galēji vienkāršu, jau ierastu izrādes mūzikas vai dziesmas lietojumu. Tā, piemēram, Tartu teātrī «*Vanemuine*» galvenais režisors Kāreļs Irds jau sen ir iestudējis un pēc tam atjaunojis izrādi «Ar dziesmu pa ciemu», kas veidota no vakarēšanas, darba un citām sadzīves ainām, ko pavada vienkārša dziesmiņa ar naivu tekstu. Tas viss ir «iebūvēts» vienkāršā sižetā. Taču šajā bezpretenciozajā, inscenētajā dziesmu izrādē izaug cilvēku vienotības un kopības izjūta ikdienas darbos un svētkos.

Tikpat pierasts un parasts mūzikas un dziesmas lietošanas veids ir izmantots teātra «*Vanemuine*» jaunākās paaudzes režisora Jāņa Tominga iestudētajā A. Tammsāres «Tiesā un taisnībā». Dramatisku kulmināciju brīžos izrādē atskan tautasdziesma, kas sievietes balss izpildījumā līdzinās mūsu «garajam saucienam». Kaut gan šajā uzvedumā mūzika un dziesma nevijas cauri visai izrādei, tomēr tām ir vienojoša un vispārinoša funkcija. It sevišķi izrādes finālā, kad skatuvi no augšas līdz apakšai piepilda ziedoša ābele, zem kuras mirst Indreka tēvs. Tajā brīdī atkal atskan dramatiski piesātinātā tautasdziesma, ko dzied viņa jau mirusī sieva. No šīs tautasdziesmas, no tā, kā epizodē un dziesmas skatnījumā sakļaujas reālie un nosacītie plāni (mirusī sieva, tēvs zem ābeles, dēls Indreks), skatuves darbība iegūst papildu dimensiju. Notiekošo uztveram gan kā traģisku konkrētu notikumu un vecā vīra pēdējos apziņas uzplauksņījumus, gan arī kā dzīves turpinājumu, dzīves attīstības dialektiku. Jo tautasdziesma ikvienas tautas kultūrā ir dzīves nezūdamības un tautas nemirstības apliecinājums.

Pēc līdzīga principa ir būvēti arī A. Liniņa inscenējumi — H. Ibsena «Brands» un P. Bruknera «Elizabete, Anglijas karaliene». Elizabetes asāko un dramatiskāko pārdzīvojumu brīžos zēnu koris izpilda R. Paula dziesmas. Tajās skan gan mierinājums, gan mokas, gan nepielūdzamā plosošā realitāte, gan stipra cilvēka protests. Komponists abos minētajos inscenējumos

apbrīnojami uztvēris režisora un tik dažādo autoru doto tēlu psiholoģiskās norises un to pretrunu mezglojumu, kas šajā gadījumā žņaudz tāda cilvēka dvēseli, kuram uzlikta liela atbildība savas tautas un pasaules priekšā. «Elizabetes» mūzika tik organiski savijusies ar V. Artmanes dramatiski spēcīgo tēlojumu, ka šis saķausējums kā smailē paceļ atsevišķas epizodes, visu izrādi, un arī mūsu esamības jēgu un mūsu apziņu caurdur spilgts gaismas stars.

Arī Anatolija Efrosa labākajos iestudējumos skan dziesmas vai mūzika, jo tā ir būvētas viņa izrādes. Piemēram, Z. B. Moljēra «Dona Žuāna» uzvedumā pēc Sganarela un dona Žuāna dialoga, kurā tiek noskaidrota mīlestības, dzīves un cilvēka misijas jēga, atskan lieliski atrasta kora mūzika, kaut kas līdzīgs rekviēmam. Tajā ir gan baisas priekšnojautas, gan dzīves likumsakarību izjūta, kas skaniskā izteiksmē uzliesmo kā kredo visam iepriekš vārdos teiktajam. Kad Maskavas Mazās Bronnajas teātris viesojās Rīgā, mūzika tehniskas kļūmes dēļ neatskanēja un izrādes visspēcīgākā epizode zaudēja savu filozofisko vispārinājumu, tā kļuva amorfa.

Ideālam tuvas šķita gruzīnu teātra izrādes, ko laimējās redzēt Vissavienības teātra žurnālistu seminārā Tbilisi 1980. gada aprīlī. Seit redzētie teātra mākslinieki jūt skaņu kā matēriju, no kuras viņi rada savu pasauli. Viņiem mūzika ir galvenais izrādes būvmateriāls, no kā celt autora un režisora ieceri, arī pašiem tajā precīzi iekļaujoties.

Līdzīgi kā seno pagānisko rituālu laikos, kad bija organiski kopā savīta mūzika, kustība un vārds un priekšnesums tika vēlīts auglības dieviem, gruzīnu muzikālā un teātra kultūra ir gājušas kopīgus ceļus, ik pa brīdim savīdamās vienkop. Razdams pirmsākumu gruzīnu nacionālajā, improvizatoriskajā muzicēšanas veidā, teātris vienmēr atgriezies pie tautas mūzikas, gan tieši to izmantodams, gan arī mācīdamies no tās kompozīcijas blīvumu un daudzplānu struktūru.

Gruzīnu mākslas dzīvā saskare ar tradīcijām ir jūtama ik uz soļa. Sevišķi tas redzams Š. Rustaveli teātra darbībā, kur par galveno režisoru strādā Roberts Sturua. Pārsteidz T. Ciladzes lugas «Loma iesācējai aktrisei» iestudējums. Šajā izrādē mūzika iesaistīta pavisam citā kvalitātē, nekā esam parādūši skatīt vairumā gadījumu mūsu teātros. Tā patiešām ir izrādes būvmateriāls un karkass. Gluži fiziski jūtams tas muzikālais ritms, ar ko uzlādējies darbojas gandrīz katrs tēlotājs arī tad, kad mūzika neskan.

Tāda ritmiska pulsācija, kāda šeit organizē skatuves darbību, ir raksturīga dzejas pantmēram, mūzikas taktsmēram; tā precīzi iekļaujas attiecīgā laika nogrieznī, neļaujot nevienai epizodei izstiepties nesamanīgi garai. Parasts notikums te novests līdz

poētiskam vispārinājumam, tam iedvesta cita dvēsele. Lugas galveno tēmu režisors izcēlis ar komponista G. Kančeli mūzikas un dziesmu palīdzību. Daudzi masu skati, dialogi ir uzrakstīti gruzīnu daudzbalso dziedāšanas manierē. Tā, piemēram, režisora un iesācējas aktrises dialogi, mēģinājumu skati ir šādi risināti. Sākas saruna, tad tā no pusfrāzes, no pusvārda nemanot pāriet dziedājumā, ko uztver masu skata dalībnieki pa vienam vai visi kopā. Viena balss uztver otru, turpina to, līdz salejas kopā vairākbalss skanējumā. Visbeidzot daudzbalso dziedājums noklust, korī dziedāto melodiju turpina kāds no lomu tēlotājiem, kamēr tā atkal atiet parastā monologā vai dialogā. Tādējādi izrāde izskan kā legenda, kā vēstījums par tragiski sarežģīto meitenes likteni, kura jau kopš bērnu dienām iemilējusies pusmūža režisorā. Šāda izrādes struktūra, kur dziesma un mūzika neļauj pārtrūkt tēlu un izrādes darbībai, kur runāto vārdu turpina dziedājums un katra kustība un žests ir iekšējās darbības precīzs ārējais veidols, piešķir saturam daudzplānu jēgu. Pie tam taktsmērs matemātiski precīzi organizē visu izrādes norisi. Mūzikas periodi, plūstošā, vijīgā melodija sasaista darbības personas vienā ritmiskā kopainā un arī vienā liktenī.

Ar to nav teikts, ka profesionāli augstvērtīgas izrādes veidošanā šis ir vienīgais priekšnoteikums, tomēr jāatzīst, ka šādi ievirzītas muzikālas izrādes slēpj sevī daudz vēl neatklātu potenci. Latvijas teātros (ar maziem izņēmumiem) tiek izmantotas visai šauras iespējas — mūzika (vai dziesma) kā patīkams izrādes pielikums vai dziesma kā izrādes jēgu vispāriņošs songs. Daudz retāk mūzika ir izrādes caurviju darbību pastipriņošs elements.

Mūzikas, dziesmas vispāriņošā un organizējošā nozīme S. Rustaveli teātra izrādē pavisam citādi skaidro skatuves kustību un mizanscēnu, kas savukārt ir mūzikā ietvertā satura ārējais veidols. Tas ir izteiksmīgs. Režisora un aktieru darbs atgādina gruzīnu tautas mākslas meistarū — sudrabkaļu veidojumus, kas ir linijās precīzi, smalki, virtuozī un ritmiski.

Režisors R. Sturua ar mizanscēnām izrādes laikā filozofē. Šī filozofija nav auksta prāta ekvilibristika, kas domāta elitārai intelektuāļu saujiņai, tā ir visiem pieejama un emocionāla. Ne režisors, ne scenogrāfs K. Svelidze neuzmācas ar gataviem, jau fiksētiem statistiskiem simboliem. Gan B. Brehta «Kaukāza krīta aplim», gan V. Šekspīra «Ričardam III» kalpo nevis sastingušū, bet kustīgu zīmju valoda, šajās izrādēs skatītājs tiek vedināts filozofēt kopā ar režisoru un aktieri. Izrādes norisē izmantotas metaforas, vissarežģītākā simbolika, kas piedzimst no dažādām reālijām (karaļa kronis, krauklis, pasaules karte), un tā dzimst skatītāju acu priekšā; ar skatītāju aktīvu līdzdalību simboli

transformējas, tā veidodami izrādes pamatdomu. Režisora kaismīgajā pozīcijā, ar kādu viņš skaidro Šekspīra sarežģītās un drūmās patiesības un Ričarda asinskārās kaislības, ir spēcīgs, dzīvi aplicinošs lādiņš, dzīves pielūgsmē. Radnieciskas izjūtas rodas arī skatītājos. Ne velti, Šekspīra dzimtenē nesen viesojoties, Ričarda III lomas tēlotājs R. Chikvadze un viss izrādes kolektīvs tika uzņemts ar vētrainiem aplausiem.

Dzīvi slavinošais patoss izrādēs «Ričards III» un «Kaukāza krita aplis» rodas arī tāpēc, ka režisors asprātīgi un nežēlīgi parāda, ka pārcilvēka idejas var dzimt, augt augumā un noteikt cilvēces likteņus pat necilā, ne visai gudrā individuā, ja... tam dod rīcības brīvību. Savas domas precizējumu režisors panāk ar mūzikas ironisko komentāru. Kaut gan izrāžu ārējā atribūtiskā tas nekur tieši nefigurē vai arī ir tikai epizodiski iezīmēts (piemēram, fašistiskās armijas formās tērptie karavīri «Kaukāza krita aplī»), tomēr izrādēs skan nepārprotama pretkara ideja. Arī Ričarda un Ričmonda divkaujas ainā, kur abiem kā apmetnis tiek pārklāta saplosīta pasaules karte, šī doma ietricas apziņā ar lielu spēku.

Tāda dzīva tautas tradīciju pārmantošana raksturīga arī Gruzijas kinostudijas eksperimentālajā aktieru darbnīcā (kas pastāv piecus gadus) iestudētajai A. Suhovo-Kobiļina «Lietai». Šajā izrādē līdzās slavenajiem kinoaktieriem darbojas arī iesācēji, taču jaunais režisors Č. Nakašidze meistarīgi sabalansējis tēlu kompozīciju. Aizraujoša, precīza, mūzikas un dziesmas atbalstīta improvizācija ir šīs izrādes dvēsele, pat visparastākās norises tā paceļ vispārinājuma augstumos.

Izrādi saliedē un gudri vada jauna, talantīga aktrise D. Hačidze, kura tēlo Klaunu. Šādas personas A. Suhovo-Kobiļina lugu nav. Taču izrādes laikā nevienu brīdi tā nav lieka. Izrādei sākoties, mazais klauniņš uzskrien uz skatuves un, spieķi vicinādams, darbojas kā iekšsāucējs — viņš dziedādams aicina visus sanākt un noskatīties izrādī. Līdzīgs paņēmieni kādreiz tika izmantots A. Jaunušana asprātīgām improvizācijām pārpilnajā uzvedumā «Reiz Jaungada naktī». E. Girgensonā tēlotais Teičējs piedalījās darbībā, gan dziesmā komiski komentēdams personāžu rīcību, gan mēģinādams viņus atturēt no pārsteidzīgas rīcības utt. Tā arī gruzīnu izrādē Klauns dzied kopā ar tēlotājiem komponista D. Turiašvili asprātīgās dziesmas cēlienu un ainu nobeigumā, brīžiem piedalās tiešā darbībā, brīžiem, no malas vērodams, šausminās, skumst, pat skaļi vaيمانā par cilvēku muļķību. Viņš it kā izvilina no pārējiem dziesmu vai tekstu, brīžiem mēdās par vienu vai otru, neticīgi smīn par liekulīgi izteiktiem vārdiem, iezīmē kādas situācijas divdomību. Vai arī uzkūda Muromski kā-

dam no personāžiem un tad, sajuzdams pārāk lielu karstumu, ar sātānisku smiekliņu pazūd kaut kur spraugā starp dekorāciju un skatuves sienu. Dekorācijā ir paredzētas šādas vietas, kur nozūst mazajam klauniņam. Viņš neiet pa durvīm. Tas pasvīturo Klauna «ir — nav» situāciju izrādē, arī mūzika un dziesma iezīmē viņa reāli nereaļo funkciju. Liekas — paša dramaturga izsmējīgais gars ir materializējies režisora Č. Nakašidzes iecerētajā Klaunā un viņa dziesmās.

Cēlienu beigās Klauns kopā ar darbības personāžu dziedādams nodejo no skatuves. Taču arī šīs mizanscēnas, kas vilktin velk uz virtuozu skatuvisku izdarību, ir noslogotas ar jēgu. Katrs tēls no skatuves noiet, kaldams savas tālākās rīcības programmu. Dažs sazvērnieciski mūzikas takti pamirkšķina skatītājiem, dažs ar žestu parāda, ka viņa lieta ir izgāzusies.

Abās proscēnija malās ir durvis. Kad visi nodejojuši no skatuves, Klauns mūzikas rītmā parauj durvis vaļā, un aiz tām kļūst redzama ik kā fotogrāfa objektīva priekšā sastingusi dzīvā bilde — viens tēlotājs ar idiotiskā priekā sastingušu viepli, otrs — skābs un sašļucis, trešais — cerību pilns, ceturtais — pārmērīgā centībā saliecies pret savu priekšnieku. Un, kad dzīvās bildes atrādītas, Klauns ar priecīgu saucieni «Starpbrīdis!» pazūd aiz durvīm, vienīgo reizi tās izmantodams.

Izrādē skaidri redzams, kā katrs aktieris atsevišķi un visi kopā no skaņas un kustības būvē sava tēla un visas izrādes celtni — liekot ķieģeli pie ķieģeļa kārtīgi, skaisti, ātri un virtuozī. Pats radišanas process te ir atsegts, un tieši tas veido kaut kādu īpašu izrādes uzslāņojumu, bagātu asociāciju plūsmu, ko konkretizē un atšifrē katra jauna epizode. It īpaši tas attiecas uz D. Hačidzes Klaunu. Aktrise darbojas kā diriģents, kā veikls ekvilibrists, uzmezdama spēles prieku aizvien augstāk un sakāpinādama personāžu kukuļošanas un izspiešanas kaislības aizvien intensīvākā iekšējā pulsācijā, līdz beidzot tās izrisinās asprātīgās nobeiguma epizodēs.

Ļoti trāpīgs un dzēlīgs komentārs nobeiguma epizodei ir «Vakara zvans». Atskatot šīs senās dziesmas pirmajiem akordiem, pa lielajām dibenplāna parādes durvīm (pa kurām visu laiku staigājuši visvarenie cariskās ierēdniecības pārstāvji) izskrien maza, jauka, rozā hitonā tērpusies taisnības dieviete Temīda. Pamazām šādu rozainu temīdu ar aizsietām acīm sarodas diezgan daudz. Apskāvušās ar ierēdņiem, viņas aizrautīgi turpina dziedāt «Vakara zvanu». Grupas vidū, turot rokā greznu zelta rāmi, stāv cars. Tā viņš, pats sevi ierāmējis, omulīgi dzied kopā ar visiem. Vienīgais, kas nevar atrast «dziedamo vietu», ir Ņeļkins. Beidzot viņš piesienas Varavinam un palīdz viņam veikt pēdējo

piezdiedājumu. Vispēdējo «bom, bom, bom» zemā basā visilgāk nodimdina un norūcina Varavins. Cars par to Varavinam pashiedz Svētā Jura krustu. Bet Ņelkins? Jā, arī viņš tiek apbalvots, tikai... ar maziņu mazītiņu ordenīti kā mušiņu. Protams, protams, viņš jau tikai piepalīdzēja...

Daudzām Tbilisi redzētajām izrādēm ir raksturīga asa šodienas izjūta, dzīves filozofiska apcere, un tā ir izteikta svaigā, neno-deldētā formā. S. Rustaveli teātra uzvedumos un arī aprakstītajā kinoaktieru studijas izrādē vērojama dažādu mākslu sintēze kompaktā daudzplānu kompozīcijā. Līdzīgs elpu aizraujošs savīļņojums pārņem, skatoties N. Pirosmanišvili svinīgi poētiskās un ar spēcīgu vitalitāti uzlādētās gleznas, kurās tāpat jūtama kustība un dziesma.

\* \* \*

Tātad — jo tuvāk izrādes veidotāju kolektīvs piekļūst pirmatnējās tautas mākslas tradīcijai un jo būtiskākus atrod saskares punktus ar šodienas cilvēka dzīves problēmām, jo mākslas darbs ir novatoriskāks un jo ilgāk tas dzīvo tautas atmiņā. Izrādes komponists un režisors, uzminot dramaturga intīmāko radīšanas brīdi, pirmējo impulsu un prasmīgi ietverot to skaniski vizuālā veidolā, panāk jaunatklāsmi. Tās izrādes, kas uzmin visbūtiskāko savas tautas un savu mākslinieku garīgajā dzīvē, kļūst par internacionālu ieguvumu, kā to redzējām Gruzijā. Šādas polifoniskas izrādes (gan pēc satura, gan pēc formas) paplašina šauri profesionālas veiksmes robežas un paver skatītājam visu plašo pasauli ar tās sāpēm un prieku, zaudējumiem un uzvarām, ar tās bagātajām skaņām un krāsām.

## SVEICAM JUBILEJĀ!

PAR 1981. GADA JUBILĀRIEM TEĀTRA KRITIĶIEM —  
PIECDESMITGADNIEKIEM

*Arnolds Liniņš par Viktoru Hausmani*

Pietiktu uzskaitīt visus daudzus oficiālos un sabiedriskos pienākumus, ko teātra pasaulē veic Viktors Hausmanis, minēt viņa grāmatu, teorētisko pētījumu un publicistisko rakstu nosaukumus, raksturot nenogurstošo pedagoģisko un teātra mākslas propagandas darbu, lai skaidri un noteikti iezīmētos Viktora Hausmaņa loma un vieta mūsdienu latviešu teātra attīstības procesā. Bet tādā gadījumā man laikam gan izdotos tikai lieku reizi apstiprināt to, ko pats Viktors Hausmanis ar nerimtīgu darbu, ar savu domāt un saprast gribu ir padarījis par acīm redzamu un neapstrīdamu faktu — kļuvis par šodienas latviešu skatuves mākslas ietekmīgu spēku, cilvēku, kura palīdzību un padomu meklējam, kad saskaramies ar latviešu teātra klasisko mantojumu, ar kura domām rēķināties, kad iezīmējam jaunus attīstības metus. Tāpēc man šajā gadījumā liekas svarīgi bilst dažus vārdus par tām Viktora Hausmaņa — zinātnieka un kritiķa īpašībām, kas ļauj viņam šo vietu ieņemt.

V. Ņemirovičam-Dančenko kādreiz jautāts, kas ir kritiķis. Izcilais režisors atbildējis īsi un lakoniski: «Kritiķis ir ideāls skatītājs.» Katrs teātris, katra aktieru paaudze sapņo iegūt tādu savu erudītu, saprotošu, konkrētā teātra un visas teātra mākslas attīstības procesā bezgala ieinteresētu cilvēku. Tā nebūt nav iegriba un vēlēšanās biežāk redzēt savu vārdu preses slejās vai uz grāmatas vāka. Tā ir nepieciešamība, tas ir teātra dabiskas attīstības nosacījums un tradīciju pārmantojamības diktēta prasība, jo teātra vēsturnieki un kritiķi ir aicināti darīt lielu un svētīgu darbu — neļaut teātrim nomirt. Teātris ir pati trauslākā un gais-tošākā no visām mākslām, jo teātri radītais sadeg un izgaist, un paliek vienīgi skatītāju atmiņās. Tieši tāpēc jo asāks un būtiskāks ir jautājums par pārmantojamību, ar to saprotot gan labāko tradīciju izkopšanu, gan grūti pamanāmo attīstību, kas noris ikdienā no gada gadā, no izrādes uz izrādi. Kritika vienlaikus ietekmē sabiedrisko domu un veido teātra vēsturi. Pēdējos gados, manuprāt, diezgan bīstami ir uzplaucis un nu jau par tendenci sācis veidoties kritikas subjektīvisms. Tas apdraud gan patiesu,

ieinteresētu un atklātu domu apmaiņu, gan pēdējās desmitgades teātra mākslas objektīvo vēsturisko ainu. Tādēļ vēl jo augstāk ir vērtējami tie cilvēki, kuru cilvēciskā būtība, personības kultūra un dziļās zināšanas ļauj un liek viņiem strādāt tajā līmenī, kas gan ir ārkārtīgi grūti sasniedzams, bet ir vienīgais auglīgais, — nevis teātris dēļ kritiķa un izrāde kā kritiķa personības izpausmes iespēja, bet gan — kritiķis dēļ teātra.

Viktorā Hausmanī ir laimīgi apvienojušās un šobrīd briedumu sasniegušās divas viņa interešu un talanta šķautnes — erudīts teātra vēsturnieks un aktīvs, ieinteresēts teātra kritiķis. Viņa darbos zinātnieks papildina kritiķi un kritiķis — zinātnieku. Ar nerimtīgu domu, brīžiem sāpi par mūsdienu teātra attīstības problēmām ir piesātināti Viktora Hausmaņa pētījumi par latviešu skatuves mākslas un dramaturģijas vēsturi. Ar gudru, dialektisku vēstures izpratni īpašu vērtību iegūst un saista viņa recenzijas un pārskati par kārtējam teātra izrādēm.

