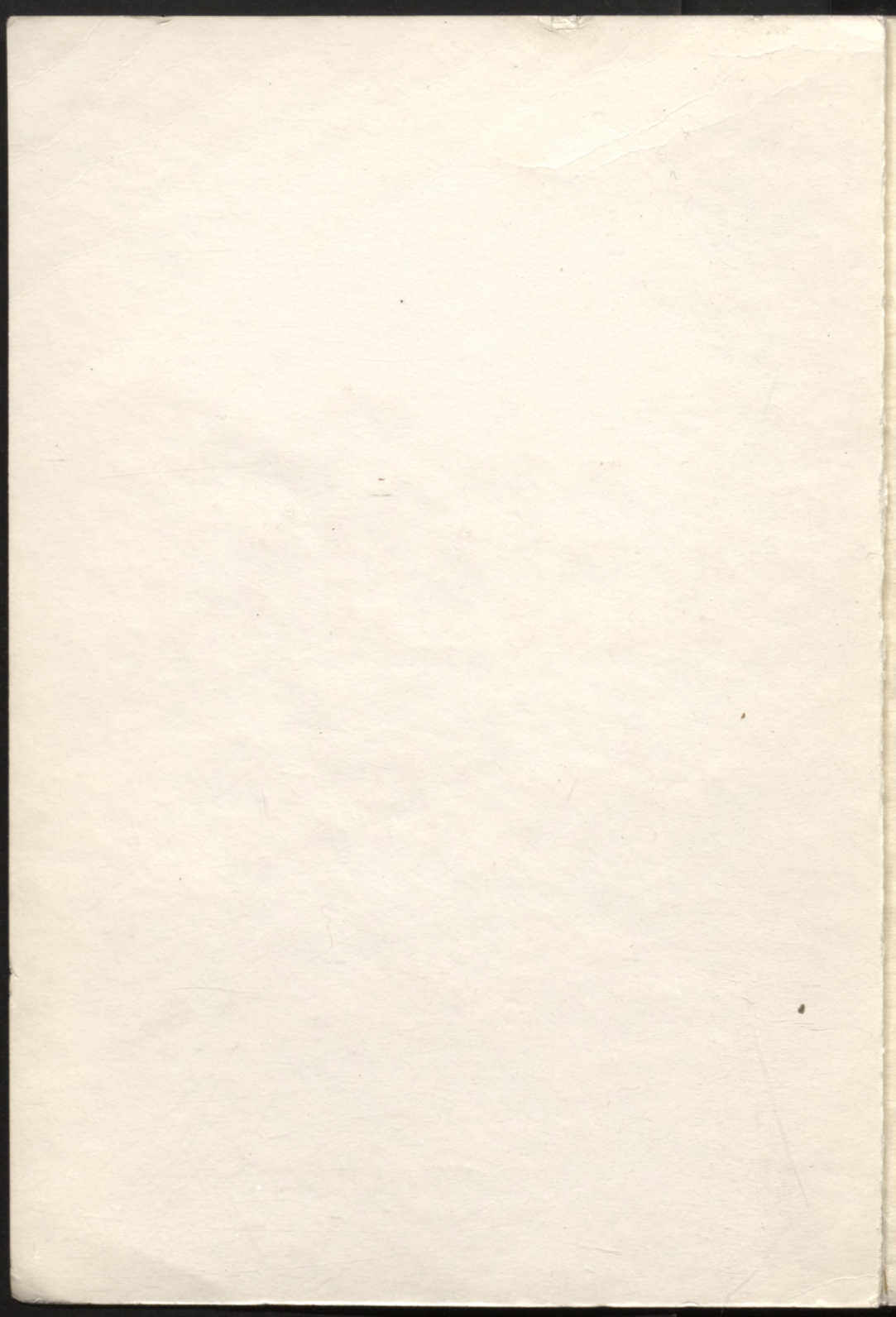


Silvija Radzobe
Edīte Tišheizere
Guna Zeltiņa

Latvijas
teātris
80.gadi



95-3
843

L
79

LATVIJAS ZINĀTĪNĀKADĒMIJA
LITERATŪRAS **LATVIJAS TEĀTRIS** INSTITŪTS
80. GADI

Silvija Radzobe
Edite Tisheizere
Guna Zelliņa

Latvijas teātris
80. gadi

LATVIJAS TEĀTRIS
80. GADI

95-3
843

Latvian National
BIBLIOTEKA

LB
79

LATVIJAS ZINĀTŅU AKADEMĪJA
LITERĀTŪRAS, FOLKLORAS UN MĀKSLAS INSTITŪTS

Silvija Radzobe
Edīte Tišheizere
Guna Zeltiņa

Latvijas teātris

80. gadi

Latvian National Library
Latvian National Academy of Sciences
Institute of Literature, Folklore and Art
Rīga «PRESES NAMS» 1995

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

UDK-p 792 (474.3)
La 802

96 3.277
0300032114

Silvija Radzobe

Edite Tišheizere

Darba zinātniskā vadītāja Dr. phil. S. RADZOBE

Redaktore I. ZAĶE

Tehniskā redaktore S. GRINBERGA

Grāmata iznāk ar Latvijas Zinātņu akadēmijas
Literatūras, folkloras un mākslas institūta un Sorosa fonda atbalstu.