Teātrim svarīgu darbu veic arī Viktors Hausmanis — pedagogs, daudzus gadus lasīdams latviešu teātra vēstures kursu Teātra fakultātes studentiem. Man liekas, ir būtiski svarīgi uzsvērt vārdu «pedagogs». Ir ļoti no svara, lai topošos aktierus un režisorus pa teātra vēstures krustceļiem izvadītu ne tikai zinošs teātra vēsturnieks, bet cilvēks, kuram ir vistuvākie, vistiešākie kontakti ar dzīvo teātra procesu, kurš pats ir tā daļa. Divdesmitais — informācijas pārbagātības gadsimts izvirza asu dilemmu — kultūra neapšaubāmi vērsas plašumā, bet ir jāpanāk, lai tā ietu arī dziļumā. Mūsdienu jaunatne ir piesātināta un pat pārsātināta ar visdažādāko informāciju, taču neprot to īsti pielietot, lai apzināti, neatlaidīgi ieaudzinātu sevī īstu, dziļi cilvēcisku kultūru un pēc tam ar savu radošo darbu spētu stimulēt tādas nepieciešamību citos. Tāpēc tik svarīgi, lai arī teātra vēstures lekcijas caurāstu un virzītu stingrs un noteikts «kā vārdā?», lai mēs kopīgiem spēkiem spētu panākt galveno, kas jāsniedz skolai, — dotu metodi, sistēmu, kura ļautu mācību periodā iegūtās iemaņas mērķtiecīgi attīstīt un izmantot radošajā praksē.

Viktors Hausmanis vērigi — labvēlīgi un reizē prasīgi — seko arī savu bijušo audzēkņu tālākajiem skatuves likteņiem, neliedz savu padomu un patiesi priecājas par katru īstu veiksmi. Sadarbība nebeidzas ar mācību procesu, tāpēc es īpaši izceļu vārdu «pedagogs».

Aprīnas vērtas ir Viktora Hausmaņa darbaspējas un viņa darbagrība, iekšējā prasība vienmēr atrasties teātra dzīves notikumumu epicentrā. Parasti kritiķi gadu gaitā aizvien noteiktāk virsroku gūst zinātnieks un vēsturnieks, kritiķis apzināti attālinās no tās burzmas un kņadas, ko sauc par teātra kritiku, un pie-

vēršas kapitāliem monogrāfiskiem darbiem, liekot lietā uzkrātās zināšanas un pieredzi. Šos kritiķus var saprast gan tīri profesionāli, gan cilvēciski — katram gribas un katra pienākums ir atstāt aiz sevis kaut ko paliekošu, bet no kritiķa darba pāri paliek maz. Jābūt lielai ticībai šī it kā necilā, bet teātrim ļoti svarīgā ikdienas darba jēgai un īstai, cilvēciskai nesavtībai, lai mūža un garīgo spēku pilnbriedā no tā neatteiktos.

### *Velta Line par Gunāru Treimani*

Gunārs Treimanis uzauga Drāmas teātrī mūsu visu acu priekšā. Jau no mazām dienām viņš te skatījās izrādes, dzīvoja pa teātri, jo te strādāja Gunāra māte. Vēlāk, būdams teātra literārās daļas vadītājs, viņš absolūti iekausējās, ieauga mūsu kolektīvā. Kā dzīvā teātra organisma daļa, kuru atsevišķi nejūt, bet kura eksistē. Viņš nekad neizdalījās no ansambļa, bija tajā iekšā ar visiem tā priekiem un bēdām.

Mēs visi bērnībā un jaunībā vienādi jūsmojam par teātri, mīlam mākslu, nevaram bez tās dzīvot, bet dzīvē ceļi pašķiras ļoti dažādi un nereti sekmē jaunā, jūsmīgā cilvēka apaugšanu ar tādu kā čaulu, un viņš sāk mākslas darbam pieiet vispirms ar prātu, ar iegūtajām zināšanām. Atceroties teicienu, ka zvirbulis ir lakstīgala, kas beigusi konservatoriju, gribas uzsvērt, ka Gunārs Treimanis šo balsi nav zaudējis. Viņš arī šodien, būdams mākslas speciālists, ir saglabājis savu jaunības aizrautību, spēju jūsmot un par emocionāli radītu mākslas darbu spriest vispirms emocionāli un tikai tad racionāli. Ja viņam kāda izrāde patīk, tad arī šodien viņu nekas netraucē to skatīties desmit reizi tāpat kā jaunībā un jūsmot, patiesi priecāties vai arī raudāt skatītāju zālē tāpat kā jaunībā.

Es bieži esmu domājusi par to, kam īsti tiek adresēta kritika. Vai tās uzdevums nav pirmām kārtām atspoguļot un izteikt šo no izrādes gūto emocionālo pārdzīvojumu? Lasot rakstus un recenzijas, kurās kritiķis izvērsis savu teorētisko pozīciju par kādu darbu, nevilšus rodas jautājums, kādēļ tas viss netika izrunāts jau darba iestudēšanas, analīzes procesā. Ja kritiķis nāk ar savu tik konkrētu risinājumu, tad viņam ir jābūt klāt analīzes periodā, jo vēlāk tas praktiski vairs neko nedod. Gatavais uzvedums, manuprāt, ļauj runāt tikai par kādu vienu konkrētu risinājumu. Gunārs Treimanis, pazīdams teātra «oderi» un darba problēmas, to lielā mērā ir pratis. Ja viņš ko saka, tad tas nāk no viņa paša — bez citu iespaida, bez ietekmēm. Gunāram Treimanim ir spilgti izteikta sava doma, un to viņš arī drosmīgi izsaka un aizstāv.

Vēl viena raksturīga īpašība: Gunārs Treimanis ir īsta ceļojošā enciklopēdija. Viņā apbrīnojami uzkrājušās notikumu, faktu, gadskaitļu, uzvārdu un fotomateriāla zināšanas. No 1952. līdz 1961. gadam strādādams pie mums par literārās daļas vadītāju, Gunārs Treimanis bija ļoti aktīvs repertuāra izvēlē un veidošanā. Kādas pazišanās, kādus sakarus viņš nodibināja, lai dramaturgiem, burtiski, izrautu no rokām jaunas, labas lugas! Sajā laikā mūsu teātri tika spēlēti Arbusova, Simonova, Širvanzades, Hikmeta un citu autoru darbi. Un vēl — Gunāram Treimanim ir ļoti scēniska domāšana, un, izvēloties kādu lugu, viņš parasti var paredzēt, kā šis materiāls realizēsies uz skatuves.

Vēlāk Gunārs Treimanis kļuva par erudītu un lietpratīgu radio Dramaturģijas un mākslas nodaļas vecāko redaktoru un iepazīstināja klausītājus ar latviešu, krievu un brālīgo republiku, kā arī ar ārzemju dramaturģiju un teātru dzīvi. Viņa sakari ar dažādiem autoriem, tulkotājiem, teātru darbiniekiem šajā laikā ir aizvien paplašinājušies.

To visu apvieno viņa ārkārtīgi lielā pietāte pret mākslu, pret māksliniekiem. Gunārs Treimanis ir saglabājis primāro mākslā — skaistuma izjūtu kā visemocionālākais, visbrīnīšķīgākais skatītājs. Ja arī viņam kaut kas nepatīk, tad izteiktais spriedums palīdz to noskaidrot, saprast, bet nenoārda ar savu kategoriskumu.

Parasti aktieri ir iemīlējušies savā profesijā. Tādēļ ir īpašs gandarijums, ka Kultūras ministrijas Teātru pārvaldes priekšnieka postenī ir cilvēks, kurš mīl savu darbu, mīl aktierus un teātri.

Vēlu jubilāram saglabāt šīs mīlestības pilnās acis, izrādes skatoties, jo mēs, aktieri, tās ļoti labi sajūtam caur skatuves ceturto sienu un tās mums palīdz.

### *Pauls Putniņš par Gunāru Biberu*

Manā apziņā Gunārs Bībers ieradās sešdesmitajos gados. Vaigā neredzētu, visādi citādi vēl gluži svešu — sajutu viņu kā bargu autoritāti tā laika teātra dzīves galveno noriņu izvērtēšanā — it īpaši jaunatnes vidū, it sevišķi oriģināldramaturģijas jomā. Apmēram tā: «Tīri nekas. Taču redzēs, redzēs, ko Bībers sacīs...» Zem «Bībera āmura» toreiz bija jāstājas arī manai pirmajai «legāļajai» lugai «Kā dalīt Zelta dievieti?». Toreizējais iesācējs, citādā ziņā dzīvē un darbā jau daudz visa pieredzējis, stiprinādams sevi nepazīstamā, toties prasīgumā nepielūdzamā soga priekšā, iekšēji bruņojās un nocietinājās kā nu prazdams. Drīz atnāca ziņa, ka iznīcinoši kaujinieciski noskaņotais Bībers pēc «Dievietes» izlasīšanas esot bijis domīgs un vēl neko neesot

teicis. Šī vēsts iekšējo saspīlējumu atslābināja, un es neatceros, kad, kādos apstākļos un kas mani personiski iepazīstināja ar Gunāru Bīberu.

Kad pirms vairākiem gadiem Gunāru Bīberu uzņēma Rakstnieku savienībā, bija iespēja ielūkoties oficiālajā anketā ar viņa nozīmīgāko darbu uzskaitījumu. Pārsteidza šī saraksta garums. Bet to, ka neviens no Bībera darbiem nav lēts un virspusejš, nav bez maksimālas iedziļināšanās būtībā, bez iepriekšējas un pamatīgas iespējamo blaksmateriālu izstudēšanas, tomēr ar savu skatījumu uz lietām un pasauli, — to kādam apšaubīt ir grūti.

Vienmēr esmu apbrīnojis, pat apskaudis Gunāra Bībera darba spējas. Bet godīgums Bībera darbos un sabiedriskajās izpausmēs sasniedz jau tādu robežu, kas nereti daudzus pat kaitina, pat nostāda opozīcijā. Tas ir viens no interesantākajiem cilvēciskajiem paradoksiem vispār. Bet Bībera smalkjūtība, it kā biklais, zināmā mērā noslēgtais raksturs, lielais jūtīgums, varbūt pat lielā ievainojamība — jaukumā ar jau minēto godīgumu, erudīciju, augstajām intelekta spējām — vērs viņu grūti šifrējamā cilvēciskā kompleksā, kur aiz šķietamas pasaugas nepieejamības slēpjas vitāla, bagāta personība. Un, ja kādam izdevies iekļūt Gunāra Bībera uzticēšanās lokā, atklājas tā brīnumainā cilvēciskā pasaule, pēc kuras tā ilgojamies. Krāšņa, smalka un labestīga humora izjūta līdz gluži dzēlīgai pašironijai. Un, atrodoties šai diezgan intīmajā uzticēšanās lokā, interesantā, spriegās, polemiski asās sarunās ir aizskrējušas daudz stundas, gluži nemanot. Jo te ir Bībers tāds, kāds viņš ir, — iekšēji smalks un bagāts, atklāts un godīgs. Acīmredzot uz atklātību un godīgumu viņš pretendē arī no sarunu biedru puses. Nav viens — stāstītājs, otrs — klausītājs. Runā vai klausās visi pēc vajadzības. Un tādās reizēs sarunu biedri nav savstarpēji stindzinošajās «diplomātiskajās attiecībās». Šādas sarunas savstarpēji uzlādē, tās nerada nevajadzīgus mazvērtības vai citus kompleksus. Un paši cilvēki atklājas daudz dziļāk un būtiskāk. Arī savos cilvēciskajos trūkumos. Un, šķiet, labāk kļūst saprotama Gunāra Bībera citkārt zināmā piesardzība, ne visai jūtāmā vēlēšanās iet riska ceļu savas darbošanās laukos. Šķiet, zināms nepārvarams baiļu komplekss mīt viņā vēl no tiem laikiem, kad cilvēka godīgi, kaut dažkārt kļūdaini centieni tika tulkoti viennozīmīgi. Tā ir Gunāra Bībera jaunība. Varbūt vēl kaut kas, ko paši nespējam izskaidrot. Tikai atšķirībā no mums daudziem citiem Bībers spēj godīgi atzīties: «Es baidos...» — nevis, diplomātiski maskējot nepārvaramo šāda veida kompleksu, savu konkrēto rīcību vai nostāju, visiem par lielu pārsteigumu, uzdod par savu pārliecību. Šo skaudro atklātību Gunāra Bībera personībā es dziļi cīenu.

Un tad pats vērtīgākais, kas saistās ar Gunāru Bīberu, no vienas puses, un mūsu oriģināldramaturģiju, no otras puses, ar tās ceļiem, labajiem centieniem, kļūmēm, vispār — ar mūsu lugu rašanos un pastāvēšanu. Te, tēlaini runājot, Gunāru Bīberu varētu salīdzināt ar izturīgu mūri, kura aizvējā glābušies un glābšanas mūsu visu paaudžu dramaturģiskie centieni — gan vārgie asniņi, gan tievie un trauslie, bet zaļoksnie kociņi, gan arī viens otrs gluži varens koks, kura zaļojošos zarus ar mieru plūnīt, vien kailu stumbeni atstājot, pret šo grūto literatūras žanru šauri iestellētais, parasti tomēr it tuvredzīgais prasītājs. Ne tikai mūris — sargātājs, bet arī mūris — sildītājs, iedrošinātājs, sava spēka apziņas rosinātājs un stiprinātājs. Tautas un dramaturga apziņā — oriģināllugas nepieciešamības izjūtas kultivētājs. Un vienlaikus — taisnīgs, bargs un prasīgs kritiķis. Lai mūsu paldies Gunāram Bīberam par visu to!

Pirms dažiem gadiem Gunāram Bīberam piedāvāja darbu — visādi izdevīgāku nekā universitātē, tādu, kur īsti lietā būtu liekamas visas viņa literatūrzinātnieka spējas. Bībers ilgi un mokoši šaubījās, līdz paziņoja, ka tomēr paliek universitātē pie saviem filologiem, pie studentiem, pie jaunatnes. Jau gadu gaitā ne reizi vien pieredzējušais pedagogs bija pieminējis to, ko viņam nozīmē ik dienas kontakts ar jaunatni. Un tomēr — arī šaubījās. Bet nu viņš bija izšķīries, šķiet, galīgi, uz visiem laikiem. Vai filoloģiski ievirzītā jaunatne toreiz nojauta, kā tai ir laimējies? Vai apjēdzam mēs, kā palaimējies mūsu literatūrai kopumā, ja ar jaunajiem filologiem ik dienas noņemam, tos vada Gunārs Bībers? Un reizē ar to — palaimējies mūsu oriģināllugai īpaši un teātrim arī. «Mēs mācījāmies pie Bībera!» — ar lepnumu un cieņu izrunāti, šie vārdi nu jau skan malu malās pa visu Latviju, ieskaitot mūsu Zinātņu akadēmijas Valodas un literatūras institūtu un citas augstas ar literatūru un teātri saistītas iestādes. Bībera skolnieki... Pirms pāris gadiem kādā sarunā viena no tagad vadošajām teātra kritiķēm — Gunāra Bībera kādreizējām studentēm — pēc brīža klusēšanas domīgi teica: «Faktiski mēs visi, kas nākam no turienes, esam Bībera radīti...»

### *Uldis Pūcītis sarunājas ar Andu Burtņieci*

Akt. Reiz pie šī paša galdiņa mēs jau esam sēdējuši.

Krit. Jā, pirms vairākiem gadiem. Tas bija sakarā ar rakstu grāmatai «Aktieri».

Akt. Tad jūs iztaujājat mani, bet šodien...

Krit. Būs otrādi? Šādu lomu sadalījumā es jūtu kaut ko muldinošu.

Akt. Mulsinošu vai musinošu?

Krit. Gan vienu, gan otru.

Akt. Tad atmetīsim to pirmo, atstāsim otro un ķersimies vēr-  
sim pie ragiem.

Krit. (Daudzpunkte, kas izklausās kā smaga nopūta.)

Akt. Un tā — mans pirmais pavisam nevainīgais jautājums:  
jūs ar mani runāsit kā laikraksta «Literatūra un Māksla» Teātra  
nodaļas vadītāja vai vienkārši...

Krit. ...kā cilvēks, kura profesija ir kritiķis un kuram rūp  
teātra attīstības ceļi? Nedrīkst taču cilvēks, ieņēmis kādu amatu,  
pēkšņi atteikties no saviem uzskatiem, savas pārlicības.

Akt. Neapšaubāmi. Lai gan nenoliegsim — dzīvē tā dažkārt  
notiek. Pats kaislīgākais cīnītājs, gadiem ejot, kļūst rimtāks.  
Sešdesmitajos gados, piemēram, mūsu teātra kritikā parādījās  
daudz jaunu vārdu...

Krit. Sešdesmitie gadi. Lielo zaudējumu un lielo cerību laiks.  
Nebija vairs Smilģa, Amtmaņa-Briediņa. Vietā bija jānāk kaut  
kam jaunam. Teātra kritikā, dabiski, radās šī jaunā atbalstītāji  
un noliedzēji.

Akt. Kā jūs formulētu tagad, no gadu attāluma raugoties, to  
jauno, kas toreiz ienāca teātrī? Vai toreizējais aicinājums pēc  
domājoša aktiera, pēc domubiedru kolektīva ir tikpat nozīmīgs  
arī šodien?

Krit. Sešdesmitie gadi raksturīgi ar sabiedrisku aktivitāti, ar  
tās izraisītiem radošiem meklējumiem un sasniegumiem visās  
mākslas nozarēs. Teātrī tas izpaudās arvien lielākā šīs mākslas  
tuvināšanās dzīvei, tās procesiem, cilvēkam kā šo procesu aktīvam  
līdzdalībniekam un noteicējam. Latviešu literatūrā visspilgtāk  
laikmeta pārmaiņas pauda dzeja. Ne velti Pēteris Pētersons —  
viens no jūtīgākajiem jaunā uztvērējiem — toreiz ķērās pie  
Imanta Ziedoņa dzejas interpretācijas uz skatuves. Tapa dzejas  
drāma «Motocikls» — laikmeta progresīvāko tendenču paudēja.  
Jauns varonis jaunā dramaturģijā arvien prasa jaunas skatuves  
formas.

Mākslas atjaunināšanās procesi bija nobrieduši jau agrāk, pie-  
mēram, Gunāra Priedes dramaturģija ienesa šīs pārmaiņas mūsu  
skatuves mākslā. Bet uzplaukumu, kulmināciju sasniedza seš-  
desmitajos gados. Daudz aktīvāk un asāk jauni teātra mākslas  
kritēriji veidojās Maskavas un Ļeņingradas teātros Jurija Ļubi-  
mova, Anatolija Efrosa, Oļega Jefremova, Georgija Tovstonogova  
režijās. Atcerieties, cik aktuāla tolaik bija klasikas mūsdienīgas  
interpretācijas problēma un cik šķēpu ap to netika laužts. Pēter-  
sona «Uguns un nakts» iestudējums bija viens no spilgtākiem  
piemēriem. Daudzi jautājumi, kurus toreiz vajadzēja aizstāvēt,

šodien šķiet paši par sevi saprotami un neizraisa vairs nekādus strīdus.

Arī domājošais aktieris, prasība pēc tāda izrietēja no šīs pašas teātra mākslas tuvināšanās dzīvei, no vēlēšanās redzēt uz skatuves vienkāršu, patiesu savu laikabiedru — dziļi ieinteresētu dzīves aktuālo problēmu risināšanā, atbildīgu par tām.

Prasību pēc domas procesa uz skatuves tagad es varētu skaidrot kā sinonīmu pilsoniski aktīvai, ieinteresētai, dzīvi un mākslu saistošai, aktīvai pozīcijai mākslā. Citiem vārdiem — ikviena aktiera darbā vistiešākā veidā jābūt atbalsojamies dzīvi un tās parādības. Toreiz man bija grūti pieņemt profesionāli nostrādātas, ar bagātu izdomu veidotas izrādes, ja es nejutu tajās saikni ar dzīvi. Burtiski saprastā prasība domāt uz skatuves ir absurda pašā pamatā, un ne es, ne arī kāds no maniem kolēģiem toreiz neizvirzīja šo prasību tik primitīvā veidā.

Skatuves māksla, arī kritika šajos gadu desmitos ir metusi vairākus attīstības lokus, no daudz kā atteikusies un pie daudz kā atgriezies, tikai jaunā — augstākā attīstības pakāpē. Kaut arī jēdziens «domājošais» zināmā mērā ir mūsu kritikas devalvēts, vienpusīgi pārprasts, nereti par to tiši ironizēts, mana attieksme pret to nav mainījusies, es joprojām uzskatu, ka vajadzīgi domājoši aktieri, lai gan savā leksikā šo jēdzienu lietoju daudz retāk nekā sešdesmitajos gados, kad tikko sāku darboties kritikā. Ar gandarījumu dzirdu un lasu daudz teātra darbinieku — režisoru, kritiķu u. c. vēlējumus sastapties ar šāda tipa aktieriem. Tovstonogovs, piemēram, savā grāmatā «Skatuves spogulis» raksta: «Par visnepieciešamāko īpašību, kas aktiera mākslu padara mūsdienīgu, es uzskatu intelektu, domas spriegumu. Agrāk šādas pazīmes bija raksturīgas vien nedaudziem, patiesi lieliem māksliniekiem, tagad tām jāklūst par galvenām un noteicošām katra aktiera spēles stilā. No visām Staņislavska atklātajām pazīmēm mūsdienā teātra mākslas attīstības pakāpē šī, manuprāt, iegūst sevišķi svarīgu nozīmi. Sodienas teātrī par atveidojamā rakstura pamatīpašību jāklūst īpašam, individuālam domāšanas veidam, attieksmei pret pasauli. [...] Kas tad mainās aktierī? Mainās domāšanas veids, attiecības pret apkārtējo pasauli, dzīves ritms.»

Kas attiecas uz domubiedru kolektīvu, tad teātru prakse lielā mērā apstiprina nepieciešamību, lai kopīgam darbam pulcētos līdzīgu uzskatu un principu cilvēki. Tas neizslēdz radošus strīdus viņu starpā. Bet acimredzot pamatjautājumos sapsasties un vienoties ir nepieciešams. Ne velti katram režisoram ir aktieri, ar kuriem viņš saprotas vislabāk un strādā vislabprātāk un kuri arī viņu saprot no pusvārda. Izņēmumi, kā vienmēr, arī te apstiprina likumu. Kolektīvos, kuros trupas formējas ilgstošā laika

periodā un to sastāvs ir liels, domubiedru grupa ir visai relatīvs jēdziens. Taču domāju, ka teātris ir tik daudzveidīgām iespējām bagāts, ka neizslēdz arī auglīgu sadarbību starp atšķirīgi domājošiem cilvēkiem. Efross, piemēram, raksta, ka vienā teātrī vajadzētu strādāt diviem dažādu skolu režisoriem.

Akt. Ja pieņemam, ka doma rada emociju, tad kāpēc uz skatuves pilgts emocionāls tēlojums sastopams reti? Kā tad galu galā ir ar to domāšanu uz skatuves? Kino tuvplānos tas laikam vieglāk — sareizini, piemēram, 24 ar 15 (kā iesaka Jānis Streičs), bet teātrī?

Krit. Te varētu ieteikt pilnīgi pārorientēties uz mazajām zālēm, kur attālums starp aktieri un skatītāju ir mazāks, līdz ar to domai pie skatītāja isāks ceļš ejams un skatītājam savukārt ir iespējas to ātrāk uztvert. Mazās zāles veicina aktiera darba intensifikāciju.

Akt. Kādas jūs vēlētos redzēt grāmatas par ievērojamiem mūsu skatuves māksliniekiem? Kādu pozitīvu piemēru? Negatīvu?

Krit. Labas, interesantas, ierosinošas, kurās būtu jūtams cilvēka (tiklab grāmatas varoņa — aktiera, režisora, kā arī tās autora) dzīvais radošais gars, viņa sāpe, prieks, izmisums — viss, kas piemeklē ikvienu dzīvu radību. Un tam pretī — garīgs spēks, kas palīdz pārvarēt nespēku, tikt pāri melnajām stundām, dienām, mēnešiem, pat gadiem, saglabājot sevi cilvēcību. Šādās grāmatās mani vairāk par visu saista sprauga, intensīva doma, kurai pakļauti atveidojamās personas dzīves un darbības fakti, kā arī citi notikumi.

Dzīvas, rosinošas ir R. Benjašas grāmatas par aktieriem Pāvelu Močalovu un Polinu Strepetovu, M. Turovskas — par Mariju Babanovu, K. Rudņicka — par Vsevolodu Meierholdu, I. Solovjovas — par Vladimīru Ņemiroviču-Dančenko un vēl citas. Visas nēmaz nevar nosaukt.

Latvijā nepārspētas ir Lilijas Dzenes grāmatas par Alfrēdu Jaunušanu un Kārli Seبری. Pēdējā īpaši vairs nav uzskatāma par parastu aktiera monogrāfiju. Tā ir pēc daiļliteratūras kritērijiem rakstīta grāmata. Starpība tikai tā, ka varonis te ir dzīvs, konkrēts cilvēks un viņa dzīves stāsts ir šī darba pamatā. Dokumentālā proza? Varbūt, tomēr ne gluži. Kāda jauna pakāpe šajā nozarē.

Ļoti patīk stils, kādā raksta paši mākslinieki par sevi, piemēram, Anatolijs Efross vai Žans Luijs Barro. Neviena lieka vārda. Augsta intelekta un bagātas emocionālās pasaules apvienojums. Tas arī ir galvenais, kam jābūt katras labas grāmatas pamatā.

Akt. Kā jūs vērtējat aktieru un režisoru publikācijas presē par savas profesijas jautājumiem?

Krit. Tās ir ļoti nozīmīgas savu laiku, mākslu, tās procesus, mākslas un mākslinieku attiecības ar sabiedrību raksturojošas liecības. Nemaz nerunājot par to nozīmi, ko šīs publikācijas sniedz paša mākslinieka, viņa daiļrades principu izpratnē. Jo vairāk tādu dokumentālu liecību, jo bagātāki un dziļāki ir priekšstati par laiku, kurā strādājis un radījis mākslinieks, par viņu pašu.

Es nekādā gadījumā nepiekrītu viedoklim, ka aktierim un režisoram esot tikai jāstrādā, nevis jārunā, jāraksta par savu darbu. Rakstīt arī nozīmē strādāt, kaut dažkārt rakstīšana tiek uzskatīta par kaut ko vieglu, nenozīmīgu. Protams, nav runa par tukšvārdību, kaut arī tā ir liecība par cilvēku. Bez šaubām, nekad visi negribēs un arī neprātīs izteikt savas domas rakstiski vai no tribīnes. To nevar izvīrzt par obligātu prasību katram. Tomēr radošu cilvēku vienmēr mākušas šaubas, plosījušas pretrunas, mocījuši neizprasti jautājumi, nenoskaidrotas problēmas. Kāda gan cita iespēja tikt galā ar visu to, ja ne domājot, pārdomājot un izdomājot vēl un vēl garajās bezmiega naktīs vai polemizējot ar neredzamo (bet zināmo) partneri (kritiķi, režisoru), desmitiem reižu pierādot viņam savu viedokli? Jā, jā, es arī tāpat domāju: viņa darbi — loma, izrāde, glezna, raksts, grāmata — ir galvenais arguments strīdā, savas pārliecības pierādīšanā. Taču, pirms šis darbs top, mākslinieka radošais gars bieži vien ir izgājis cauri visiem elles lokiem. Varbūt kāda daļa no visa tā var noderēt arī citiem?

Esmu dzirdējusi māksliniekus dziļi nožēlojam, ka viņi nav rakstījuši dienasgrāmatas. Var, protams, visu to paturēt sevī, ļaut pārdegt un sadegt savām šaubām un nemieram. Tikai kāpēc pēc kāda ievērojama cilvēka nāves mēs meklējam katru rindu, šifrējam katru domu un daudz ko uzzinām par viņu? Tikai pēc nāves. Tad zelta vērtība ir katrai rindai, katrai liecībai, ko viņš atstājis par sevi. Ipaši svarīgi tas aktieru darbā, jo pēc viņiem nekas cits nesaglabājas kā vien daži fotoattēli.

Akt. Pieaug kritikas prasība pēc aktiera — personības. Kas vispār ir personība? Vai ir jau gēnos, vai to var izveidot?

Krit. Es uzskatu, ka personība top ilgstošā, neatlaidīgā, ļoti grūtā sevis pilnveidošanas darbā. Ne velti pēdējā laikā, runājot par audzināšanu, tiek uzsvērti cilvēka pašaudzināšanas loma personības tapšanā. Tas neizslēdz un nemazina visu to apstākļu un faktoru ietekmi uz cilvēku, ar ko viņš sastopas ģimenē, skolā, sabiedrībā. Ģimene, skola un sabiedrība, īpaši ģimene ieliek pamatu, uz kura tiek celts nams. Tā izturību, stabilitāti tad arī nosaka šie pamati. Toties nama celšana ir paša cilvēka rokās. Par gēniem pārāk maz zinu, liekas, tajos ir ieprogrammēta cil-

vēka sliecība, talants u. c. individuālas īpatnības, par psihofiziskām īpašībām nemaz nerunājot. Personība top, visus šos dabas dotumus apzināti, neatlaidīgi un mērķtiecīgi attīstot un pilnveidojot. Katrs cilvēks ir unikāls indivīds. Taču personība ir audzināšanas un pašaudzināšanas rezultāts.

Uz skatuves tas ir spilgti redzams. Jaunības pievilcība, zināms šarms savienojumā ar cilvēka rakstura, temperamenta individuālām īpatnībām vēl neveido spilgtu mākslinieka personību. Paskatieties, cik daudz simpātisku, spējīgu jaunu cilvēku ienāk teātros! Bet kas notiek pēc gadiem pieciem sešiem? Kuros no šiem vairākiem desmitiem jauniešu patlaban saredzami spilgti personības vaibsti? Ja katrā teātrī var nosaukt vienu tādu aktieri, tad tas ir daudz. Un tomēr mēs vēl joprojām ticam šiem jauniešiem un gaidām, ka varbūt kaut kas iznāks, tveramiēs pie viņu psihofiziskās individualitātes, kas daudzos gadījumos arī vairs nav tik spilgti, kā šķita sākumā. Esmu pārliecināta, ka lielas lomas automātiski neveido personību, ja aktieris pats nestrādā ar sevi. Ar karotīti mutē lejoj, lieli skatuves mākslinieki netop. Lomā spilgtāk nekā jebkur atklājas cilvēka dvēseles un gara bagātība, viņa domāšanas un kultūras līmenis. Vai arī neatklājas. Šo variantu diemžēl ir daudz vairāk. Personība nezūd arī epizodē. Es nenoliedzu, ka darbs pie lielām lomām var bagātināt un bagātināt cilvēku, bet tikpat labi tas bieži neatstāj nekādas pēdas tēlotāja apziņā. Par to, ka šī lomas un aktiera mijiedarbība nav tik vienkārša un viennozīmīga parādība, liecina visa teātra pieredze. Jebkurā gadījumā personības veidošana ir apzināts process, kad cilvēks izmanto katru iespēju, lai darītu sevi bagātāku, pilnīgāku.

Akt. Kurš jaunās paaudzes aktieris šobrīd varētu pretendēt uz Induļa lomu Raiņa lugā «Indulis un Arija»? Ja grūti pateikt, tad — kas vainojams? Talanta trūkums? Audzināšana?

Krit. Lai atveidotu uz skatuves jebkuru Raiņa lugas varoni, Induli ieskaitot, bez aktiera profesionālām iemaņām, kas ir minimums, Teātra fakultāti vai studiju beidzot, vissvarīgākā, manuprāt, ir jaunā mākslinieka personība, viņa pasaules uzskats, vispārējās kultūras un domāšanas dziļums, ētiskie principi. Tādā gadījumā gudras, talantīgas režijas vadībā jaunais aktieris var tuvoties Raiņa tēlu pasaulei, atklāt dzejnieka idejas jaunā sabiedriski vēsturiskā kontekstā kā mūsdienu cilvēkam vitāli nepieciešamas, dzīvas un saprotamas.

Vispirms vajadzīgs režisors, kurš vēlētos iestudēt «Induli un Āriju». Domāju, ka tad atrastos arī atbilstoši aktieri. Oļģerts Kroders Liepājas teātrī varētu izmēģināt pat vairākus aktierus, kuri apzinās savu darbu kā misiju. Šai lomai piemēroti tēlotāji ir arī Drāmas un Jaunatnes teātrī. Manuprāt, Induli varētu spēlēt

arī Jānis Paukštello Dailes teātri, Jāzepa pieredze viņam daudz palīdzētu.

Akt. Ko jūs teātri visvairāk mīlat un ko visvairāk neieredzat?

Krit. Labu teātri. Tādu, kas paņem savā varā, šķīstī un atjauno, kas liek arvien no jauna apjaust cilvēka gara diženumu un spēku, dvēseles cildenumu un skaidrību. Kas mudina ticēt sev, cilvēkiem, dzīvei, progresam. Kas parāda katra cilvēka bezgala grūto, bet svēto ciņu pašam ar sevi, ar savu vājumu, izmisumu. Mīlu izrādes (tās var būt jebkurā žanrā un stilā), kas man liek saņemties, kas dod impulsu jaunām domām, atziņām, kas bagātina dvēseli un garu. Nekā jauna es jums nevaru pateikt, tāpat kā nav manā varā aprakstīt to iespaidu, pārdzīvojumu sugestīvo spēku, ko gūstu no labas izrādes, koncerta, grāmatas, raksta. Jā, pat no neliela raksta, jo labs raksts dažkārt atstāj paliekošākas pēdas apziņā nekā izrāde.

Baidos no diletantiskas, atvieglotas, ilustratīvas dzīves un cilvēku atrādišanas uz skatuves. Tas nomāc, izraisa mazvērtības, nevarības, nenovēršamības, neticības un visādus citādus ar «ne» saistītus kompleksus. Visjaunākais, ka tādas izrādes padara cilvēku par muļķi, jo nekād negribas ticēt, ka teātrim kaut kas nav izdevies, vispirms taču meklējam vainu sevī. Sak, varbūt es kaut ko nesaprotu, nenovērtēju, neuztvēru. Grūti pieļaut domu, ka vara grasi kāds gribētu iesmērēt par tīra zelta monētu.

Isāk sakot — nīstu un baidos, ļoti baidos no nepatiesības jebkurā tās izpausmes veidā. Režijā, aktiera mākslā, kritikā.

Akt. Kurus savus kolēģus jūs visvairāk cienāt un par ko?

Krit. Cienu tos cilvēkus, kuriem ir savi principi, sava pārliecība un ideāli mākslā, kuri savos rakstos, grāmatās, uzstāšanās reizēs aizstāv tos. Tas nenozīmē, ka manas domas vienmēr sakrīt ar šo cilvēku viedokli. Cieņu izraisa argumentēta, godīgi izteikta pārliecība, vienlaigi, kādā nozarē kritiķis strādā.

Mans ideāls ir Pētera Pētersona raksti — uzlādēti ar intensīvu ideju un domu enerģiju un spriegumu, asociatīvi bagāti, ierosinoši un reizē konkrēti. Ar filozofisku vērienu un plašu kultūras zemslāni.

Aprīnoju Lilijas Dzenes domas atraisītību un vieglumu (izteiksmē, ne saturāl), spēju sakausēt dzīves materiālu, personisko pieredzi ar mākslas darba problemātiku, tā sasniedzot plašus, nozīmīgus vispārinājumus. Viņas domas vienmēr ir interesantas un rosinošas, jo tām ir spilgtas personības zīmogs.

Augstu vērtēju Valērija Starodubceva profesionālo pieeju izrāžu un filmu analīzei. Nekā lieka «no sevis», viss attiecināts uz lietu, tomēr saistoši, interesanti.

Kā ikviens talantīgs darbs šo autoru raksti, grāmatas rosina domu, vēlēšanos strādāt pašam. Kaut mans rakstības veids ir atšķirīgs no minētajiem autoriem, arvien mācos no viņiem.

Kritiskās domas paraugs, nebīstos teikt — etalons ir Arnolda Klotiņa darbi par mūziku. Klotiņa domāšanas un vispārējās kultūras līmenis, vērīens ir tik plašs un dziļš, ka šis muzikologs jau spēj pāriet no vienas mākslas nozares uz citām. Zēl, ka viņš neraksta par teātri. Kaut arī uzskatu, ka, vērtējot dažādas mākslas, pretendējot aptvert visu, kritiķis tomēr iekrīt paviršībā un kļūst par diletantu. To spēj tikai retie. Varbūt šeit pieminētie.

Ikviens no kritiķiem ir pietiekami kompetents un seko arī citām mākslām, lai dažkārt pateiktu kādu domu vai pat vērtējumu. Tomēr rakstīt par to... Varbūt tas ir formas jautājums? Varētu būt nevis kritiska apcere, bet eseja, impresijas, pārdomas... Filozofi un estētiķi, kuru vērtējumi ietiecas citās — plašās, abstrahētās kategorijās, spēj izteikt interesantas pārdomas par mākslas parādībām kopumā un arī atsevišķi par kādu nozari. Mani vienmēr ļoti interesējuši H. Celmas, V. Zariņa, A. Milta, A. Rubeņa raksti par literatūru un mākslu.

Akt. Ļevs Tolstojs neatzina Sekspīra dramaturģiju, Smiļga principi neatbilda Amtmaņa-Briediša uzskatiem. Kāds stāvoklis teātros ir šodien?

Krit. Manuprāt, šajā ziņā nekas nemainās un nemainīsies. Vai jūs esat sastapis režisoru, kurš uzskatītu, ka cits strādā labāk par viņu un ka viņa paša principi un metode nav tā vienīgi īstā un pareizā? Ja arī ir tāds, kurš to nemitīgi neatkārtu, klusē, tad tikai tāpēc, ka ir inteligentāks un smalkjūtīgāks un saglabā cieņu pret atšķirīgiem mākslinieciskiem principiem. Ja ņem vērā, ka ikviens spilgts talants nāk ar savu dzīves skatījumu, savu pieredzi un individuālu metodi, tad nekā ārkārtēja šajā apstākļi es neredzu. Mākslā cienīt otru nenozīmē pārņemt viņa principus un domāšanu. Kaut gan gudrs cilvēks vienmēr kaut ko pasmeļ no mākslinieka, kurš domā un strādā citādi. Bēdīgi, ja uzskatu atšķirība tiek izmantota kā konjunktūra, lai noniecinātu cita sasniegumus.

Akt. Teātrī nepieciešami oriģināllugu iestudējumi. Aktieri turpretī sauc: «Dodiet mums klasiku! Tikai uz tās pamata mēs varam augt!» Kur izeja?

Krit. Pazīstamo teicienu, ka pravietis netiek atzīts savā dzimtenē, var pārfrāzēt un attiecināt uz mūsdienu oriģināllugu aktieriem, jo arī viņiem neklājas viegli.

Bet ieklausieties, ko saka tie paši aktieri, kuri spēlējuši kādu laiku tikai klasiku! Ja var ticēt viņu vārdiem, tad slāpes viņi jūt tieši pēc mūsdienu dramaturģijas un saviem laikabiedriem. Vai

tad Dina Kuple neauga ar Priedes lugu varonēm? Manuprāt, bāzēties uz kaut ko vienu ir aplam. Labs aktieris nav domājams tiklab bez klasikas, kā arī bez oriģināldramaturģijas. Ja vien viņam rūp sava laika problēmas un ir izteikta atbildības sajūta pret vietu, kurā viņš dzīvo, un darbu, kuru dara. Es jau sacīju, ka nevar visu gaidīt un prasīt tikai no lielām lomām klasiskā. Aktierim nav jāgaida, ka viņu audzinās klasika, viņam jāstrādā pašam pie savas personības veidošanas.

Palikuši prātā padomju dramaturga Nikolaja Erdmana vārdi. Sergejs Jurskis savā grāmatā «Izturēt pauzi» apraksta dialogu ar Erdmanu:

«— Pret klasiku jāattiecas tāpat kā pret mūsdienu lugu — kā pret tuvu un saprotamu. Tā pastāv jau sen, tās izpratne mūsos jau ir ieprogrammēta. Tam tikai jānotic. Meierholds tā rikojās...

— Bet kā attiekties pret mūsdienu lugu?

— Kā pret nākotnes lugu. Ar cieņu un pastiprinātu uzmanību.

— Bet kur tad ir pagātnes lugas?

— Gar pagātni, es uzskatu, teātrim nav nekādas daļas. Tā ir vēsture, bet ne teātris.»

Manuprāt, precīzāk pateikt nevar.

Akt. Vai jums neliekas, ka šobrīd cilvēkos vispār, tātad arī aktieros, prāts, pareizāk — prātīgums ieņem arvien noteicošāku vietu, bet emocionālā pasaule...

Krit. Tā ir vismaz doktora disertācijas cienīga tēma, atbildēt pāris teikumos nozīmē šo problēmu vienkāršot. Bet, tā kā šajā sarunā izbēgt no zināmas vienkāršošanas vispār nav iespējams, izteikšu arī te savu attieksmi.

Es joprojām domāju, ka attīstīts prāts, domāšana nav tie aktiermākslas ieroči, kurus mūsu skatuves mākslinieki censtos turēt arvien asus un bieži izmantotu savā mākslā. Gluži otrādi. Bet tā saucamās jūtīnāšanās izrādēs joprojām netrūkst.

Es negribu diskutēt par pseidodomāšanu uz skatuves, to sadzīviski vienkāršoto eksistēšanas veidu, kas robežojas ar pilnīgu nevarību, diletantismu un kam trūkst jebkādas jēgas. Par to ir pietiekami daudz ironizēts, pieminot domājošo aktieri, un, kā man šķiet, ne vienu reizi vien ar ūdeni no vannīņas ir izliets arī bērns. Domāšana uz skatuves šī jēdziena visdziļākajā nozīmē ir radošs process un prasa lielu garīgu un emocionālu piepūli. (No kurienes tad, jūsuprāt, šis milzīgais pieprasījums pēc atvieglotas, izklaidejošas mākslas, literatūras utt.? No nevēlēšanās domāt, aizbildinoties, ka darbā un ikdienā ir jau diezgan izdomājušies.)

Utilitāriem apsvērumiem, aukstam aprēķinam, prātīgumam, kā jūs sakāt (sadzīvē tas palaikam ir nepieciešams), ir maz kopīga ar aktīvu cilvēka garīgo darbību, ar viņa nemitīgo tieksmi piln-

veidoties, izzināt sevi, savu vietu pasaulē, arvien vairāk iedziļināties cilvēces un cilvēka dzīves dažādos jautājumos.

Vai jūs domājat, ka tas nav mākslas uzdevums vai arī mūsu aktieri šos jautājumus ir risinājuši uz skatuves pietiekami daudz un dziļi?

Es tā nedomāju. Un man vienmēr divaina un pretdabiska ir šķitusi domu un emociju pretstatīšana mākslā. Tām abām jābūt. Cilvēku emocionālā pasaule, viņu dvēseles dzīve pieklust, kļūst nabadzīgāka tieši tāpēc, ka seklāka, primitīvāka ir garīgā pasaule. Cilvēki, arī aktieri, tiecas pēc arvien lielāka materiālā komforta — vieglāk sasniedzamā mērķa, jo garīgais komforts prasa daudz lielāku neatlaidību, regulāru garaspēku koncentrāciju. Diendienā izcīnīt šo cīņu pašam ar sevi ir ļoti grūti.

Akt. Vai kritika bieži vien neaprobežojas tikai ar fakta konstatējumu, nesaistot šo faktu — izrādi, aktiera tēlojumu — ar līdzšinējo režisora darbu, aktiera izaugsmi vai stāvēšanu uz vietas, vai lejupslīdi?

Krit. Jāpiekrit, ka tā notiek. Manuprāt, tam ir vairāki cēloņi. Tikko pēc padarītā darba arī visobjektīvākajam kritiķim ir diezgan grūti vispusīgi izvērtēt, pretstatīt un salīdzināt nule iegūto iespaidu no izrādes, filmas, aktiera snieguma ar visu iepriekšveikto. Tik plašs nav arī īsrecenzijas uzdevums. Un tīri praktiskās iespēšanas iespējas. Ar to es negribu sacīt, ka tamlīdzīgi momenti nepadarītu recenziju bagātāku, saturīgāku utt. Dziļāka, plašāka analīze iespējama, distancējoties no notikuma, jo laiks ne tikvien nostāda visu savās vietās, bet arī iedarbojas kā katalizators. Gan uz mākslas parādībām un procesiem, gan uz kritisko domu. Tas, kas nereti apžīlšina pirmajā mirklī (un tam ir savi objektīvi iemesli), no zināma attāluma un kopsakarā ar citām parādībām izvērtēts, var izrādīties par pārejošu vērtību.

Iedarbojas arī vairāki cilvēciski tīri psiholoģiski momenti — prieks par padarīto, vēlēšanās novērtēt, tāpēc recenzijās tūlīt pēc pirmizrādes jūtama šī konstatējošā tendence ar pārāk lielu labvēlības devu.