Latvijas teātris

Grāmatas fotoilustrācijām izmantoti materiāli no Latvijas
Teātra darbinieku savienības un Latvijas Zinātņu akadēmijas
Literatūras, folkloras un mākslas institūta Teātra, mūzikas
un kinomākslas nodaļas arhīviem.

La 802 Radzobe S., Tišheizere E., Zeltiņa G.

Latvijas teātris: 80. gadi. — Rīga: Preses nams, 1995. —
528 lpp.

Pētījums ir turpinājums 1993. gadā izdotajai grāmatai «Latvijas
teātris. 70. gadi». Teātra mākslas procesi Latvijā tiek apskatīti no
1981. gada līdz 1993. gadam (ieskaitot).

Teātra darbiniekiem, mākslas zinātniekiem, visiem, kas interesējas
par Latvijas teātri.

IEVADAM

Pārmaiņu pēdējos desmit, piecpadsmit gados mūsu dzīvē bijis neparasti daudz, veselam cilvēka mūžam pietiktu: stagnācijas stingākie gadi bijušās PSRS sastāvā, tautas mošanās un sava garīgā spēka apjaušana, valstiskās neatkarības atgūšana un ar to saistītais straujais emocionālais kāpinājums. Un atkal ikdiens, darbs, reizēm pagurums un nomāktības izjūta. Taču visgrūtākajos brīžos skatītāji teātri izjutuši kā savu domubiedru, sarežģīto problēmu līdzrisinātāju un, protams, arī prieka devēju. Tomēr teātra loma cilvēka dzīvē mainījusies, tālab teātra vēsturnieka uzdevums — nofiksēt teātra dzīves uzbangojumu un pieklusuma brīžus, izsekot Latvijas teātru darbam apmēram piecpadsmit gadu ilgā laika posmā.

Grāmata «Latvijas teātris. 80. gadi» ir iepriekšējā sējuma «Latvijas teātris. 70. gadi» (1993) turpinājums. Arī šo grāmatu uzrakstījušas tās pašas autore: S. Radzobe, E. Tišheizere, G. Zeltiņa, kā arī L. Bērziņa, bet sējuma zinātniskā vadītāja ir S. Radzobe. Monogrāfijā ir «pārkāptas» grāmatas virsrakstā minētās hronoloģiskās robežas un teātra dzīve aplūkota līdz 1993. gadam. Trešā atmoda un Latvijas neatkarības atgūšana it kā pieliek punktu viena liela posma meklējumiem, šķita svarīgi ieskicēt arī jaunā laika kontūras.

Grāmatā «Latvijas teātris. 80. gadi» saglabāti iepriekšējā sējuma kompozicionālie pamatprincipi: teātru darbība aplūkota piecgažu ietvaros, katru posmu ievada tā kopīgs raksturojums, pēc tam seko atsevišķu teātru darbības analīze, īpašu uzmanību pievēršot režijas procesiem.

Grāmatas atsevišķas nodaļas uzrakstījušas dažādas autore, katra ar savu personības savdabību, ar savu teātra mākslas uztveri un izpratni. Sai pētījumā autoru rakstības īpatnība respektēta un nav uzspiests vienādošanas vai saskaņošanas princips. Visas autore pieder teātra vēsturnieku vidējai paaudzei, un gluži dabiski ikviena paaudze nāk ar savu laikmeta parādību, izrāžu un mākslinieku novērtējumu, zināms subjektīvisms nenovēršams it īpaši tālab, ka aplūkotie iestudējumi vēl dzīvo gluži labā atmiņā.

Grāmatā «Latvijas teātris. 80. gadi» lasītāji nereti atradis latviešu teātra un kādreizējās PSRS teātru dzīves paralēles, sastati-

jumu vai pretmetus. Līdz 1989. gadam Latvijas teātrus (un kritiķus) no Eiropas teātriem diemžēl šķīra dzelzs priekšsargs, ierosmes reāli tika gūtas no krievu un citu bijušās PSRS tautu teātriem.