Kritiķim vēl it kā pietrūkst šīs laika distancē iegūtās objektīvās mērauklas, kāda rodas, visus iespaidus sevī pārkausējot, vairākkārt pārvērtējot, ierokoties dziļāk materiālā, visā izrādes struktūrā. Tad kritiķis var izdarīt plašākus secinājumus, vispārinājumus utt. Tad rodas tā saucamie problēmu raksti. Kritiķi tomēr cenšas arī recenzijās kaut nedaudz pieskarties jūsu jautājumā minētajiem aspektiem un, domāju, apzināti tos neignorē.

Protams, kā jebkurā profesijā arī te liela loma ir talantam, pieredzei, profesionalitātei. Un to celt nekad nevar par daudz.

Akt. Vai personiskās simpātijas vai antipātijas pret kādu no mākslas pasaules jums netraucē vērtēt?

Krit. Simpātijas pret mākslu un mākslinieku rodas, priecājoties par viņa sniegumu. Tā ir objektīva vērtība, kuru kritiķis spēj novērtēt pēc nopelniem. Bet noturīgāka interese par mākslinieku un viņa darbu parādās nevis kādu mākslinieka personisku īpašību dēļ, bet gan viņa dzīves uzskatu, māksliniecisko principu, viņa mākslas ideālu dēļ. Tie taču var sakrist ar kritiķa uzskatiem un ideāliem. Man, piemēram, ir tuva un, domāju, arī saprotama jūsu pozīcija mākslā, tāpēc arvien ir bijis interesanti sekot tam, ko jūs darāt teātrī. Personiski es jūs ļoti maz pazīstu, un varbūt būtu labāk, ja nepazītu nemaz, jo dažas jūsu īpašības es nekādi nevaru pieņemt. Tāpat kā ne viss, ko jūs esat paveicis teātrī, ir pelnījis vienādi atzinīgu vērtējumu. Līdzīgi ir arī ar citiem aktieriem, režisoriem.

Saprotamas arī neveiksmes, tās katru var piemeklēt. Mani draugi arvien ir bijuši atklātākie, nesaudzīgākie mana darba vērtētāji. Citādi nemaz nav iespējams. Es personiski neesmu saskārusies ar tādu dilemmu — teikt vai neteikt patiesību. Savos vērtējumos esmu vadījusies pēc pārlicības un godaprāta. Nav viegli sacīt asus vārdus. Vienīgais attaisnojums, kas liek to darīt, ir cieņa pret cilvēku un viņa darbu, vēlēšanās kaut kādā veidā palīdzēt, vismaz ierosināt viņu padomāt par kādām citām — neizmantotām iespējām. Kritikā, tāpat kā ikvienā citā nozarē, biedē augstprātīga, pāristāvoša attieksme.

Akt. Bieži vien kritiķi vienu un to pašu parādību vērtē pilnīgi pretēji. Un šie diametrāli pretējie spriedumi paliek kā liecība nākamajām paaudzēm. Kā jūs uz to skatāties — varbūt tādos gadījumos rīkot vairāku kritiķu tikšanos televīzijā vai laikrakstā «pie apajā galda»?

Krit. Es domāju, ka tas ir ļoti labi. Pasaules literatūrā un mākslā pat atzītu, ģeniālu darbu vērtējumā ir pastāvējuši dažādi viedokļi. Jūs pats jau minējāt Tolstoja attieksmi pret Sekspīru. Rainim labāk patika Šillers nekā Sekspīrs. Tādu piemēru ir simtiem. Es varu tikai izteikt savus apsvērumus šajā jautājumā. Cits viedoklis, atšķirīgs vērtējums vienmēr liek mobilizēties, vēl un vēl pārbaudīt sevi, savus argumentus un kritērijus. Pastāv taču iespējas kļūdities, kaut ko nezināt tik labi, kā to zina citi — lielāki speciālisti kādā jautājumā. Sevišķi svarīgi, ja citādas domas izsaka cilvēks, ar kura spriedumu es rēķinos, kurš ir autoritāte, kura godaprātam ticu. Nē, es neaicinu akli pieņemt svešas domas. Bet kā gan citādi sevi, savus uzskatus un spriedumus pārbaudīt, pārvērtēt, kā pieņemties prātā, iet dziļumā, ja ne vērīgi sekojot sabiedriskai un kritiskai domai, tam, kas izteikts presē, kri-

tiskās apcerēs, grāmatās, sarunās utt.? Kritiķim ir nepieciešama nemitīga savas pārlicības, savu uzskatu konfrontācija ar citu domām un atziņām, lai asinātu un bagātinātu savējās, citādi draud sastingums un vienpusība.

Pie tam dažādi uzskati, atšķirīgi vērtējumi (teātra vēsturē tas ir spilgti redzams) pārliecinošāk atklāj attiecīgā laikmetā, sabiedrībā pastāvošās pretrunas, literatūras un mākslas dažādus strāvumus, gaumes virzienus utt. un visa tā rezultātā ļauj labāk izprast un novērtēt arī atsevišķa mākslinieka vietu, sniegumu, talanta īpatnības. Es pārfrāzētu pazīstamo teicienu par draugu un sacītu: pasakiet man, ar kura kritiķa domām jūs rēķināties, un es pateikšu, kas jūs esat.

Neņem vērā kritiķa simpātijas, subjektīvo gaumi, viņa ideālu mākslā nevar. Bet tas arī nosaka atšķirību vērtējumā. Es te nerunāju par konjunktūristiem, atklāti negodīgiem kritiķiem (diemžēl gadās arī tādi), kuriem pastāv tikai divas krāsas — balta un melna. Viņi nopulgo, nepieņem (nevis analizē un argumentē, bet, pazemojoši aizskarot cilvēka cieņu, cenšas iznīcināt), par galveno argumentu izmantojot visāda veida demagogiju. Otrā polā — tikpat nekritiska cildināšana.

Vienādu uzskatu nekad nebūs un nevar būt. Tāpēc katram jāasina savi ieroči, jānostiprina sava pārlicība, bet to, kā zināms, vislabāk spēj izdarīt tāds cilvēks, kurš orientējas ne vien mākslas attīstības procesos, bet pārzina arī sabiedrības dzīves kardinālos jautājumus. Tāds, kurš savu pārlicību nepasludina par pēdējo, augstāko patiesību.

Domu apmaiņa, polemika kritikā arvien ir svētīga, jo tā kalpo vienam mērķim — kritiskās domas tālākai attīstībai. Tāda notiek neatkarīgi no tā, vai tiek vai netiek panākts kopējs viedoklis kādā jautājumā. Jo ceļš uz attīstību ved caur daudzu atsevišķu viedokļu un kritēriju pārvērtēšanu.

Viljams Folkners, piemēram, tā saka par kritiku: «Visāda kritika — neatkarīgi no tā, vai tā ir taisnīga vai aplama, — vienmēr attaisnojas, tāpēc ka kritika — tā ir cerība uz pārmaiņām, kustību. Tas nozīmē — uz dzīvi...»

Akt. Sētnieks — «dzīvokļu ekspluatācijas iecirkņa jaunākais zinātniskais līdzstrādnieks» (Pētera Pētersona uztverē) — nenotīra apledojušu ietvi. Mēs kritam un salaužam roku. Trauma. Fiziska.

Teātris — «nekārtības iemiesojums» (Luija Žuvē definījumā) — skatītāju vērtējumam nodod izrādī sliktās dekorācijās, sliktā apgaismojumā, nevērtīgi pašutos kostīmos. Mēs skatāmies un lādamies. Trauma. Garīga.

Sētnieks taisnojas: slotas jūk laukā, lāpstas nav asas, lauznis ir smags utt. Sabiedrība metas palīgā: izgatavosim mazgabarīta mehāniskos sniega tīrītājus, mehāniskos ledus drupinātājus utt.

Teātris taisnojas: drēbnieku cehs nevar laikā paspēt, prožektoru jauda ir par mazu, «galdnieks teātri ir tikai viens» (Arnolds Liniņš), un beigu beigās «nākamajai izrādei dekorāciju vispār nebūs — ja jau nevar, tad nevar» (Ilmārs Blumbergs). Sabiedrība klusē.

Varbūt palūgt Paulu Putniņu, lai uzraksta rakstu ar virsrakstu «Savam teātrim ja mēs labu vēlam»?

Krit. Derētu arī tāds raksts. Mazāk teātriem domāts, vairāk sabiedrību mobilizējošs. Un tos cilvēkus, iestādes mobilizējošs, kas risina teātru apgādes, tehniskās pilnveidošanas un citus ar ražošanu saistītus jautājumus. Tehnikas progress skar arī skatuves mākslu. Un būtu naivi to neizmantot. Izeja — būvēt jaunus teātrus (vai arī atjaunot vecos), apgūt un izmantot citu teātru pieredzi. Tā Jozs Miltinis savā laikā darīja — uzcēla jauno Panevėžas teātra namu. Anglijas Nacionālais teātris Londonā esot tapis, apgūstot visu Eiropas jaunuzcelto teātru tehniskos sasniegumus, un šobrīd ir viens no optimālākajiem mūsdienu teātra variantiem. Nākamo teātru celtnieki droši vien apgūs arī angļu pieredzi. To, ka visa šī it kā neredzamā teātra darba puse, kas vēlāk atklājas izrādes ārējā veidolā, tērpos utt., ir saistīta ar materiālu sagādi, ar skatuves tehniku un ir neiedomājami grūta un ka teātri šajā ziņā ir spiesti izvēlēties kompromisa variantus, nereti redzam gan pēc izrāžu vizuālā noformējuma, gan pēc to tehniskās norises gaitas.

Visu to atzīstot, es tomēr domāju, ka teātris vispirms ir aktieris un režisors. Ja šie abi galvenie komponenti ir uz skatuves (režisors ar savu it kā neredzamo klātbūtni), tad — manis pēc — tur var nebūt nekā cita. Pareizāk — es neievērošu ārējās nepilnības vai vismaz nepievērsīšu tām visu savu uzmanību.

Taču viss ir relatīvs. Ar kādām tiesībām teātris drīkst ignorēt scenogrāfa ieceri, ja tajā smalki un dziļi atklāts autors, laikmeta stils, gaume un daudz kas cits? Tā taču arī ir māksla un ar savu iedarbes spēku domāta skatītājam. Vai bez Blumberga būtu tāds «Brands» un «Pērs Gints», kādus tos šodien redzam?

Ja teātris ir mākslu sintēze, tad visam jābūt līmenī. Kā te var līdzēt sabiedrība — nezinu. Varbūt vienīgi neiet tik masveidīgi uz teātri... Bet, ja nopietni runājam, tad atkal jākavējas pie cilvēku apzinīguma, pie katra atbildības mēra. Ja katrs savu darbu veiks apzinīgi — sētnieks, ielu tīrot, skroderis, uzvalku šujot, aktieris, lomu spēlējot, finanšu daļas vadītājs, ienākumus

un izdevumus plānojot, — tad varbūt jūs man vairs tādu jautājumu neuzdosit.

Akt. Aktieris vai aktrise gadiem ilgi sēž teātrī un gaida nozīmīgu lomu. Beidzot! Ir! Bet aktiera vai aktrises ģimīs nebūt neizskatās tik priecīgs, kā režisoram gribētos.

— Vai, režisor, paldies, režisor, man gan no rītiem tā pagrūtāk būs, bet es mēģināšu kaut kā iekārtoties.

— ??

— Redziet, man tajā dzimtsarakstā ...

— Jūs precaties?

— Nē, es dzimtsarakstā strādāju, un ceremonijas tur arī bieži vien ir no rītiem ...

Kā jūs komentētu šādu situāciju?

Krit. Jūs gribat sacīt, ka tā var notikt ar aktieri? Grūti ticēt. Aktieris — tā nav tikai profesija. Aktieris — tā ir cilvēka misija. Tāpēc — vai nu tā, vai tā. Citas izejas nav. Nežēlīgi? Māksla ir nežēlīga.

## JUBILEJU KALENDĀRS 1981. GADĀ

Jūlijam Bebrišam — 50	Robertam Ligeram — 50
Emīlam Birģelim — 70	Kārlim Lorencam — 60
Gunāram Bīberam — 50	Zigrīdai Rūtiņai — 50
Irmāi Bunei — 70	Dzintrai Sēlietei — 50
Andai Burtniecei — 50	Margai Spertālei — 80
Viktoram Hausmanim — 50	Haraldam Strahovam — 50
Arkādijam Kačam — 50	Oļģertam Salkonim — 50
Jānim Kaijakam — 50	Kārlim Šteinbergam — 75
Oļģertam Kroderam — 60	Gunāram Treimanim — 50
Vilim Ķimelim — 70	Hermanim Vazdikam — 75
Ninai Leimanei — 60	Vilim Verneram — 75
Aleksandram Lembergā — 60	

*Tatjana Sverste*

## PAR MŪSU GALVIŅTEVU

— Pirmīt redzēju Galviņtēvu braucam ar riteni pa Rīgas ielu. Laikam jau uz Vājiem pie bitēm.

— Vakarā taču mēģinājums.

— Gan būs atpakaļ! Viņš nekad nekavē.

Ikdienišķa saruna, bet, ja par tēvu nosauktajam Voldemāram Galviņam jau pāri deviņdesmit un ja pēc savu un kaimiņu bišu aprūpēšanas viņš noteiktā stundā vienmēr ierodas mēģinājumā, tad šādai sarunai ir cita nozīme.

1981. gada 31. janvārī Eduarda Veidenbauma Cēsu Tautas teātris atzīmēja lielus svētkus — sava aktiera PSRS Mākslinieciskās pašdarbības teicamnieka Voldemāra Galviņa deviņdesmito dzimšanas dienu un septiņdesmit piecus gadus, kopš jubilārs iet roku rokā ar tautas mākslu. Tie bija visas Cēsu pilsētas, visu teātra mākslas draugu svētki. Mikustēva sirdsskaidrībā izradē «Pazudušais dēls» sildījās viss teātra kolektīvs.

1891. gada 29. janvārī toreizējā Valkas apriņķa Annas pagasta Bundzenieku mājās Kristīnes un Jēkaba Galviņu ģimenē piedzima puisītis, kuru nosauca par Voldemāru. Katrs bērns šajā ģimenē ienesa gaišu prieku. Arī šis — astotais. Vēlāk vēl piedzima meitenīte. Piecas māsas, četri brāļi.

Kādu gan rocību varēja dot Annas pagasta liesās zemes nedaudzās pūrvietas? Pašiem bija jānopelna sev nepieciešamais — gan uzturs, gan apģērbs. Tikko mazais Voldiņš sāka sevi apjēgt šajā pasaulē, bija jāņem rokās rīkste un jāmāca disciplīna vistām un zosīm. Vēlāk uzdienēja līdz cūkganiņam. A. Līventāla dziesmiņā teikts: «Cūkas ganot, Matīsiņam dziedāt vis negribējās...» Taču mazais Voldiņš izdziedājās gana. Skaļi, tā, ka meži atbalsoja. Un, ja uz robežas vēl satika kaimiņu ganiņu, tad pat govīs uz brīdi pārstāja zāli plūkt un grieza galvas uz «mākslinieku» pusi, bet Krancis vienmēr vilka līdzī. Tieksme dziedāt neradās tukšā vietā. Vakaros mājās, dārzā visa ģimene bieži dziedājusi tā, ka pamales skanējušas. Tēvs, māte, brāļi, māsas gāja dziedāt Annas pagasta bibliotēkas korī. Tēvs bijis muzikāli apdāvināts. Viņš pagatavojis koka kastī, pārvilcis tai pāri zarnu stīgas, uzskanojis

šo instrumentu, un citi koristi pie viņa nākuši mācīties balsis. Gadsimta sākumā kora 25 gadu jubilejas attēlā pa labi no diriģenta Aleksandra Viksniņa redzams Jēkabs Galviņš. Viņš arī bijis diriģenta «labā roka». Mīlestību uz dziesmu no vecākiem pārmantoja visi bērni.

Pēc ganu gaitām pienāca kārtā īstiem lauku darbiem — gan pie arkla, gan izkopts. No saules līdz saulei. Kaut arī strādātājs vēl bijis ļoti siciņš, darbs bija jāpadara tā, lai tēvam nebūtu iemesla aizrādīt. Darba pamatīgums vijies cauri visai dzīvei.

Mājās lielā cieņā bija arī grāmata, rakstītais vārds. (Tēvabrālis Kārlis bija Evesles draudzes skolas pārzinis. Vēlāk viņš ierīkoja Cēsīs grāmatu sietuvi.) Kaut arī iztikšana bija paknapa, tēvs abonēja tā laika progresīvos izdevumus: «Pēterburgas Avīzes», «Mājas Viesi», «Mājas Viesa Mēnešrakstu».

Pēc Alūksnes draudzes skolas beigšanas trīspadsmit gadus vecajam pusaudzīm nācās domāt par sevis uzturēšanu. 1904. gada rudenī tēvs jūdza zirgu — un pēc divu dienu brauciena abi ar dēlu nonāca Cēsīs. Pie tēvabrāļa bija iespēja mācīties grāmatstējē amatu. Un amatam ir zelta pamats.

Cēsīs darbojās pašdarbības koris diriģenta Jēkaba Korneta vadībā, kā arī pašdarbības teātris. Dziedāt korī — tā Voldemāram bija pati par sevi saprotama lieta. Bet teātris? Spēlēt teātri... Tas skanēja tik noslēpumaini, vilinoši. Dzīvojoj Annās, māsas gāja spēlēt teātri. (Sevišķi bija vaicies Karļinai.) Viņas staigāja starojošām sejām, it kā īpaši izgaismotas. Nu Cēsīs šis noslēpums pastiepa savu magisko roku, apņēma pusaudzi ap pleciem un aizveda uz brīnumu pasauli, kur krustojas cilvēku likteņi, kur cīnās šaubas ar ticību, viltus ar godīgumu, mīlestība ar naidu, smieklī ar asarām. Kur karali var uzvarēt mazais ganiņš, vilku — nieka zaķītis, milzi — mazs cilvēkbērniņš sprīža garumā. Teātris — tā ir gaismas, krāsu, skaņu nirboņa. Un tur var arī dziedāt. Un spēlēt iemīļoto vijoli vai flautu. Teātris! Un, lūk, Cēsīs Voldemārs sāk dziedāt korī un spēlēt teātri. Šupulī ieliktais talants, briedis pateicīgajā ģimenes augsnē, tagad laužās ārā no čaulas. Pirmā loma — Janka J. Akuratera «Lāča bērnos», tai seko vecais Bungatiņš R. Blaumaņa «Sestdienas vakarā», tad (septiņpadsmit gadu vecumā) Tēvs J. Raiņa «Zelta zirgā», Tenis brāļu Kaudziņu «Mērnieku laikos». Tā ir vēsturiska izrāde, jo Ķencis lielāka efekta dēļ ar dzīvu zirgeli uzbrauc uz skatuves. Cēsīs ir vēl otrs šīs izrādes dalībnieks — Ernests Dubavs, kuram 1981. gada augustā palika deviņdesmit viens gads. Izrādī iestudēja režisors Reinholds Veics. Režiju Cēsīs vadīja arī Konrāds Kvēps, Alfrēds Zommers, Jānis Zariņš, kuri lika reālus pamatus aktieru skatuves meistarībai.

1912. gadā Voldemāru Galviņu iesauca karadienestā, bet pēc nepilna gada atbrivoja sirdskaites dēļ. Pēc dienesta ceļi veda uz Rīgu. Strādāja akciju sabiedrībā «Burtnieks» — sākumā noliktavā, vēlāk par grāmatu sietuves vadītāju. Vakaros sekmīgi mācījās Pāvula Jurjāna dziedāšanasursos. Kā koris ts piedalījās visās 1914. un 1915. gada Jaunā Rīgas teātra izrādēs. Voldemārs Galviņš piedalījās arī Raiņa «Uguns un nakts» simtajā izrādē 1914. gada 15. aprīlī, kurā Lāčplēsi tēloja Eduards Smilģis, Melno bruņinieku — Gustavs Žibalts, Spīdoļu — Lilija Ērika, Laimdotu — Mirdza Smithene, Kangaru — izrādes režisors Aleksis Mierlauks, Raganu — Berta Rūmniece. Labās balsis un muzikalitātes dēļ Voldemāru Galviņu iedalīja kora izlases grupā. Tā kā pirmizrādes tajā laikā sekoja cita citai ar pāris nedēļu atstarpi, tad koristiem bija ko turēt. Bet viņi arī daudz ko ieguva — gan no lieliskā, stingrā režisora, gan talantīgajiem aktieriem.

1915. gadā, kad ķeizarkās Vācijas karaspēks ieņēma Kurzemi un tuvojās Rīgai, Rīgas uzņēmumi, iestādes, rūpnīcas tika evakuētas dziļāk Krievijā. Brālis Eduards, kurš strādāja gumijas izstrādājumu fabrikā «Provodņiks», aizbrauca uz Krasnojarsku. Vēlāk, pēc Oktobra revolūcijas, viņš bija Jeņisejas guberņas komisārs. Voldemārs devās uz dzimto Annas pagastu, kur turpināja aktīvu sabiedrisku darbību — dziedāja korī, spēlēja izrādēs. Piedalījās Alfrēda Ziedīņa lugās autora režijā. Un strādāja pagrīdē.

Kad 1910. gadā Cēsīs Voldemāru Galviņu par proklamāciju izplatīšanu arestēja, viņš cietumā sadraudzējās ar Cēsu apriņķa pagrīdes organizācijas vadītāju Jāni Berkholcu. 1919. gadā J. Berkholcs aicināja draugu uz Rīgu. Voldemārs Galviņš strādāja izglītības kooperatīva «Kultūras balss» grāmatu veikalā — sākumā par noliktavas pārzini, vēlāk par vadītāju. Te viņš iepazinās ar ievērojamo bibliogrāfu Jāni Misiņu. Šajā periodā Voldemārs mācījās Birutas Skujenieces dramatiskajosursos, pamatīgi apgūdam runas mākslu, dziedāja Raiņa kluba korī, klausījās Viļa Dermaņa un Leona Paegles lekcijas Tautas universitātē. Un spēlēja teātri. Tirdzniecības un rūpniecības arodbiedrības biedrus tolaik sauca par «kreisajiem arodniekiem». Voldemārs Galviņš bija šīs arodbiedrības priekšsēdētājs. Viņa dzīvoklī allaž pulcējās tie, kuri aktīvi iesaistījās cīņā pret buržuāziju. Daudzas vērtīgas atziņas tika fiksētas sanāksmēs nakts stundās un izplatītas iedzīvotāju vidū.

Dzīmtajā pagastā Voldemārs Galviņš atgriezās kā nobriedis cilvēks ar stingru pasaules uzskatu, arī teātra mākslā daudz ieguvis. Viņš jutās tik zinošs, ka vēlējās teikt savu «jā» vai «nē», un dzīmtā puse dāsni baudīja viņa talantu. Voldemāra Galviņa režijā tapa nozīmīgi iestudējumi, kuros viņš pats vienmēr pīda-

lījās arī kā aktieris. H. Ibsena «Ziemeļu varoņi», A. Jerviluomas «Ziemeļnieki», A. Upiša «Peldētāja Zuzanna», Raiņa «Pūt, vējiņi!», R. Blaumaņa «Pazudušais dēls», Aspazijas «Zeltīte», G. Hauptmaņa «Nogrimušais zvans», kurā režisors atveidoja galveno varoni Indriķi. Vitiķeni tēloja dzejnieka Pētera Ķikuta māmuļa. «Sociāldemokrāta» recenzents atzīmējis, ka šī izrāde izdevusies labāk nekā Ceļojošajā teātrī. Izrādi atkārtoja vairākas reizes un brauca arī viesizrādēs. Izrādes mūziku, dziesmas sacērējis pats režisors. To viņš darijis bieži.

No 1924. gada Voldemārs Galviņš dzīvo Cēsīs. Ilgus gadus strādāja O. Jēpes grāmatveikalā, pāris gadu dzimtsarakstu birojā, pēc tam līdz 1951. gadam — par pasu galda priekšnieku Cēsīs. Pēdējā darbavieta (1951—1957) — mežrūpniecības saimniecība, ar kuru saistības joprojām nepārtrūkst.

Pētot Cēsu teātra vēsturi no dramatiskās kopas pirmsākumiem un presē bieži sastopot Voldemāra Galviņa vārdu, nav gadījies lasīt kritiskas piezīmes par viņa spēli. Aktieris vienmēr cildināts. Un, ja kādreiz man gadījās tikties ar režijas vecmeistaru Jāni Zariņu, viņš allaž jautāja, ko Cēsīs dara Galviņš. Atminējās sadarbību izrādēs un sevišķi atzinīgi vērtēja Benjamina atveidojumu Raiņa lugā «Jāzeps un viņa brāļi» 30. gados.

Aktiera darbā par galveno Voldemārs Galviņš uzskata valodu. Acu izteiksmi, vaibstu spēli skatītāji var nesaredzēt, bet runātajam vārdam ir skaidri jāizsaka doma. Runas loģiku, dikciju no Galviņtēva joprojām var pamācīties. Režisors Aleksis Mierlauks arī allaž esot atgādinājis, ka saprotami jāpasaka doma un katrā vārdā skaidri jāizrunā pēdējais burts. Tā, lai galerijā dzird, jo tur esot labākā publika. Birutas Skujenieces kursi Voldemāram Galviņam derēja visam mūžam. Viņam ir skaistas atmiņas par šo prasīgo mākslinieci, kas vairījusies no ārēja skaļuma. Koncertos viņa lūgusi publiku neaplaudēt. Mēģinājumi ilguši līdz vieniem diviem naktī, bet no rīta agri bijis jādodas uz darbu. Bieži vien uz kursu nodarbībām atnācis arī Rainis un dalījies savās domās par mākslu. «No viņa mēs guvām daudz vērtīgu atziņu. Raiņa klātbūtnē bija patīkami, silti. Viņa vienkāršība un cilvēcība noārdīja žogu,» atmiņās kavēdamies, stāsta Galviņtēvs.

Reiz Cēsīs noticis Birutas Skujenieces labi apmeklēts deklamāciju vakars. Pēc atgriešanās no tā māksliniece stāstījusi par kādu jauniegūtu paziņu — jaunu, gudru, ar kuru varējusi par visu ko runāt. Izrādījās, ka tā bijusi Voldemāra Galviņa nākamā dzīvesbiedre, ar kuru daudz skaistu izrāžu kopā nospēlēts.

Interesanti par pirmo sastapšanos ar Galviņtēvu savās atmiņās rakstīja Cēsu režisors Emīls Krastiņš: «Gadījās reiz Galviņam ienākt pie mums mēģinājumā. «Aiz ziņkārības paskatīties un

pavērot,» kā viņš pats teica. Iestudējām Valda Grēviņa «Interesanto gadījumu». Kāds no jaunajiem tēlotājiem izmisīgi, bez panākumiem cīnījās ar savu lomu. To redzēdams, ziņkārīgais ienācējs neizturēja: «Loma viņa spēkam ir par sarežģītu un par grūtu. Pēc mana prāta, tur vajadzīgs vecāks, nobriedušāks vīrs.» Mēs iebildām, ka tāda nav. Bet vai viņš pats nebūtu tik labs un nenotēlotu kādu lomas epizodi. Klusēdams viņš noģērba virsdrēbes un uzgāja uz skatuves. Improvizējot lomas tekstu saviem vārdiem, ienācējs epizodi tēloja tik dzīvi un patiesi, ka mēs — vārda pilnā nozīmē — apjukām.»

20. un 30. gados izrādes Cēsis bieži veidojuši režisori no Rīgas. Arī lielo teātru aktieri te viesojušies. Aculiecinieki stāsta, ka, spēlējot kopā ar profesionālajiem aktieriem, Voldemārs Galviņš meistarībā neatpalicis no tiem. Kad Galviņtēvam jautā, vai viņš nav vēlējies kļūt par aktieri profesionālā teātrī, viņš atbild: «Lai cik savādi tas liktos, tomēr ne. Es nevarēju aprast ar domu, ka par šo sirdsaizrautību man būs jāsaņem atmaksa un tā kļūs par maizes darbu.»

Nospēlēts vairāk nekā simt lomu gan krievu, latviešu, ārzemju klasiķu, gan šodienas autoru darbos. Gadu gaitā Blaumaņa Miku nomainījis Mikustēvs, Joski — Dūdars un Ābrams, Raiņa Uldi — Gatiņš, ko aktieris veiksmīgi tēloja piecdesmit gadu vecumā, Heilu («Mīla stiprāka par nāvi») — Skudrītis. Blaumaņa «Indrānos» viņš tēlojis Edvartu, Kaukenu, Indrānu tēvu, «Ļaunajā garā» — Janku, Jāni, Ābramu, Aspazijas «Vaidelotē» — brašo kunigaiksti nomainījis Krīvs. «Krīvs man ļoti patika,» atzīstas aktieris. «Tāpat Serdars G. Muhtarova «Jautrajā viesī.»

Pirmo reizi Voldemāru Galviņu redzēju A. Arbuzova «Taņas» izrādē 1962. gadā, kad viņš tēloja epizodisku lomiņu — Basīnu. Mani pārsteidza aktiera mērķtiecīgā darbošanās. Tad vectēvs Sļiva A. Sofronova komēdijā «Virējiņa pie vīra» — tik šķelminīgs un gudrs. Ksans Ksaničs B. Bednija «Meičās». Ar kādu sirsniību šis pavecais cilvēks, kuram visu mūžu trūcis pavarda siltuma un sievietes roku maiguma, atnesa Nadjai pašizgatavotu ķebliņi! Un kāda padošanās sāpe skanēja vārdos: «Tātad nemīli... Sirdij nevar pavēlēt.» Smagajā nopūtā bija dzirdams, cik auksta tuvojas mūža nogales vientulība. Neaizmirstams ir Galviņtēva spēlētais Temirčāls C. Aitmatova «Mātes druvā». Gudrs, ar dāsnu sirdi ir šis ciema vecākais, cienījamākais cilvēks. Kā atdzīvojas skats A. Makajonoka «Apmātajā apustulī», kad ierodas Voldemāra Galviņa Vectēvs! Cik daudzveidīgu nianšu attieksmē pret mēitu, znotu, mazmēitu un «lielo gudrinieku» mazdēlu! Un kur tad vilīgais malumednieks Lūkins M. Birzes satīriskajā komēdijā «Bišentropa balzams». Skatītāji tic, ka viņš var nogāzt tumsā ne

buku vien. Labvēlība staro no dekāna Bakalova J. Jalunera komēdijā «Šausmīgs stāvoklis». Viņam zināmas visas studentu vēltības un prieki. Un kā viņš prot sapurināt! Raiņa simtgadei veltītajā vakarā Galviņtēvs, tēlodams Balto tēvu, teica Antiņam:

Alga novērš nost no mērķa,  
Domā vien uz augsto tāli!

Likās, ka šie vārdi raksturo paša teicēja būtību.

Pēdējos gados viņš tēlo vairākas epizodiskas lomas. Skolas apkalpotāju Jāņa tēvu A. Dripes garā stāsta «Tā tas varētu būt» inscenējumā. Tikai daži uznācieni, daži teikumi, bet skatītājam skaidrs: šis cilvēks zina, kad lielos nebēdņus pabārt, kad pažēlot, zina pat labāk nekā skolotāji. Jaunākā loma ir kaimiņš Klāburs V. Belševicas un T. Sverstes komēdijā «Tās dullās Paulīnes dēļ». Arī šajā tēlā skaidri redzama tēla biogrāfija, viņa klapatas ar sievu, kurai patik tikai sētā tenkot ar kaimiņiem.

Var likties, ka Galviņtēvam raksturīgi tikai labsirdīgie tēli, bet jāatminas 70. gados spēlētais Ābrams «Skroderdienās». Kādas dusmas šķīla viņa acu zibšņi, uzzinot, ka Joske grib precēt nabadzīgo šuvēju Zāru! «Du bist dumm, dumm, Joske!» Kad Galviņtēvam tika iedalīta nešpetnā policijas inspektora Berāna loma čehu dramaturga O. Daneka komēdijā «Laulību afērista precības», kolektīvā daudzi to uzskatīja par kļūdu. Bet, kad redzēja, ar kādu kampienu viņš sagrābj laulību afēristu Klapačeku — savu jaunības dienu tumšo ceļu līdzgaitnieku —, lai ar draudiem izspiestu kādu kronu, bija skaidrs, ka Galviņtēva spēju diapazons ir plašs.

Daudzkārt Voldemārs Galviņš izpalīdzējis Rīgas kinostudijai. Cēsis un to apkārtnē bieži vien notiek filmēšana, un režisoru asistenti, sastapuši Galviņtēvu, ne vienu reizi vien teikuši: «Tieši šādu mums vajadzētu.» Un Galviņtēvs iet un dara uzdoto, ja vajadzīgs, brauc arī uz Rīgu, kur uzņem attiecīgos skatus.

Līdzās mīlestībai uz teātra mākslu Galviņtēvam ir arī citi vaļasprieki. Vispirms viņš rūpīgi kopj čaklās bitītes. Dēls Jānis — pedagoģisko zinātņu kandidāts, P. Stučkas Latvijas Valsts universitātes docents — stāsta par daudzajiem vakariem un naktīm, kas pavadītas uz ūdeņiem: «Ne jau loms tētīm ir galvenais. Prieks būt pie dabas, redzēt saules lēktu un rietu, sajast meža un zāles smaržu. Daudzus desmitus kilometru viņš nostaigājis sēņojot.»

Meita Dzintra — medicīnas māsa Cēsu tbc dispensarā — stāsta, ka liels hobijs tētīm esot arī sports. Pārbraucis no viesizrādes, allaž jautā: «Kāds rezultāts?» Arī Tautas teātra jaunākajai paaudzei šajos jautājumos ar Galviņtēvu daudz kas apspriežams. «Tētis mums ir uz goda!» viņi saka. «Viņam atzīmēti visu maču rezultāti.»

Cilvēks, kurš tik dāsni sevi dāvājis sabiedrībai, arī personiskajā satiksmē ir tāds, kādam jābūt īsti krietnam cilvēkam. Jāapbrīno viņa prasme likvidēt kādu briesmošu konfliktu, atrisināt radušos mudžekļus. Viņš vienmēr ir nomodā par to, lai vairotos prieks. Mīlestību pret dzīvību, pret visu dzīvo — mazu skudriņu vai bitīti, pret zāles stiebrīņu vai sīku ziediņu — Galviņtēvs saglabājis visu mūžu. Viņš ir bijis devējs vārda visistākajā nozīmē. No viņa daudz guvusi visa ģimene. Jau kopš agras bērnības viņam bijusi cieša ģimenes izjūta, mīlestība pret vecākiem, brāļiem un māsām. Sevišķi silta draudzība Voldemāru saistīja ar māsu Natāliju, kura pēc Cēsu ģimnāzijas beigšanas strādāja par skolotāju, vēlāk par bērnudārza vadītāju un bieži braukusi ciemos pie brāļa. Viņa traģiski gāja bojā Rīgas jūrmalā, glābjot sliktosus bērnus.

Daudz noderīgu atziņu esam dzirdējuši no Galviņtēva. Teātra nodarbības nedrīkst uzskatīt par kaut ko vieglu, amizierim līdzīgu. Tas ir nopietns darbs, kam jāatdod sirds un prāts. Blaumaņa lugas vajadzētu rādīt kā laikmeta atspoguļojumu, nevis mākslīgi šodieniskot. Daudz Voldemārs Galviņš runā par vecāku un bērnu problēmām. Viņš uzskata, ka vajag ticēt saviem bērniem, jo nepatiesi aizvainojumi sāp visu mūžu.

Lielajā jubilejā sabrauca tāli un tuvāki ciemi, sveicienus nesa ļaudis sirmām galvām un visjaunākie kolektīva dalībnieki.

Svēts bija mirklis, kad apkampās divi Teņa lomas veidotāji — Tautas skatuves mākslinieks Alfrēds Videnieks un jubilārs.

«Paldies par Jūsu dzīves piemēru!» — tā sveicienā rakstīja režisors Kārlis Pamše.

Tautas teātra jaunie aktieri jubilejai par godu izlaida vakara avīzīti «Bitīte». Trāpīgi par jubilāru rakstīja teātra aktieris Andris Putniņš: «Kā paraugs mūsu un jaunākām cēsinieku paaudzēm ir Galviņtēva precizitāte, augsta pienākuma apziņa, kā arī siltās un sirsnīgās attiecības ģimenē. Ar kādu mīlestību un labvēlību Tētis runā par saviem bērniem, vedeklu un znotu! Ar kādu cieņu, iejūtību un rūpību jaunie izturas pret tēvu! Sajā ģimenē tēvs vienmēr ir bijis vecākais draugs, padomdevējs, interesants sarunu biedrs. Tādēļ pie Galviņtēva labprāt viesojas ne tikai vecākā paaudze, bet arī jaunieši.»

«Bezgala uzticīgs savai iemīļotajai — Pašdarbībai. Vienmēr stīķu un niķu pilns optimists, jo, lai cik grūti kādreiz radās apstākļi, pirmais palaida smieklus.» Tādu Galviņtēvu atminējās kādreizējais Cēsu Tautas teātra aktieris Uldis Deisons.

Tāds viņš tiešām ir — šis taisnīgais, prasīgais, godīgais cilvēks, PŠKP biedrs, personālais pensionārs. Voldemārs Galviņš — tā ir vesela laikmeta latviešu kultūras dzīve.

*Janina Brance*

## TAUTAS TEĀTRIS SODIEN

Latvijā blakus profesionālajam teātrim vienmēr ir pastāvējusi plaši sazarota amatieru kustība. Vēsturiskās attīstības gaitā pagājušā gadsimta pēdējā ceturksnī no amatieriem ir izveidojies pirmais latviešu profesionālais teātris. Un līdztekus tam gandrīz katrā pagastā turpināja rasties aizvien jaunas amatieru kopas. Ar amatieru trupām un pusprofesionālajiem teātriem ir bijuši saistīti daudzi ievērojami latviešu skatuves mākslinieki, ciešus kontaktus ar tiem ir uzturējuši arī dramaturgi Ā. Alunāns, A. Brigadere, R. Blaumanis, Aspazija u. c. Šie kontakti amatieru darbu padarīja nopietnāku, izpildījuma ziņā meistarīgāku un pietuvināja sabiedriskās dzīves problēmām.

Jāatzīmē, ka izšķirošajos vēstures pagrieziena brīžos amatieri spēja atspoguļot tautas centienus un ietekmēt tās garīgo attīstību. Bija arī tādi posmi, kad valsts profesionālie teātri tik droši nevarēja atsaukties uz aktualitātēm, un tad to bieži vien veica pašdarbības kolektīvi un pusprofesionālie teātri. Kā spilgtākos piemērus te var minēt strēlnieku un strādnieku teātrus.

Visdažādākajos vēstures posmos pašdarbība (te domāju visus žanus) pildījusi ļoti konkrētus uzdevumus. Tāpēc, runājot par pašdarbības kustību Latvijā, varam izdalīt trīs lielus periodus. (Protams, šāds dalījums ir nosacīts, jo šai kustībai bijuši gan savi uzplūdi, gan atplūdi.) Pirmajā periodā, kas aptver pagājušā gadsimta pēdējos četrdesmit gadus, pašdarbība modināja tautas nacionālo pašapziņu, veica izglītošanas darbu un aktīvi sekmēja profesionālo mākslu rašanos. Otrajā periodā — no mūsu gadsimta sākuma līdz četrdesmitajiem gadiem — turpināja izglītības darbu un izplatīja revolucionāro domu. Trešajā periodā — no četrdesmitajiem gadiem līdz mūsdienām — pašdarbība dod plašām masām profesionālo mākslu dziļāku izpratni, uzstājas kā pašu dalībnieku estētisko uzskatu veidotāja, ētisko principu sargātāja un pēdējos gados — arī kā tautas daiļrades pētītāja un propagandētāja.

Latviešu tautai ir raksturīgs optimisms. Pēc tragiskiem notikumiem, tiklīdz var uzsākt mierīgāku dzīvi, tā tiecas pēc dziesmas,

dejas, teātra izrādes, tiecas pēc skaistā. Tā tas bija arī pēc Lielā Tēvijas kara, kad uzreiz sāka rāsties daudzi dramatiskie kolektīvi. 50. gadu beigās labākajiem piešķīra Tautas teātra goda nosaukumu. Sākumā tie bija 8, šodien jau ir 31 Tautas teātris.

Pa šiem gadiem Tautas teātru mākslinieciskais līmenis ir krietni audzis: par to var pārliecināties tradicionālajos šo kolektīvu salidojumos un skatēs. Sī kvalitatīvā pārvērtība ir notikusi galvenokārt tāpēc, ka lielākajā Tautas teātru daļā par režisoriem un dekoratoriem strādā profesionāli sagatavoti cilvēki.

«Vai nu tas profesionālajai mākslai patīk vai ne, Tautas teātri savā darbībā izvirza apzinātu mērķi — iespējami tuvināties profesionālajai mākslai (slikts tas karavīrs, kas nesapņo kļūt par ģenerāli). Protams, runa te nav par lieluma māniju, bet patiešām pašizliedzīgu darbu, kas atbilst mērķa lielumam... Acīmredzot visciešākais profesionālās un neprofesionālās mākslas līmeņu satuvinājums šodien vērojams dejā un dziesmā. Uz to neatlaidīgi un mērķtiecīgi tiecas arī teātris. Par to liecina fakts, ka labākajās Tautas teātru izrādēs ir tādas aktieriskas veiksmes, kas nedarītu kaunu arī profesionālai izrādei.»<sup>1</sup> Tā par Tautas teātriem raksta literatūrzinātnieks Gunārs Bībers.

Tā tas ir, jo šodien Tautas teātriem dzīve izvirza pietiekami augstas prasības, kuru izpildīšanai nepietiek tikai ar gribu darboties. Ir nopietni jāstrādā gan pie meistarības celšanas, gan pie repertuāra izvēles. Sen pagājis tas laiks, kad pašdarbības kolektīvi repertuāra ziņā dublēja profesionālos teātrus. Tagad Tautas teātri meklē savu repertuāru, galvenokārt balstoties uz sava novada tradīcijām, iestudējot novadnieku darbus, meklējot un atbalstot jaunos dramaturģus.

Un mūsdienā oriģināldramaturģijas iestudēšanā Tautas teātri devuši vērā ņemamu ieguldījumu. Tā Ārija Geikina vadītais Rīgas elektromehāniskās rūpnīcas Tautas teātris iestudējis E. Ansona, L. Pura, I. Ruņģa lugas, Tatjanas Sverstes vadītais E. Veidenbauma Cēsu Tautas teātris izrādījis M. Birzes, A. Dripes, E. Rudziņa darbus, Lūcijas Ņefedovas vadītais Ā. Alunāna Jelgavas Tautas teātris veiksmīgi sadarbojas ar dramaturgiem G. Priedi un P. Putniņu. So uzskaitījumu varētu turpināt vēl un vēl, jo 1982. gadā notika pat republikas Tautas teātros iestudētās oriģināldramaturģijas skate.

Atmiņā vēl ir 1981. gadā notikusī Tautas teātru astotā republikāniskā skate. Par kolektīvu nopietno darbu liecināja interesantais repertuārs. Tika parādīti E. de Filipo, H. Ibsena, R. Blau-

<sup>1</sup> Bībers G. Piezīmes uz Tautas teātru programmu malām. — Ciņa, 1978, 28. maijā.

maņa, V. Lāča, J. Anerauda, A. Gelmana, M. Varfolomejeva, V. Sukšina dramaturģiskie sacerējumi.

Uzvarētāja laurus šajā skatē dalīja Ā. Alunāna Jelgavas Tautas teātris, Rēzeknes Tautas teātra krievu trupa un VEF Kultūras un tehnikas pils Tautas ansamblis «Rīgas pantomīma».

Skatē jelgavnieki piedalījās ar itāļu dramaturga E. de Filipo lugas «Filomena Marturano» iestudējumu. Lūk, kā šo izrādi raksturojusi teātra kritiķe Silvija Geikina: «Vajag lielas pieredzes, ilgus un grūtus pašdarbības teātri nostrādātus gadus, lai radītu tā šķietami viegli, mērķtiecīgi, nerādot uz skatuves «sviedrus». To varēja tikai Ā. Alunāna Jelgavas Tautas teātris, kura sniegums bija izlīdzināts, visos skatuves mākslas komponentos saskaņots.»<sup>1</sup>

Nevar nepieminēt arī jelgavnieku izcīnīto uzvaru 1980. gadā Maskavā — Vissavienības Tautas saimniecības sasniegumu izstādē rīkotajā Tautas teātru skatē. Seit tika parādīts iestudējums «Cik labi, ka tu, Ļeņin, esi dzīvs» un iegūts pirmās pakāpes diploms, bet režisore Lūcija Nefedova saņēma zelta medaļu.