Rakstot par atsevišķiem iestudējumiem, autore ņēmušas vērā sabiedrības garīgās noskaņas un prasības konkrētajā laikposmā, jo teātris latviešiem nekad nav bijis tikai izklaides vai paštīksmināšanās vieta. Teātris centies būt sabiedrisko procesu līdzdzīvotājs. Tieši ar šo problēmu autore īpaši skaudri sastapušās, rakstot apskatu par 90. gadu sākuma teātru dzīves procesiem, kad teātri pēc Latvijas neatkarības atgūšanas pēkšņi sajūtās zaudējuši mērķa apziņu, nereti sākdami iztapt publikai, piedāvājot vieglāku izklaides repertuāru. Līdz ar to diemžēl 90. gadu sākumā teātru sabiedriskais prestižs krities un jaunā garīgās brīvības situācija teātrus atradusi gluži nesagatavotus.

Grāmatā ir arī apskati par Rīgas Krievu drāmas teātri un Jaunatnes teātra krievu trupu. Latvijas kopīgo teātra kultūru veidojuši arī šie kolektīvi, kuru izrādes labprāt apmeklējuši latviešu skatītāji. Tur viesojušies latviešu aktieri, savukārt A. Kacs un Ā. Šapiro ir iestudējuši izrādes arī latviešu teātros.

Pārmaiņu aplūkojamā laikposmā bijis daudz: visos teātros nomainījušies galvenie režisori un direktori, dažā pat vairākkārt. Nereti galvenā režisora un direktora funkcijas tikušas apvienotas. Viens no Latvijas labākajiem teātriem — Jaunatnes teātris — slēgts. Tā telpās darbu uzsācis Jaunais Rīgas teātris, latviešu teātra vēsturē gluži neparasts veidojums ar mainīgu aktieru ansambli, no citiem teātriem pieaicinātiem režisoriem un nepastāvīgu repertuāru. Uz nomaļas skatuves darbu spītīgi turpina arī slēgtā Jaunatnes teātra aktieru grupiņa. Bez Jaunā Rīgas teātra nodibināts arī Daugavpils teātris, kas grūtos meklējumos vada savas pirmās sezonas.

Organizatoriskā ziņā pārmaiņas notikušas arī aktieru apmācības sistēmā, jo Latvijas Konservatorija, tagadējā Mūzikas akadēmija, nolēmusi specializēties tikai mūziķu sagatavošanā, bet rūpes par aktieriem un režisoriem pārņēmusi Latvijas Kultūras akadēmija.

Grāmatas autore punktu savām nodaļām pielikušas brīdi, kad teātri atkal ir krustcelēs, meklē ceļu, izdzīvošanas iespējas, to eksistenci apdraud pieaugoša naudas vara. Teātris savā simtsdivdesmitpiecu gadu gaitā pieredzējis gan prieku, gan bēdu dienas. Tāda pati situācija bijusi pēdējo piecpadsmit gadu tecējumā. Un tomēr teātris ir izdzīvojis. Vai rītdien lai būtu citādi?

Viktors Hausmanis

1981 — 1985: KOPAINA

1982. gada 12. novembrī padomju preses izdevumi ziņoja, ka 1982. gada 10. novembrī miris PSKP CK ģenerālsekretārs, PSRS Augstākās Padomes prezidija priekšsēdētājs Leonīds Brežņevs (1906—1982). Nekroloģā varējām izlasīt, ka viņš vadījis padomju valsti no 1964. gada un ka «par izciliem nopelniem Komunistiskās partijas un Padomju valsts labā komunisma celtniecībā, par lielu personisku ieguldījumu padomju tautas uzvarā pār vācu fašistiskajiem iebrucējiem Lielajā Tēvijas karā, par aktīvu un raženu darbu Padomju Savienības ekonomiskā potenciāla nostiprināšanā un aizsardzības varenības nostiprināšanā un nerimtīgo darbu cīņā par mieru un tautu drošību L. Brežņevam četrreiz tika piešķirts Padomju Savienības Varoņa nosaukums. Viņš tika apbalvots ar ordeni «Uzvara», astoņiem Ļeņina un diviem Oktobra Revolūcijas ordeniem, II pakāpes Bogdana Hmeļņicka, I pakāpes Tēvijas kara, Sarkanās Zvaigznes un diviem Sarkanā Karoga ordeniem, Goda ieroci un PSRS medaļām. Viņam tika piešķirta Kārļa Marksa Zelta medaļa, viņš bija Ļeņina prēmijas laureāts. Par nopelniem komunistiskās, strādnieku un nacionālās atbrīvošanās kustības labā un cīņā par mieru L. Brežņevam trīsreiz tika piešķirts Bulgārijas TR Varoņa nosaukums, trīsreiz ČSSR Varoņa, Mongolijas TR Varoņa un MTR Darba Varoņa nosaukums, Kubas Republikas Varoņa un Vjetnamas SR Darba varoņa nosaukums, viņam tika piešķirti Polijas TR, Ungārijas TR, Rumānijas SR, DFSR, KTDR, Laosas un daudzu citu valstu augstākie apbalvojumi. Viņš bija starptautiskās Ļeņina prēmijas un Dimitrova prēmijas laureāts, tika apbalvots ar F. Zoljokīri «Zelta miera medaļu.»*