Sīs uzvaras ir kolektīva ilgstoša, nopietna un mērķtiecīga darba rezultāts. Pauls Putniņš, kurš redzējis lielu daļu šī Tautas teātra iestudējumu, raksta: «Cik iznācis saskarties, arī sadarboties ar Ā. Alunāna Jelgavas Tautas teātri, apziņā tas ierakstījies kā nopietns un savos centienos dziļi izturēts māksliniecisks kolektīvs. Te nejut parastai pašdarbībai tik raksturīgo neizlīdzinātību darba ikdienā, gadījuma augli darba rezultātā. Gan jau reizēm ikdienā neiztiek arī bez apsikuma, bez pelēkām un apnicīgām stundām, taču jelgavnieki neiestieg un nepaliek tur, tiek ar to galā un rezultātā atkal iznāk mūsu priekšā kā vienots savas domas paudējs. Kāpēc tas tā? Tāpēc, ka ir pamats, tāpēc, ka ir mērķis. Galvenās režisores Lūcijas Nefedovas augstu stādīts, Lūcijas Nefedovas smagi betonēts. Pats brīnišķīgākais — šim pamatam un mērķim nu jau ir ilggadība. Tā savukārt ir garantija noturīgai sevis izraudzītajai mākslinieciskai dzīvei.»<sup>2</sup>

Lūcija Nefedova vada Tautas teātri kopš 1964. gada. Par to, kā tas notika, lasām Veras Baļunas atmiņu grāmatā: «Vēl vienu ļoti nopietnu radošu laboratoriju nodibinājām Ādolfā Alunāna Jelgavas Tautas teātri. Te domājām par latviešu teātra tēva aizsāktu tradīciju bagātināšanu, par dramaturga atstātā literārā mantojuma atdzīvināšanu, par to, lai nākotnē teātris veidotos par bāzi, kur jaunie režisori vingrinātu savu meistarību padomju lugu uzvedumos. Jautājumu par šī teātra vadību kursā ļoti nopietni

<sup>1</sup> Geikina S. «Tik ieguvu pats sev, cik projām devi». — Lit. un Māksla, 1981, 24. jūl., 12. lpp.

<sup>2</sup> Putniņš P. Jelgavas Tautas teātra prospekts. Jelgava, 1979, 3. lpp.

apspriedām un izlēmām, ka šis darbs jāuzņemas Lūcijai Ņefedovai.»<sup>1</sup>

Jau tolaik tas bija viens no vecākajiem republikas Tautas teātriem ar savu īpatnēju vēsturi un tradīcijām.

Ā. Alunāna aktrise Alīna Vārpa-Putnaērgle 1945. gadā nodibināja Jelgavā dramatisko kolektīvu. Dzimtajā pilsētā no kara ceļiem atgriezās un kolektīvā iesaistījās Voldemārs Freibergs. Nedaudz vēlāk atnāca Doroteja Oberste, tad Arnolds Lasmanis, Alfons Kārklīšs. Vairāk nekā divdesmit gadu kolektīvam atdevuši Guntis Krūmiņš, Elfa Lauva, Harijs Zaķis, Milda Ausmiņa, Edgars Indārs, Maija Krūmiņa, Zelma Kugrēna, Zenta Orniņa, Valda Lazda, Ārija Valtenberga, Pārsla Geidāne, Ligita Liepiņa, Alberts Liepiņš, Ārija Moldenhauere.

Daudzi no viņiem vēl atceras 1959. gadu, kad pēc veiksmīgi iestudētās J. Jaunsudrabiņa lugas «Jo plīks, jo traks» J. Lūsēna režijā un uzvaras republikas dramatisko kolektīvu skatē jelgavniekiem piešķīra Tautas teātra goda nosaukumu. Un, tā kā kolektīvs vēlējās turpināt latviešu teātra tēva aizsākto dramatiskās mākslas tradīciju, tad Tautas teātri nosauca Ādolfa Alunāna vārdā.

Kolektīvam laimējies, jo ar to strādājuši daudzi interesanti, radoši cilvēki. Izrādes veidojuši režisori J. Lūsēns, H. Zommers, I. Liepa, kā konsultante kolektīva darbam sekojusi E. Ezeriņa. Par dekoratoriem strādājuši D. Rožlapa, H. Jakobi, R. Pīlādzis, I. Raitis, Ģ. Kotello, bet pašreiz — U. Roga un E. Kalnenieks.

Bieža režisoru maiņa ir nāvējoša. Tikai ilgstošs un mērķtiecīgs darbs var dot paliekamus rezultātus. Jelgavnieku panākumu saknes meklējamas abu režisoru (Inta Alekse strādā no 1966. gada) ilgajā un nopietnajā darbā. Un, ja režisors vēl apveltīts ar organizatorisku prasmi, pedagoga talantu, māksliniecisku aizrautību un ietekmēšanas spējām, tad izaug kolektīvs ar savu īpatnēju seju.

Lūcija Ņefedova ir iestudējusi 30 izrāžu, no kurām 26 uz Jelgavas Tautas teātra skatuves. Viņas rokraksts bija saskatāms uzreiz. Jau diplomdarba izrādē — V. Rozova «Kas mīl...» («Kāzu dienā») — valdīja stingra loģika, mērķtiecība un noteikta koncepcija. Tajā laikā šo darbu iestudēja gan profesionālie teātri, gan arī vairāki pašdarbības kolektīvi. Un šķita, ka pateikt ko jaunu nepieredzējušam režisoram būs ļoti grūti. Bet L. Ņefedova kā lugas ideju izvīrziņa Ņuras atvadu vārdus Mihailam: «Mīlu tevi, nevis sevi.» Sī doma arī noteica visu izrādes patosu.

L. Ņefedova vispār ļoti interesanti strādā ar literāro materiālu. Darba metodi viņa mantojusi no savas skolotājas — Veras Baļu-

<sup>1</sup> Baļuna V. Kur palika dienas. R., 1974, 224. lpp.

nas. Esmu mēģinājusi pierakstīt šīs metodes skaidrojumu, ņemot par pamatu Aspazijas teiku drāmu «Zaļa līgava».

«Vera Mihailovna vienmēr teica,» stāsta Lūcija Ņefedova, «ka katrai lugai ir sava formula, precīzāk, ja dots vienādojuma rezultāts — lugas ideja —, kuru tu gribi aizstāvēt, tad jāaprēķina abi nezināmie. Tādēļ analizēju virsrakstu «Zaļa līgava». Secīnu, ka centrālais tēls ir līgava Ziednese. Bet galveno domu, kuru pieņemu par izrādes ideju: «Miesa mainās tūkstoš veidos, paliekošs tik gara skaistums,» — viņa saka tikai pēc saskares ar Zalti. Starp viņiem lieku vienlīdzības zīmi. Vīrietis un sieviete — pasaules pamats.

Meklēju, kur Zaltis apliecina manis izvirzīto ideju. Viņš ir «gautavs» ārpus lugas, jo par viņu Ziednese saka I. ainā:

Manim šķiet tas tālu tālēs:  
Tur, kur upes tecēt beidzas...  
Tur viņš spīd ar savu gaismu...

Savukārt Zaltis apliecina savu misiju tekstā:

Došu laimi visai zemei;  
Veltīšu tai siltu valgmi,  
Zaļu sēju, zelta plauju.

Un kolīzija sākas tad, kad Zaltis nodod savu ideju. Laimīgs un radošs var būt tikai brīvs cilvēks, bet Zaltis ar varu aizved Ziednesi uz savu valstību. Tas, kurš par visu augstāk vērtē cilvēka brīvo garu, nu uzspiež otram savu gribu un savu dzīvi. Ar troni, bagātību, varu var iegūt visu, izņemot mīlestību. Bet Zaltim, lai viņa darbs nestu augļus, ir vajadzīga mīlestība. Vardarbībā slēpjas Zaļa traģēdijas saknes. Nespēdams savu liktenīgo kļūdu vērst par labu, Zaltis dodas nāvē, savas idejas spēku apliecinādams caur Ziednesi: «Miesa mainās tūkstoš veidos, paliekošs tik gara skaistums.»

Sādā risinājumā varu noņemt lugai visu lieko, kas traucē uztvert jēgu un bremsē notikumu attīstību. Šim divām centrālajām personām piekļauju māti — Augloni, kuras misija ir kalpošana un ziedošanās. Saulgaitis manā izpratnē ir tikai rupjais, materiālais zemes spēks, kurā savs «es» dominē; līdz ar to viņam atņemta spēja pilnveidoties un apliecināt manu izvirzīto ideju.

Tāds lielos vilcienos ir darba process ar dramaturģisko materiālu, bet analīze ar formulas palīdzību ir krietni sarežģītāka. Tā prasa īpašu treniņu. Būtu vienkārši, ja šo formulu varētu mehāniski piemērot visām lugām, bet tā katru reizi jārisina no jauna. Taču arī šis darbs jādara ar sirdi tāpat kā viss mākslā.»

Atšķeldama no lugas visu lieko, režisore šo vienu no Aspazijas pēdējiem dramaturģiskajiem sacerējumiem padara kompaktāku.

Strikti nospraustās galvenās tēmas — par cilvēka gara skais-  
tumu, par spēju upurēties citu labā — izrādei piešķir to mūsdie-  
nīgo skanējumu, kādēļ vispār ir vērts iestudēt klasiku.

«Zaļa līgava» iestudēta 1979. gadā. Teātris tajā laikā gatavo-  
jās savas darbības 20. gadadienai, un šī izrāde kļuva par liela  
perioda noslēguma iestudējumu. Protams, pirms desmit gadiem  
kolektīvam nebūtu bijis pa spēkam šo dzejas formā uzrakstīto,  
filozofisku vispārinājumu prasošo darbu iestudēt. Tagad jau va-  
rēja mēģināt. Tas kļuva par vienu no pirmajiem pakāpieniem uz  
L. Ņefedovas teātra ideālu — poēzijas, dzīves īstenības un filozo-  
fiskās domas teātri.

Varbūt tā ir pārdrošība pašdarbības kolektīvam nospraust tādu  
mērķi. Bet katram režisoram ir sava pasaules uztvere, savs pro-  
blēmu loks un līdz ar to arī tuvi autori. L. Ņefedova ir iestudē-  
jusi G. Priedes «Trīspadsmīto» (1967), «Vecrīgas lībieša por-  
tretu» (1972), K. Treņova «Lubovu Jarovaju» (1969), A. Ostrovska  
«Bez vainas vainīgos» (1970), M. Meterlinka «Zilo putnu»  
(1974), Dž. Prīstlija «Skandalozo notikumu ar misteru Ketlu un  
misis Mūnu» (1975), L. Ļonova «Zelta karieti» (1975), Aspazi-  
jas un Raiņa dzejas uzvedumu «Iet dienas, pilnas tava tuvuma»  
(1977), Aspazijas «Zaļa līgavu» (1979). 1982. gadā iestudēta  
P. Putniņa luga «Aicinājums uz... pērienu». Tie ir centrālie iestu-  
dējumi, kas repertuārā iezīmē robežlinijas, ienāk ar jaunām kva-  
litātēm un atziņām.

Parasti esam parāduši par labu pašdarbības izrādi uzskatīt  
tādu, kur aktieri organiski darbojas paštēlā. L. Ņefedovas izvēlē-  
tais repertuārs turpretī aktierim izvirza augstākas prasības. Vi-  
ņam jābūt ne tikai smalka psiholoģiska tēla veidotājam, bet arī  
jāiemācās precīzi iekļauties izrādes kopējā partitūrā. Režisores  
centieni līdz maksimumam dziļi atklāt tēla iekšējo pasauli no  
aktiera prasa ne tikai spilgtumu, bet arī kopējās tonalitātes izjūtu.  
Un ceļā uz šo augsto mērķi ieprogrammēti gan panākumi, gan  
neveiksmes.

Sāds repertuārs prasa, lai katrā tēlotājā tiktu atmodināts māks-  
linieks, protams, ja tāds viņā ir. Tādēļ gadiem ilgi tiek darīts  
juveliera darbs, par kuru vienīgais atalgojums ir tas, ka kāda  
tēla šķautne pēkšņi izeizaigojas neparastā mirdzumā.

Pašdarbībā jāstrādā ar tādiem cilvēkiem, kādi viņi ir. Jāatbrī-  
vojas no runas defektiem, no diletantiskiem štampiem, jāaizrauj,  
kopējo uzdevumu veicot. Pašdarbības režisora darbs prasa stipru  
veselību, spēcīgu nervu sistēmu, milzīgas darbaspējas un lielu  
pacietību, diendienā atkarņojot vienu un to pašu, cenšoties pār-  
vērst aktieri par savu domubiedru. Lūk, kāds ieraksts izdarīts  
režisores eksemplārā, iestudējot G. Priedes «Vecrīgas lībieša

portretu»: «Ir ārkārtīga problēma, kā to, ko sajūti pats ar 9. nervu, var atdot citiem; kur ir atslēga? Ja ir vēl ne tikai pirmais, otrais, bet arī 3., 4., 5. plāns? Kā iestudēt lugu, kurā ir 14 ainas un daža no tām ilgst 3—5 min.? Sākām strādāt ar milzu enerģiju. Atdūros pret bezgala daudzām problēmām. Tikko biju atbraukusi no Maskavas (režisore mācījās Teātra mākslas institūta aspirantūrā pie profesores M. Knēbeles — J. B.), aizmirsusi, ka manējie paši vien nekā nevar, viss ir jāizstrādā kapitāli. Mokoši, ka meistarības pakāpe nav diezgan cik augsta (lai neteiktu citādi). Pielaidu kļūdas — sākumā pārskrēju pāri materiālam, «šturmēju», dzinu ritmu, mēģināju noskaidrot izrādes tēlu. Ilgi nevarēju, beidzot atradu nepārtrauktības un kino principu. Viss notiek vienā daļā, bez pārtraukuma. Liekas, tas bija pareizi — no ainas iet uz ainu, vienīgi laikam pazaudēju intimitāti. Par to ļoti uztraucās un pārdzīvoja autors.»

Sis grūtais lugas iestudēšanas process vēlreiz pierādīja, ka aktiermeistarības celšana aizvien ir kolektīva primārais uzdevums. Kaut gan daudz jau bija izdarīts. L. Nefedovas pirmajā darba gadā viss Tautas teātra kolektīvs tika pārvērsts par studiju, kur dalībnieki apguva aktiermeistarības elementus, runu, kustības, grimu, latviešu teātra un tēlotājas mākslas vēstures pamatus.

Pēc tam atjaunoja darbu Tautas teātra studija ar trīs gadu apmācības kursu. Darbojas bērnu dramatiskais kolektīvs — studija. Tāds šodien ir ceļš uz Tautas teātra pamatsastāvu, kurā ir 80 dalībnieku. Režisore Inta Alekse veic galveno darbu jaunās maiņas audzināšanā. «Uzskatu, ka pie teātra jāradina no bērības, it īpaši zēni,» saka režisore. «Tie, kuri nāk no bērnu dramatiskā kolektīva, paliek. Nu ir pienācis laiks, ka studijā mācās jaunieši, talantīgākie vidusskolu skolēni. Sadarbība ar pilsētas skolām nesusi labus augļus. Lielas cerības nākotnē liekam arī uz teātra klasi, kura nodibināta Jelgavas 1. vidusskolā. Ar šo klasi strādā Lūcija Nefedova un viņas skolniece Baiba Pelūde.

Dramatiskajā kolektīvā mācām elementāros aktiera meistarības un runas artikulācijas elementus, vēlāk uzdevumi kļūst sarežģītāki. Iestudējam lugas, dzejas uzvedumus. Tā radās izrādes — G. Priedes «Vējlukturis abažūrā», «Normunda meitene», H. Cineres «Kontroldarbs», A. Brigaderes «Sprīdītis», «Maija un Paija» un atmiņu tēlojuma «Dievs, Daba, Darbs» fragmentu lasījums. Domāju, ka tam ir ļoti liela nozīme, ja iesaistām jauniešus Tautas teātra darbā, ļaujām piedalīties masu skatos, uzticam mazas lomiņas. Tādā ceļā Tautas teātri ienāca D. Vilne, A. Segliņa, A. Jansone, A. Dāce, Z. Zariņa, A. Barons, A. Krūmiņš, R. Krūmiņš un daudzi citi. Daudziem šī saite ar teātri arī noteikusi profesijas izvēli.»

Sādi strādājot, ir novērsta paaudžu maiņas problēma. Un tomēr viss neiet tik gludi, kā varētu iedomāties. Tautas teātra dalībnieki strādā visdažādākajās darbavietās, sanākdami kopā, atspoguļo dažādu sabiedrības slāņu dzīvi, intereses un problemātiku. Dzīves pazišana ir viņu stiprā puse. Bet uz mēģinājumiem viņi ierodas vakaros pēc grūtas darbadienas. Lai mēģinājums noritētu sekmīgi, režisoram jāprot ikvienu noskaņot darbam, atbrīvojot viņu no dienas sasprindzinājuma un noguruma. Jā, dzīves izpratne ir Tautas teātru aktieru stiprā puse, bet ar to vien tēla radīšanai ir par maz. Režisora darbs mēģinājumā var būt produktīvs tikai tad, ja tēlotājs pats spējīgs apgūt tekstu, iedziļināties tēla biogrāfijā, laikmeta problematikā, spējīgs uztvert režisora iecerī. Šis iemaņas nav vienā gadā iegūstamas. Taču bez individuālā darba nevar piekļūt tēla būtībai, nevar radīt to domas spriegumu, kas piešķir katrai izrādei tās atmosfēru un sugstējošo spēku.

Dzīves izvīrītā nepieciešamība un pašas pieredze pēc septiņpadsmit Tautas teātri nostrādātiem gadiem lika L. Nefedovai atkal atsākt aktiermeistarības nodarbības ar pamatsastāva tēlotājiem. Soreiz režisore par pamatuzdevumu ir izvīrījusi mērķi — iemācīt tēlotājiem prasmi sagatavoties gan mēģinājumam, gan izrādei. Ar aktiermeistarības pamatelementu palīdzību katrs tēlotājs nodarbību laikā cenšas pēc iespējas pilnīgāk iepazīt savas psihofiziskās īpatnības, novērsot to, kas traucē radīt uz skatuves vajadzīgo pašsajūtu. Tas ir grūts darbs, tā rezultātus rādīs tikai nākotne. Protams, visvieglāk ir nedarīt neko. Bet, ja dara, tad ar tendenci uz meistarību. Bieži vien, skatoties jelgavnieku izrādes, var redzēt, uz ko režisore tēlotāju virzījusi, bet viņš pats vēl nav varējis uzsākt pilnasinīgu dzīvi tēlā. Tam par iemeslu ir stabils meistarības trūkums. Tā tas notika, piemēram, K. Treņova lugas «Lubova Jarovaja» iestudējumā. Ap šo izrādi bija daudz asu sarunu un rūgtu pārdomu. Baltijas republiku Tautas teātru festivālā «Draudzības rampa» Viļņā tēlotāji, nokļuvuši uz svešas skatuves žūrijas komisijas priekšā, zaudēja pirms tam tik precīzi izstrādāto atmosfēru, tēlu savstarpējās attiecības neieguva dziļumu, dialogi — domas aktīvo pulsējumu.

Var, protams, apšaubīt režisores repertuāra izvēli. Pilnīgi pamatoti var teikt, ka teātra pamatkodolam ir tāds meistarības līmenis, ka, iestudējot vienkāršākas formas un satūra dramaturģiju, aktieru sniegums būtu veiksmīgāks. Jā un nē. Jo darbs pie tik sarežģīta repertuāra jūtamī cēlis meistarību un audzinājis nopietnu attieksmi pret darāmo.

Tas viss palīdzējis atdot skatuvei arī teātra tēva Ādolda Alunāna mantojumu. Par to rakstīja Viktors Hausmanis: «L. Nefe-

dova bija viena no pirmajām, kas meklēja un atrada jaunu atslēgu Ā. Alunāna dramaturģijas mūsdienīgai atslēgšanai. Pirms pāris gadiem priecājāmies par latviešu dramaturģijas rīta cēliena ludziņu šodienīgu atrisinājumu Dailes teātra uzvedumā «Lai top!». Pamatos tādi paši principi bija jau 1966. gadā L. Ņefedovas iestudētajā «Draudzes bazārā». Aktieri ar šodienas cilvēka acīm raudzījās uz Alunāna varoņiem, reizēm pret viņiem attiecoties mazliet ironiski, ja viņu pārdzīvojumi, no šodienas viedokļa raugoties, izlikās pārlietu naivi un sentimentāli.»<sup>1</sup>

Tā Alunāna tautiskās lugas, kurās spēcīgi pulsē satīra pret iedzīvošanās kāri, pret tautas nacionālās atmodas ideju pārvēršanu tukšā plāpāšanā, ieguva aktuālu skanējumu. Skatītāji uzreiz pieņēma gan spēles veidu, gan vecā Ādolfa lugas. «Draudzes bazārs» tika rādīts vairāk nekā simt reizi. Tādu pašu likteni piedzīvoja izrāde, kurā bija apvienoti trīs viencēlieni — «Paša audzināts», «Mucenieks un muceniece» un «Bagāta brūte». Bet I. Alekses iestudētā luga «Visi mani radi raud» repertuārā ir jau kopš 1971. gada. Rokrakstā atrastais viencēliens «Skolotāja tupeles» un Gogoļa satīras cienīgais «Mūsu pokāls» izveidoja vēl vienu izrādi. Bet 1978. gadā abas režisores no Alunāna kuplejām, lugu fragmentiem un tā laika anekdotēm izveidoja iestudējumu «No aktiera nāk joki».

Alunāna lugu iestudējumi vēlreiz apliecināja, ka tautā joprojām dzīvo Ādolfa Alunāna fenomens. Kad jelgavnieki ar saviem iestudējumiem, kuri pamatā tiek rādīti brīvdabā, ierodas visattālākajos republikas nostūros, tad Alunāna vārds ir tas, kurš aizvien pulcē skatītāju simtus. Vai tas vēlreiz nepierāda, cik stipru pamatu latviešu teātrim ielicis vecais Ādolfs?

Kad viņš pajūgos kopā ar saviem amatbrāļiem ieradās kādā mazā pagastā, tad vēsts vienā mirklī aplidoja apkārtni: «Vecais Ādolfs atbraucis!» Un šodien, sagaidīdami Ā. Alunāna Jelgavas Tautas teātri, skatītāji saka — Alunāna teātris. Tā ir liecība, ka jelgavnieki atraduši savu ceļu, ieguvuši savu skatītāju. Kolektīva izrādes gadā noskatās ap 20 tūkstošu skatītāju. Bagātinoties ar citu tautu labāko dramaturģiju, tomēr par pamatu paturēt meklējumus savas tautas garamantu krātuvēs — tādu ceļu izvēlējusies Lūcija Ņefedova un viņas vadītais Tautas teātris.

Tā strādājot, no gada gadā augs teātra meistarība, vēl aptverošāka kļūs Tautas teātra ietekme Jelgavas pilsētas kultūras dzīvē. Tas tā būs, ja kopā strādās Tautas teātra kolektīvs, Lūcija Ņefedova, Inta Alekse un Edvīns Kalnenieks.

<sup>1</sup> Hausmanis V. Darbs jāturpina. — Lit. un Māksla, 1970, 18. apr., 12. lpp.

## HRONIKA

### PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEATROS

#### AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRĪ

A. Ešpaja «Angāra» (J. Grigoroviča un V. Sokolova librets pēc A. Arbuzova lugas «Irkutskas stāsts») 5. janv.; diriģ. A. Viļumanis, diriģ. asist. L. Amoliņš, baletm. insc. I. Cernišovs (Kuibiševa), baletm. asist. I. Rumjanceva, baletm. repet. V. Vilciņa, I. Strode, V. Cukanovs, scenogr. un kostīmu māksl. B. Goģe. *Recenzijas*: Sūna H. Cīņa, 1981, 20. febr.; Bite I. Literatūra un Māksla, 1981, 29. maijā, 12. lpp.; Tivums E. Padomju Jaunatne, 1981, 31. janv.; Воскресенская Е. Советская Латвия, 1981, 16 янв.

R. Strausa «Salome» 9. apr.; diriģ. A. Viļumanis, diriģ. asist. V. Bogolubovs, rež. O. Salkonis, scenogr. un kostīmu māksl. E. Vārdaunis. *Recenzijas*: Briede V. Cīņa, 1981, 4. maijā; Vēriņa S. Literatūra un Māksla, 1981, 22. maijā, 10. lpp.; Klotiņš A. Padomju Jaunatne, 1981, 2. jūn.; Briede V. Rīgas Balss, 1981, 10. apr.; Briede V. Dzimtenes Balss, 1981, 23. apr., Стражнов Г. Советская молодежь, 1981, 17 апр.

M. Musorgska «Boriss Godunovs» 29. maijā; diriģ. un muz. vad. V. Sinaiskis, diriģ. asist. L. Amoliņš, rež. insc. R. Tihomirovs (Ļeņingrada), rež. G. Gailītis, rež. asist. I. Gabitovs un R. Petrosjans (Ļeņingradas konservatorijas studenti), baletm. I. Strode, scenogr. A. Lapiņš, kostīmu māksl. N. Demidova, scenogr. asist. B. Goģe, L. Bubieris, kormeist. V. Vasulis. *Recenzijas*: Briede V. Literatūra un Māksla, 1981, 24. jūl., 7. lpp.; Rīgas Balss, 1981, 30. maijā (saruna ar R. Tihomirovu); Poplavskis G. Rīgas Balss, 1981, 3. aug.; Геджон Р. Советская Латвия, 1981, 30 мая (беседа с постановщиком); Воскресенская Е. Советская Латвия, 1981, 16 дек.

M. Fokina horeogrāfijai veltītais baleta vakars 29. jūl.; F. Šopēna «Sopēniāna» — I. Strodes iest., diriģ. J. Hunhens; R. Sūmaņa «Karnevāls» — I. Strodes iest., diriģ. J. Hunhens, scenogr. L. Laganovskis; K. M. Vēbera «Rozes gars» — M. Līepas iest., diriģ. J. Hunhens, scenogr. L. Laganovskis; K. Sen-Sansa «Mirstošais gulbis» — V. Vilciņas iest., diriģ. J. Hunhens; Polovciešu dejas no A. Borodina op. «Kņazs Igors» — I. Strodes iest., diriģ. J. Hunhens. *Recenzijas*: Tivums E. Padomju Jaunatne, 1981, 25. sept.

B. Britena «Spēlēsim operu «Mazais skurstenšlauķis»» 14. nov.; uzved. māksl. vad. A. Viļumanis, diriģ. V. Bogolubovs, rež. G. Gailītis, scenogr. un kostīmu māksl. N. Demidova, kormeist. J. Erenštreits. *Recenzijas*: Briede V. Cīņa, 1982, 5. janv.; Spertāle D. Padomju Jaunatne, 1981, 15. nov.; Lindenberga V. Literatūra un Māksla, 1981, 4. dec., 5. lpp.; Briede V. Rīgas Balss, 1981, 7. dec.

## A. UPISA AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

L. Paegles «Iela» 28. janv.; rež. A. Jaunušans, M. Kublinskis, E. Freibergs, V. Lūriņš, scenogr. U. Pauzers, kostīmu māksl. K. Pasternaka, komp. Z. Liepiņš. *Recenzijas*: Zeltiņa G. Ciņa, 1981, 6. martā; Radzobe S. Literatūra un Māksla, 1981, 24. apr., 6. lpp.; Melnace R. Literatūra un Māksla, 1981, 24. apr., 6. lpp.; Freinberga S. Padomju Jaunatne, 1981, 9. jūn.; Runce M. Rīgas Balss, 1981, 3. martā; Liesma, 1981, № 4, 15. lpp.; Staņa V. Zvaigzne, 1981, № 7, 7. lpp.; Rījniece M. Skolotāju Avīze, 1981, 24. jūn.; Melnace R. Dzimtenes Balss, 1981, 28. maijā; Radzobe S. Māksla, 1981, № 2, 31.—32. lpp.; Саули-те Г. Советская Латвия, 1981, 16. юния; Велехова Н. Литературная газета, 1981, 6 мая, с. 4; Макарова О. Советская культура, 1981, 21 апр., с. 5; Образцова А. Московская правда, 1981, 17 июня; Чутко И. Театр, 1981, № 9, с. 80—83.

V. Belševicas, Ā. Elksnes, A. Barbisa, K. Čandras dzeja un proza — Antras Liedskalniņas radošais vakars (kopā ar Margaritu Vilcāni) 16. febr.; rež. E. Freibergs. *Recenzijas*: Burtņiece A. Literatūra un Māksla, 1981, 20. febr., 3. lpp.

R. Hohhūta «Kāda mednieka nāve» Aktieru zālē 6. martā; rež. J. Bebrišs, scenogr. G. Zemgals (Jūlija Bebriša monoizrāde). *Recenzijas*: Cakare V. Literatūra un Māksla, 1981, 26. jūn., 13. lpp.

J. Druces «Doina» 31. martā; rež. J. Škurja (Kišiņeva), rež. asist. E. Freibergs, scenogr. J. Pujū (Kišiņeva), scenogr. asist. G. Kambars, komp. V. Goja (Kišiņeva). *Recenzijas*: Dzene L. Ciņa, 1981, 19. maijā; Staņa V. Rīgas Balss, 1981, 8. apr.

V. Šekspīrs «Dots pret dotu» 20. maijā; rež. J. Bebrišs, scenogr. G. Zemgals, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Zeltiņa G. Literatūra un Māksla, 1981, 31. jūl., 10. lpp.

I. Zamiaka «Hamilkara kungs» 29. sept.; rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, kostīmu māksl. B. Puzina. *Recenzijas*: Antonoviča A. Literatūra un Māksla, 1982, 5. febr., 5. lpp.; Лезда А. Советская Латвия, 1981, 30 okt.

J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Teātra fakultātes studentu diplomdarbs — R. Blaumaņa «No saldenās pudeles» 13. okt.; rež. H. Romanova, I. Adermanis, scenogr. K. Sprancis.

N. Gogoļa «Revidents» 28. nov.; rež. E. Freibergs, scenogr. A. Freibergs, komp. U. Stabulnieks, dejas iest. J. Pankrate.

## AKADEMISKAJĀ J. RAIŅA DAILES TEĀTRI

P. Putniņa «Uzticības saldā nasta» 23. janv.; rež. A. Liņiņš, rež. asist. A. Ozols, scenogr. J. Salmanis, kostīmu māksl. B. Puzina, komp. J. Karlsons. *Recenzijas*: Hausmanis V. Ciņa, 1981, 28. janv.; Bībers G. Literatūra un Māksla, 1981, 13. martā, 11. lpp.; Alliks J. Literatūra un Māksla, 1981,

17. jūl., 12.—13. lpp.; Sutere A., Sulca A., Kundziņa E., Freiberga Z., Irbe L., Kalme A. Literatūra un Māksla, 1981, 17. jūl., 12. lpp.; Treimanis G. Rīgas Balss, 1981, 14. febr.; Freinberga S. Literatūra un Māksla, 1981, 8. maijā, 7.—13. lpp.; Spertāle D. Padomju Jaunatne, 1981, 22. febr.; Radzobe S. Māksla, 1981, № 2, 34.—35. lpp.; Augstkalna M. Karogs, 1981, № 5, 150.—151. lpp.; Grēviņš M. Karogs, № 11, 1981, 141.—143. lpp.; Рунце М. Советская Латвия, 1981, 18 февр.; Дубасов Г. Правда, 1982, 7 февр.; Кузякина Н. Театр, 1981, № 7, с. 22—27.

J. Vitola Latvijas Valsts Konservatorijas teātra fakultātes studentu — Dailēs teātra VII studijas darbs — A. Volodina «Iecelšana amatā» Mazajā zālē 1. febr.; rež. A. Ozols. *Recenzijas*: Ronis M. Literatūra un Māksla, 1981, 27. febr., 3. lpp.

S. Ogorda «Freken Avseniusa» Mazajā zālē 3. febr.; rež. J. Vitoliņš, scenogr. M. Bička, kostīmu māksl. M. Gončare. *Recenzijas*: Avots V. Literatūra un Māksla, 1981, 22. maijā, 11. lpp.

Aspazijas dzejas kompozīcija «Rīts nāk ar zelta atslēgu rokā...» Mazajā zālē 15. martā (Almas Ābeles radošais vakars).

M. Birzes «Baznīcas kalnā» Mazajā zālē 6. apr.; rež. M. Ozoliņš, rež. asist. A. Bērziņš, kostīmu māksl. B. Puzina, komp. J. Karlsons. *Recenzijas*: Radzobe S. Literatūra un Māksla, 1981, 12. jūn., 4. lpp.

H. Vuolijoki «Niskavuori maize» 13. apr.; rež. J. Strenga un K. Auškāps, scenogr. J. Čaks, kostīmu māksl. B. Puzina, mūz. rež. J. Karlsons. *Recenzijas*: Sudrabs V. Ciņa, 1981, 10. apr.; Čakare V. Literatūra un Māksla, 1981, 25. dec., 10. lpp.

J. Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» 26. nov.; rež. insc. A. Liniņš, rež. A. Matīsa, scenogr. un kostīmu māksl. I. Blumbergs, komp. J. Karlsons, kustību konsult. E. Ferda un U. Veispals. *Recenzijas*: Hausmanis V. Ciņa, 1982, 31. janv.; Grigulis A. Literatūra un Māksla, 1982, 12. febr., 8.—9. lpp.; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1982, 21. janv.; Дубасов Г. Правда, 1982, 7 февр.

## RĪGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

V. Merežko «Laimēs dzirnas» 21. febr.; rež. insc. A. Kacs, rež. N. Karasevs, scenogr. T. Sveca, komp. J. Krilatovs, horeogr. E. Drulle. *Recenzijas*: Celma H. Literatūra un Māksla, 1981, 22. maijā, 12. lpp.; Dzene L. Ciņa, 1982, 19. janv.

S. Jeseņina «Anna Snegina» teātra foajē 30. jūn.; iest. mākslin. vad. A. Kacs, rež. J. Losevs, scenogr. T. Sveca. *Recenzijas*: Dzene L. Ciņa, 1982, 19. janv.; Čakare V. Literatūra un Māksla, 1982, 8. janv., 11. lpp.

A. Arbuzova «Atmiņas» 30. jūn.; rež. V. Petrovs, scenogr. M. Frenkels (Kijeja). *Recenzijas*: Avots V. Literatūra un Māksla, 1981, 25. sept., 13. lpp.; Staņa V. Rīgas Balss, 1981, 24. jūn.

D. Koburna «Kāršu spēle» 10. okt.; rež. S. Losevs, scenogr. T. Sveca, komp. P. Dambis. *Recenzijas*: Саулите Г. Советская Латвия, 1981, 11 дек.

N. Gogoļa «Revidents» 31. dec.; rež. insc. A. Kacs, rež. V. Petrovs, scenogr. T. Sveca, horeogr. E. Drulle, komp. J. Krilatovs.

## RIGAS OPERETES TEĀTRI

J. Kaijaka, A. Auziņa «Vēl taure sauc...» (latv. tr.) 30. janv.; rež. insc. K. Pamše, rež. J. Cekuls, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. A. Plaudis, kostīmu māksl. J. Jansons, horeogr. J. Pankrate, kormeist. A. Raslava. *Recenzijas*: Steins V. Cīņa, 1981, 22. febr.; Vēriņa S. Cīņa, 1981, 22. febr.; Briede V. Literatūra un Māksla, 1981, 27. febr., 9. lpp.; Leiterte Dž. Padomju Jaunatne, 1981, 6. febr.; Darkevics A. Māksla, 1981, № 2, 27.—28. lpp.; Staņa V. Rīgas Balss, 1981, 5. febr.; Rīgas Balss, 1981, 9. febr. (Saruna ar režisoru K. Pamši); Рыжова В. Правда, 1981, 22 сент.; Иванов В. Огонек, 1981, № 37; Александрова Т. Музыка. жизнь, 1981, № 23; Акулова Н. Сов. культ., 1981, 22 сент. Хазина Т. Театр. жизнь, 1982, № 3; Семеновский В. Театр, 1982, № 1.

F. Lehāra «Jautrā atraitne» (kr. tr.) 2. jūn.; rež. insc. L. Kogans, diriģ. J. Kaijaks, I. Kociņš, scenogr. E. Katlaps, kostīmu māksl. B. Puzina, horeogr. J. Pankrate, kormeist. A. Raslava. *Recenzijas*: Акулова Н. Сов. культура, 1981, 22 сент.; Александрова Т. Музыка. жизнь, 1981, № 23; Семеновский В. Театр, 1982, № 1.

G. Gladkova «Brēmenes muzikanti» (kr. tr.) 27. dec.; rež. J. Cekuls, diriģ. I. Kociņš, scenogr. V. Kovaļčuks, kostīmu māksl. Z. Atale, kustību konsult. U. Veispals, kormeist. A. Raslava.

## ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

V. Belševicas «Sofijas nolaupīšana» (pēc H. Loftinga grāmatu motīviem) (kr. tr.) 18. janv.; rež. A. Birkovs, scenogr. A. Freibergs, komp. M. Brauns.

V. Rozova «Lido dzērves» («Mūžam dzīvie») (latv. tr.) 20. febr.; rež. A. Sapiro, rež. asist. U. Brikmanis, scenogr. A. Freibergs. *Recenzijas*: Geikina S. Cīņa, 1981, 28. apr.; Akurātere L. Literatūra un Māksla, 1981, 5. jūn., 12. lpp.; Lagzdiņa I. Padomju Jaunatne, 1981, 19. maijā; Radzobe S. Māksla, 1981, № 2, 32., 34. lpp.; Avots V. Skolotāju Avīze, 1981, 24. jūn.; Рунце М. Советская Латвия, 1981, 25 июня.

L. Petruševskas «Mīlestība» (kr. tr.) 10. maijā; rež. F. Deičs, scenogr. A. Orlovs, kostīmu māksl. I. Ceredņikova (Ļeņingrada). *Recenzijas*: Jermolajeva L. Literatūra un Māksla, 1981, 27. nov., 4. lpp.; Govča M. Jūrmala, 1981,

16. maijā (saruna ar L. Petruševsku); Зотов А. Советская молодежь, 1981, 17 мая.

«Un tas mirklis vai vispār bija...» 13. jūn.; I d. — A. Čaka dzeja, Im. Kalniņa mūzika; II d. — V. Belševicas, I. Ziedoņa, J. Petera, L. Brieža, P. Jurciņa, E. Adamsona dzeja, R. Paula mūzika (Imanta Skrastiņa radošais vakars); scenogr. A. Freibergs, A. Ieviņa fotokolāža. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. Literatūra un Māksla, 1981, 6. nov., 10. lpp.; Augstkalna M. Māksla, 1981, № 4, 53. lpp.

«Tālē gājēji» (dzejas drāma pēc latviešu revolucionāro romantiķu darbiem, R. Grabovska dramatis.) (latv. tr.) 16. sept.; uzved. mākslin. vad. Ā. Sapiro, rež. R. Grabovskis, scenogr. A. Freibergs, kustību rež. M. Koristins, komp. A. Laukmanis. *Recenzijas*: Segliņš U. Literatūra un Māksla, 1981, 25. dec., 11. lpp.; Kārkliņa I. Padomju Jaunatne, 1981, 7. okt.

Doku Ata, E. Birnieka-Upīša, J. Jaunsudrabiņa, F. Bārdas un A. Milna darbu montāža «Tas notiek pavasarī un pie tam vēl saules dienā» (Velta Skurstenes radošais vakars) 30. okt.; rež. F. Deičs, scenogr. A. Freibergs. *Recenzijas*: Meinerte I. Literatūra un Māksla, 1981, 6. nov., 15. lpp.; Kārkliņa I. Padomju Jaunatne, 1981, 1. nov.

P. Putniņa «Gaidīšanas svētki» (latv. tr.) 17. nov.; rež. Ā. Sapiro, rež. asist. A. Birkovs, scenogr. A. Freibergs, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. Čiņa, 1982, 10. febr.; Burtiece A. Literatūra un Māksla, 1982, 22. janv., 10. lpp.; Staņa V. Rīgas Balss, 1981, 24. nov.; Brunovska L. Pionieris, 1981, 1. dec.

## LEĻĻU TEATRI

S. Kozlova «Kā lauvēns un bruņurupucis dziedāja dziesmu» (latv. tr.) 14. febr.; rež. J. Cimermanis, māksl. P. Šenhofs, komp. E. Straume.

B. un V. Sudaruškinu «Pasaka par Jemeļu» (kr. tr.) 8. martā; rež. V. Bogačs, māksl. P. Šenhofs, komp. Z. Lorencs.

H. Paukša «Raganas trīs noslēpumi» (latv. tr.) 5. apr.; rež. A. Cepurītis, māksl. A. Mangalis, komp. P. Plakidīs, V. Lūdēna dziesmu teksti.

S. Kozlova «Ezis un eglīte» (kr. tr.) 21. sept.; rež. J. Cimermanis, māksl. P. Šenhofs, komp. E. Goldšteins.

A. Brigaderes «Sprīdītis» (latv. tr.) — kapitālatjaunojums 25. okt.; rež. A. Cepurītis, J. Cimermanis, māksl. A. Mangalis, P. Šenhofs, komp. R. Kalsons.

B. un V. Sudaruškinu «Uz līdakas pavēli» (latv. tr.) 8. dec.; rež. V. Bogačs, māksl. P. Šenhofs, komp. Z. Lorencs.

B. Aprilova «Pieci pingvīniņi» (latv. tr.) 24. dec.; rež. V. Bogačs, māksl. P. Šenhofs, komp. E. Zālītis.

## LIEPAJAS TEATRI

V. Lāma «Trase» (N. Klētņieka dramatis.) 30. janv.; rež. N. Klētņieks, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Saulīte G. Čiņa, 1981, 26. sept.; Lagzdiņa I. Literatūra un Māksla, 1981, 3. apr., 9. lpp.; Radzobe S. Literatūra un Māksla, 1981, 16. okt., 4. lpp.; Radzobe S. Māksla, 1981, № 2, 34. lpp.; Grižīte A. Padomju Jaunatne, 1981, 4. martā (stāsta režisors un aktieri); Рунце М. Советская Латвия, 1981, 7 мая.

T. Viljamsa «Zemes valstība» Mazajā zālē 1. febr.; uzved. mākslin. vad. O. Krōders, rež. un scenogr. M. Putniņš. *Recenzijas*: Radzobe S. Literatūra un Māksla, 1981, 16. okt.; Tauriņš E. Komunisti, 1981, 28. aug.

Ļ. Tolstoja «Анна Каренина» (O. Krodera dramatis.) 20. febr.; rež. O. Krōders, scenogr. G. Cukurs. *Recenzijas*: Saulīte G. Čiņa, 1981, 26. sept.; Akurātere L. Literatūra un Māksla, 1981, 2. okt., 10. lpp.; Radzobe S. Literatūra un Māksla, 1981, 16. okt., 4. lpp.

T. Pakalas «Koku pludinātāji» 20. martā; rež. un baletmeist. K. Austruma, scenogr. un kostīmu mākslin. M. Putniņš. *Recenzijas*: Tauriņš E. Komunisti, 1981, 24. jūl.

M. Dirā «Mūzika» Mazajā zālē 19. apr.; rež. J. Stobovs, scenogr. G. Konstants. *Recenzijas*: Radzobe S. Literatūra un Māksla, 1981, 16. okt., 4. lpp.; Tauriņš E. Komunisti, 1981, 21. apr.

J. Smūla «Pulkveža atraītnē jeb Ārsti nezina nekā» 8. maijā; rež. N. Klētņieks, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars.

V. Tendrjakova «Atmaks» 15. maijā; rež. J. Stobovs, scenogr. Z. Kovaļčuka. *Recenzijas*: Saulīte G. Čiņa, 1981, 16. sept.; Kārklīņa I. Padomju Jaunatne, 1981, 30. sept.

Z. Kokto «Nejaukie vecāki» 13. aug.; rež. O. Krōders, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Saulīte G. Čiņa, 1981, 16. sept.; Akurātere L. Literatūra un Māksla, 1981, 2. okt., 10. lpp.; Radzobe S. Literatūra un Māksla, 1981, 16. okt., 4. lpp.; Kārklīņa I. Padomju Jaunatne, 1981, 30. sept.

G. Priedes «Udmurtijas vijolīte» Mazajā zālē 20. maijā; rež. H. Ulmanis, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Saulīte G. Čiņa, 1981, 16. sept.; Radzobe S. Literatūra un Māksla, 1981, 16. okt., 4. lpp.; Tauriņš E. Komunisti, 1981, 23. maijā.

V. Maļagina «Neizpētītie lidojošie objekti» 8. sept. Rīgā; rež. P. Viksne, scenogr. A. Kļaviņš, kostīmus zīmējis A. Galanders. *Recenzijas*: Radzobe S. Literatūra un Māksla, 1981, 16. okt., 4. lpp.; Kārklīņa I. Padomju Jaunatne, 1981, 30. sept.; Tauriņš E. Komunisti, 1981, 19. sept.

V. Šukšina «Energiskie ļaudis» 11. dec.; rež. J. Stobovs, scenogr. Z. Kovaļčuka.

M. Roščina «Steidziet darīt labu» 11. dec.; rež. P. Viksne, scenogr. V. Kovaļčuks.

Aspazijas «Vaidelote» 25. dec.; rež. O. Krōders, scenogr. A. Kļaviņš.

## L. PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

E. Radzinska «Sieviete ārpus mīlestības un nāves» 20. janv.; rež. M. Ķimele, scenogr. A. Kļaviņš, kustību konsult. V. Karpačs. *Recenzijas*: Lagzdīņa I. Literatūra un Māksla, 1981, 15. maijā, 13. lpp.; Jermolajeva L. Literatūra un Māksla, 1981, 20. nov., 2. lpp.; Redovičs A. Rīgas Balss, 1982, 4. febr.; Skudra A. Rīgas Balss, 1981, 19. febr.

J. Paleviča «Preilenīte» 1. febr.; rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis, komp. I. Vigners, dziesmu tekstu autors J. Peters, kustību konsult. J. Pankrate. *Recenzijas*: Skudra A. Rīgas Balss, 1981, 19. febr.

A. Brigaderes «Annele» 25. martā; rež. un scenogr. A. Māsēns (Ritas Meirānes monoizrāde).

J. Raiņa «Spēlēju, dancoju» 29. maijā; rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kostīmu māksl. K. Pasternaka, komp. P. Dambis, kustību konsult. Villu Vehks (Tallina). *Recenzijas*: Akurātere L. Cīņa, 1981, 25. okt.; Cakare V. Literatūra un Māksla, 1981, 21. aug., 10. lpp.; Jugāne V. Literatūra un Māksla, 1981, 9. okt., 11. lpp.; Jermolajeva L. Literatūra un Māksla, 1981, 20. nov., 2. lpp.; Radzobe S. Māksla, 1981, № 4, 34.—36. lpp.; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1982, 21. janv.; Skudra A. Liesma (Valmierā), 1981, 26. maijā; Кавацис А. Советская Латвия, 1982, 19 янв.

O. Antona «Kūts lirika» 29. aug.; rež. E. Hermakila (Tartu), scenogr. E. Einapū (Tartu). *Recenzijas*: Alliks J. Literatūra un Māksla, 1981, 9. okt., 10. lpp.; Jermolajeva L. Literatūra un Māksla, 1981, 20. nov., 2. lpp.; Skudra A. Komunārs, 1981, 15. dec.; Кавацис А. Советская Латвия, 1982, 19 янв.

Z. B. Moljēra «Skopulis» 7. sept.; rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis, kustību konsult. J. Pankrate. *Recenzijas*: Кавацис А. Советская Латвия, 1982, 19 янв.

## RECENZIJAS PAR IEPRIEKŠEJO GADU IESTUDEJUMIEM

Im. Kalniņa «Spēlēja, dancoju». Ņestjeva M. Māksla, 1981, № 1, 27.—28. lpp.

G. Priedes «Vai mēs viņu pazīsim?» Akadēmiskajā J. Raiņa Dailes teātrī un L. Paegles Valmieras drāmas teātrī. Freinberga S. Literatūra un Māksla, 1981, 8. maijā, 13. lpp.; Zeltiņa G. Māksla, 1981, № 1, 38. lpp.

G. Priedes «Mācību trauksme». Augstkalna M. Karogs, 1981, № 5, 149.—150. lpp.; Freinberga S. Literatūra un Māksla, 1981, 8. maijā, 7. lpp.; Grēviņš M. Karogs, 1981, № 11, 140.—142. lpp.

P. Putniņa «Pusdūša». Freinberga S. Literatūra un Māksla, 1981, 8. maijā, 7. lpp.; Zeltiņa G. Māksla, 1981, № 1, 40. lpp.

J. Jurkāna «Kolibri». Zabis E. Literatūra un Māksla, 1981, 27. martā, 12. lpp.; Freinberga S. Literatūra un Māksla, 1981, 14. aug., 10. lpp.; Augstkalna M. Karogs, 1981, № 5, 148.—149. lpp.

L. Stumbres «Andersons un Millers». Freinberga S. Literatūra un Māksla, 1981, 14. aug., 10. lpp.; Дубасов Г. Правда, 1982, 7 февр.

E. Ansona «Dažus sērkokociņus Gaujā kaisīja...». Augstkalna M. Karogs, 1981, № 5, 148. lpp.

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Холмогорова И. Театр, 1981, № 2, с. 59—61.

H. Paukša «Una». Freinberga S. Literatūra un Māksla, 1981, 14. aug., 10. lpp.; Augstkalna M. Karogs, 1981, № 5, 147.—148. lpp.

A. Vampilova «Pīļu medības» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Dzene L. Ciņa, 1982, 19. janv.

J. Bondareva «Krasts». Pabērzs J. Karogs, 1981, № 2, 137.—139. lpp.

V. Sukšina «Līdz trešajiem gaiļiem». Zeltiņa G. Māksla, 1981, № 1, 40. lpp.

M. Gorkija «Barbari». Дубасов Г. Правда, 1982, 7 февр.

A. Abdullina «Trīspadsmitais priekšsēdētājs» L. Paegles Valmieras drāmas teātrī. Jermolajeva L. Literatūra un Māksla, 1981, 20. nov., 2. lpp.; Radzobe S. Māksla, 1981, № 2, 34. lpp.

A. Abdullina «Trīspadsmitais priekšsēdētājs» Rīgas Krievu drāmas un L. Paegles Valmieras drāmas teātrī. Lagzdiņa I. Ciņa, 1981, 5. apr.; Кавачис А. Советская Латвия, 1981, 2 апр.

M. Satrova «Zili zirgi sarkanā pļavā». Pabērzs J. Karogs, 1981, № 2, 137.—139. lpp.

V. Rozova «Medņa ligzda» L. Paegles Valmieras drāmas teātrī. Zeltiņa G. Māksla, 1981, № 1, 40. lpp.

A. Stavicka «Cilvēcības mērs». Lagzdiņa I. Ciņa, 1981, 5. apr.

V. Slavkina «Stilīgais un viņa meita». Radzobe S. Māksla, 1981, № 1, 32.—34. lpp.

J. Svarca «Sniega karaliene». Saulīte G. Ciņa, 1981, 16. sept.; Kerve R. Pionieris, 1981, 28. apr.

V. Sauleskalna «Meldermeitiņa». Zeltiņa G. Māksla, 1981, № 1, 38. lpp.

O. Lutsa «Pavasaris». Meinerte I. Ciņa, 1981, 14. jūn.; Reiljan R. Noorte Hāāl (igauņu val.), 1980, 11. okt.; Geikina S. Padomju Latvijas Komunisti, 1982, № 1, 61. lpp.; Kadi Vanaveski. Rahva Hāāl (igauņu val.), 1981, 27. martā.

V. Sekspira «Ziemas pasaka». Saulīte G. Ciņa, 1981, 26. sept.; Akurātere L. Literatūra un Māksla, 1981, 2. okt., 10. lpp.; Radzobe S. Literatūra un Māksla, 1981, 16. okt., 4. lpp.; Tauriņš E. Komunisti, 1981, 20. janv.

A. Gaļina «Retro». Starodubcevs V. Literatūra un Māksla, 1981, 22. maijā, 11. lpp.; Яссон Т. Советская Латвия, 1981, 4 марта.

H. Ibsena «Pērs Gints». Ivanovs V. Literatūra un Māksla, 1981, 11. dec., 5.—6. lpp.; Kaņepe A. Karogs, 1981, № 4, 137.—138. lpp.

P. Haksa «Saruna Steinu namā par klāt neesošo fon Gētes kungu». Dzene L. Literatūra un Māksla, 1981, 29. maijā, 5. lpp.; Dripe A. Literatūra un Māksla, 1981, 4. sept., 15. lpp.; Ronis M. Māksla, 1981, № 2, 37.—38. lpp.; Strautmane G. Padomju Latvijas Sieviete, 1981, № 10, 16. lpp.; Dripe A. Dzimtenes Balss, 1981, 27. aug.

Dž. Verdi «Makbets». Nestjeva M. Māksla, 1981, № 1, 26. lpp.

B. Smetanas «Pārdotā līgava». Māksla, 1981, № 1, 53. lpp.

H. Kleista «Homburgas princis». Ronis M. Māksla, 1981, № 2, 36.—37. lpp.; Холмогорова И. Театр, 1981, № 10, с. 103.

V. Folknera, A. Kamī «Rekviēms mūķenei». Čakare V. Literatūra un Māksla, 1981, 10. apr., 11. lpp.

B. Brehta «Vīrs paliek vīrs». Ronis M. Māksla, 1981, № 2, 38. lpp.

Dž. Verdi «Otello». Nestjeva M. Māksla, 1981, № 1, 25.—26. lpp.

T. Viljamsa «Tetovētā roze». Radzobe S. Māksla, 1981, № 1, 34. lpp.

E. Kestnera «Emīls un Berlīnes zēni». Ronis M. Māksla, 1981, № 2, 38. lpp.

F. Bruknera «Elizabete, Anglijas karaliene». Geikina S. Karogs, 1981, № 1, 139.—140. lpp.

R. Paula «Māsa Kerija». Рыжова В. Правда, 1981, 22 сент.; Благовидова М. Горьковская правда, 1981, 7 авг.

R. Blaumaņa, J. Petera, Im. Kalniņa «No saldenās pudeles». Рыжова В. Правда, 1981, 22 февр.

R. Paula «Māsa Kerija»; M. Samoilova, S. Aļožiņa «Toreiz Sevīļjā». Эльяш Н. Известия, 1981, 22 сент.

R. Blaumaņa, J. Petera, Im. Kalniņa «No saldenās pudeles»; R. Paula «Māsa Kerija». Акулова Н. Советская культура, 1981, 22 сент. с. 5.

S. Aļožiņa, M. Samoilova «Toreiz Sevīļjā». Қосолапов Г. Горьковская правда, 1981, 23 авг.

## GODĀ NOSAUKUMI LATVIJAS PSR TEĀTRA DARBINIEKIEM

### *PSRS Tautas skatuves mākslinieks*

Rihardam Glāzupam — Akadēmiskā operas un baleta teātra diriģentam (1981. g. 16. jūl.).

### *Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks*

Rainai Praudiņai — Rīgas Krievu drāmas teātra aktrisei (1981. g. 27. febr.).

Evaldam Valteram — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktierim (1981. g. 19. jūn.).

Jānim Kaijakam — Rīgas Operetes teātra mākslinieciskajam vadītājam un galvenajam diriģentam (1981. g. 8. okt.).

### *Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks*

Oļģertam Salkonim — Akadēmiskā operas un baleta teātra galvenajam režisoram (1981. g. 6. maijā).

Jurijam Nikolajevam — Baltijas flotes V. Višņevska drāmas teātra galvenajam režisoram (1981. g. 28. aug.).

Andrim Freibergam — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra galvenajam māksliniekam (1981. g. 25. nov.).

### *Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks*

Viktoram Pļutam — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktierim (1981. g. 18. jūn.).

Imantam Skrastiņam — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktierim (1981. g. 18. jūn.).

Viktoram Luzjaņinam — Baltijas flotes V. Višņevska drāmas teātra aktierim (1981. g. 28. aug.).

Aleksandram Maizukam — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktierim (1981. g. 31. aug.).

Lilitai Ozoliņai — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrisei (1981. g. 8. dec.).

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks*

Robertam Ligeram — Tautas ansambļa «Rīgas pantomīma» mākslinieciskajam vadītājam, Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktierim (1981. g. 4. jūn.).

Jānim Aneraudam — rakstniekam, dramaturgam (1981. g. 15. jūl.).

Viktoram Hausmanim — ZA A. Upīša Valodās un literatūras institūta direktora vietniekam zinātniskajā darbā, filoloģijas zinātņu doktoram (1981. g. 9. nov.).

## MEMENTO MORI

Operas teātra soliste

Milda Brehmane-Stengele 1893.20.X—1981.30.X

LPSR Tautas skatuves māksliniece aktrise

Lilija Erika 1893.27.I—1981.24.VII

LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

ilggadējais Rīgas Krievu drāmas teātra direktors

Aleksandrs Hļebnovs 1918.15.VII—1981.3.XII

Operetes teātra veterāns — uzvedumu daļas vadītājs

Arvids Laķis 1908.17.III—1981.2.V

LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks aktieris

Tāivaldis Macijevskis 1926.16.VII—1981.12.VI

LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks režisors

Voldemārs Pūce 1906.24.VIII—1981.21.VII

Valmieras teātra aktrise

Anita Salduma 1906.13.X—1981.16.X

LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

aktieris un teātra darbinieks

Rihards Zandersons 1910.28.V—1981.24.II

LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks scenogrāfs

Arvids Zirnis 1906.22.X—1981.24.X

## SATURS

<i>Grēviņš Māris</i> . Dažas 80. gadu teātra iezīmes . . . . .	5
<i>Lāce Rasma</i> . Izrādes iespaidu ievērojami ceļ dekoratīvais ietērps . . . . .	20
<i>Radzobe Silviņa</i> . «Bez personiskā nav sabiedriskā» . . . . .	26
<i>Burtniece Anda</i> . Likteņtēma un tās risinājums teātrī . . . . .	39
«Bērtulsona lieta». (Materiālu apkop. G. Zeltiņa) . . . . .	61
<i>Akurātere Līvija</i> . Oļģerta Krodera aktieraudzināšanas paņē- mieni . . . . .	73
<i>Lagzdiņa Irēna</i> . Skaņa kā izrādes būvmateriāls . . . . .	80
Sveicam jubilejāl (Materiālu apkop. G. Zeltiņa) . . . . .	93
A. Liniņš par V. Hausmani . . . . .	93
V. Līne par G. Treimani . . . . .	95
P. Putniņš par G. Biberu . . . . .	96
U. Pūcītis sarunājas ar A. Burtnieci . . . . .	98
<i>Sverste Tatjana</i> . Par mūsu Galviņtēvu . . . . .	113
<i>Brance Janīna</i> . Tautas teātris šodien . . . . .	120
<i>Meinerte Irēna</i> . Hronika. 1981. gads . . . . .	129

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Гревиньш Марис.</i> Отдельные черты развития театрального искусства 80-ых годов . . . . .	5
<i>Лаце Расма.</i> Влияние сценографии на восприятие спектакля . . . . .	20
<i>Радзобе Силвия.</i> «Без личного нет общественного» . . . . .	26
<i>Буртниеце Анда.</i> Тема судьбы народа и ее раскрытие на сцене . . . . .	39
«Дело Бертулсона». (Матер. подготовлен Г. Зелтыней) . . . . .	61
<i>Акуратере Ливия.</i> Принципы воспитания актера в практике Ольгерта Кродера . . . . .	73
<i>Дагздыня Ирена.</i> Звук как составная часть театральной постановки . . . . .	80
Поздравляем юбиляров! (Матер. подготовлен Г. Зелтыней)	93
А. Линьныш о В. Хаусманисе . . . . .	93
В. Лине о Г. Трейманисе . . . . .	95
П. Путныньш о Г. Биберсе . . . . .	96
У. Пуцитис беседует с А. Буртниеце . . . . .	98
<i>Шверсте Татьяна.</i> О нашем Галвиньше . . . . .	113
<i>Бранце Янина.</i> Народный театр сегодня . . . . .	120
Мейнерте Ирене. Хроника. 1981 год . . . . .	129

ТЕАТР И ЖИЗНЬ, 26

*Театры в 1981 году*

Рига «Лиезма» 1982

На латышском языке

Составитель Г. Зельтня

Художник Д. Лапса

ИБ 3614

TEĀTRIS UN DZĪVE, 26

Sastādījusi Guna Zeltiņa

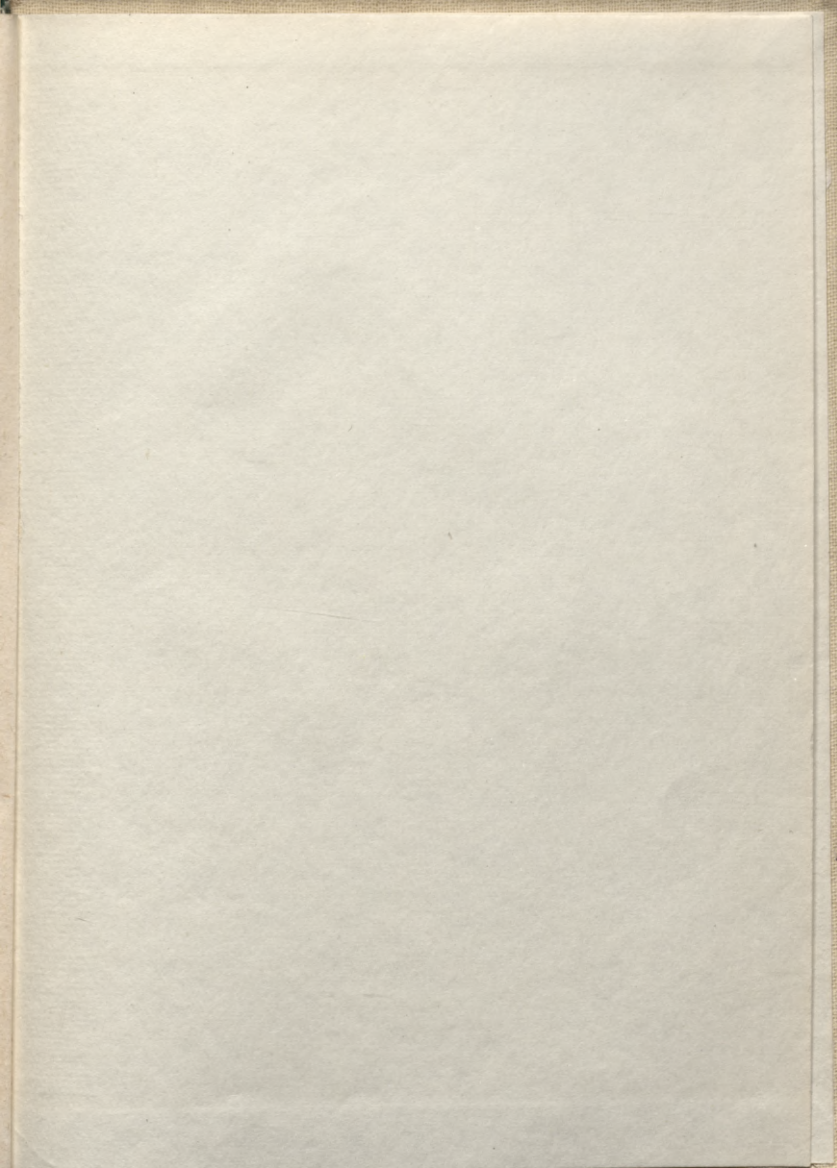
Redaktore I. Zaķe. Mākslinieciskais redaktors D. Breikšs. Tehniskā redaktore L. Engere. Korektore I. Kalniņa. Nodota salikšanai 04.05.82. Parakstīta iespiešanai 18.10.82.; JT 00869. Formāts 60x84/16. Tipogrāfijas papīrs № 1. Literatūras garnitūra. Augstspiedums. 10,23 uzsk. iespiedl.; 11,16 uzsk. kr. nov.; 11,69 izdevn. l. Metiens 8000 eks. Pasūt. № 100806. Cena 1 rbl. 10 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 241/31328/M-1490. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

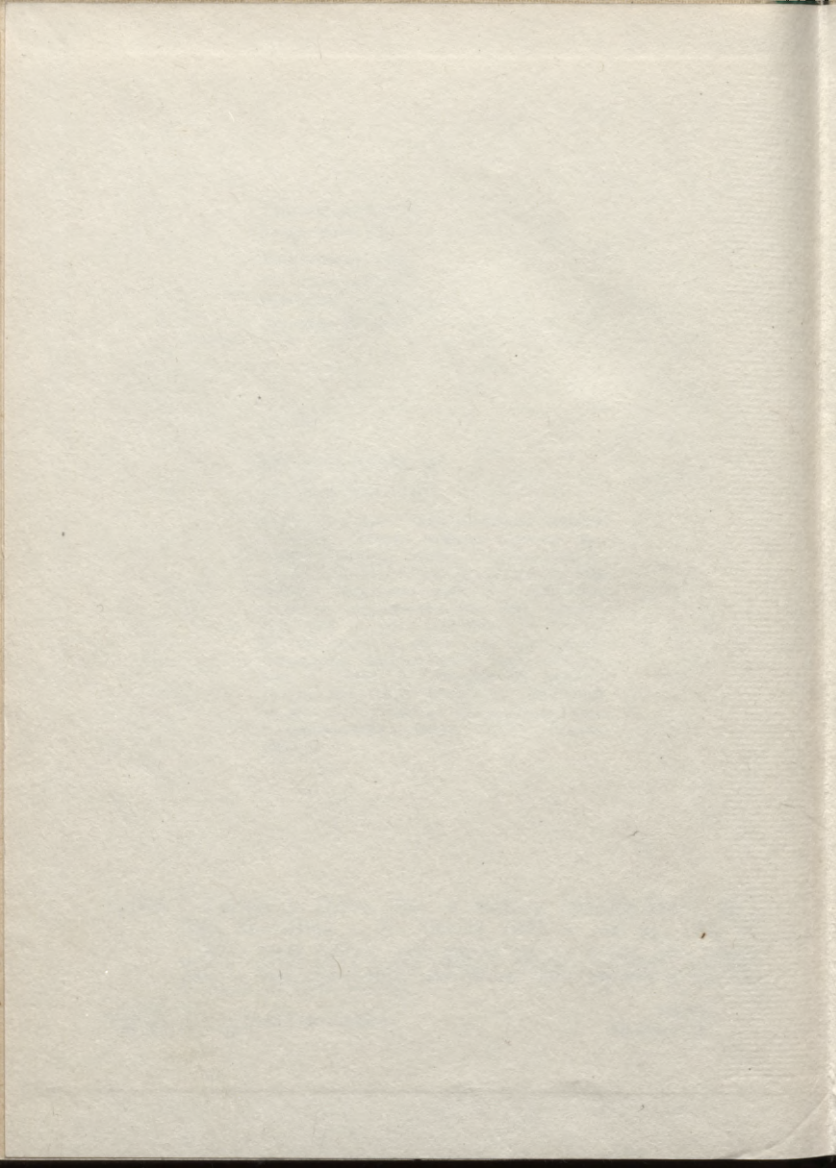
Te 008    Teātris un Dzīve. 1981. g. teātros: [Rakstu krāj.], 26 /  
Sast. G. Zeltiņa. — R.: Liesma, 1982. — 143 lpp., 16 lp. il.

Teātra kritiķu veidotajā rakstu krājumā ieskicētas 80. gadu teātra mākslas lezīmes, aplūkots teātru devums mūsdienu aktuālās problemātikas atspoguļojumā un Raiņa dramaturģijas interpretācijā. Rakstu kopojumā iekļauts materiāls arī par Tautas teātriem.

80105—241  
T M 801(11)—82 246.82.4907000000

792 L2  
85.443(2L)7





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306016326

330