Toreiz reti kurš apcerēja šo traģikomisko apbalvojumu sarakstu. To, tāpat kā daudzas citas absurdas parādības valsts dzīvē, uztvērām kā drūmu neizbēgamu nosacītību, par ko nav vērts pat uztraukties. Jo likās, ka tā tas turpināsies mūžīgi un mainīt neko nav iespējams. Un vēl likās — tas uz tevi personiski nemaz neattiecas. Bija notikusi oficiālās ideoloģijas un personības galēja atsvešinā-

* Cīņa, 1982, 12. nov.

šanās. Oficiālajai ideoloģijai neticēja, un inteligences liela daļa no piedalīšanās sabiedriskā dzīvē centās izvairīties — lai saglabātu pašcienu. Avīzēs lasījām tikai ceturto lappusi. Pieradām pie tā, ka 70. gadu beigās arī radošo savienību kongresos atklāšanas rituālu papildināja PSKP CK politbiroja ievēlēšana goda prezidijā ar biedru L. Brežņevu priekšgalā. Ka ikvienā plašākā sanāksmē oficiālie runātāji jebkurā nozarē centās pamatot savus lēmumus ar «balstīšanos» uz L. Brežņeva gudrajiem padomiem. Šī uzsvērtā verdziski goddevīgā valsts vadītāja kā dieva-demiurga piesaukšana atgādināja personības kulta izpausmes. Lai gan terora formas pret personību šai laikā bija atšķirīgas — citādi domājošos vairs nenogalināja, «tikai» apcietināja vai piespiedu kārtā ievietoja psihiatriskajās slimnīcās. Bija radīts nekļūdīgs cilvēku uzraudzīšanas birokrātiskais mehānisms, lai katru protestētāju izstumtu no dzīves, atņemtū viņam aktīvas darbības iespējas. Par visu vairāk baidījās no neikdienišķām, spilgtām, neatkarīgām personībām, tādēļ tika ieturēts kurss uz nivelēšanu, vienveidīgas pelēkas masas radīšanu.

Visās garīgā darba nozarēs modri tika meklēti «idejiskie noslīdējumi», padomju gaišās dzīves «nomelnošanas» tendences. Valdija neuzticība cilvēkam. Latvijā šo kopējo visas Savienības garīgi nopiedošo atmosfēru papildināja «buržuāziskā nacionālisma» rēga meklēšana. Modrs savā postenī allaž bija LKP CK Kultūras nodaļas vadītājs A. Goris. Viņa metode ietvēra divas fāzes. Pirmoreiz — ironiski tēvišķīga kaitīgo tendenču aprāšana preses slejās, nesaucot «vainīgos» uzvārdos, — tiek dota iespēja laboties. Otrreiz nelaimīgie «nacionālisti», kas nesamanīgi turpinājuši «kaitīgo» darbību, tika bargi un bez žēlastības pienagloti pie kauna staba, minot arī uzvārdus, lai «Cīņas» lasītāji zinātu, no kura īpaši jāuzmanās. Ap-skatāmajā piecgadē A. Goris izdeva divas grāmatas, kurās apkopotī viņa modrie apcerējumi par tām parādībām mākslā un mākslas kritikā, kur bijuši vērojami kristālskaidrā idejiskuma vislielākie saduļļojumi.

Arī teātra mākslā oficiālās iestādes rūpīgi cīnījās par viena pareizā viedokļa aizstāvību, likvidējot kaitīgo un satraucošo plurālismu. Tā, piemēram, Valmieras teātrī 1982. gadā tika aizliegts P. Putniņa lugas «Uzticības saldā nasta» iestudējums V. Maculēviča spilgtajā un patstāvīgajā režijā, jo tas, lūk, atšķirīties no «pareizās» Dailes teātra interpretācijas. Vārdos aicinādami «spilgti un patiesi attēlot mūsu laikabiedru», darbos oficiālie ideoloģi vērsās pret jebkuru mēģinājumu patiesi attēlot mūsu dzīves sarežģīto ainu.

Taču Latvijas teātra māksla kopumā šai vissaspringtākajā stagnācijas perioda pirmsbeigu agonijas piecgadē saglabāja relatīvu patstāvību, neiesaistījās atklātā melošanā, respektīvi, oficiālās ideoloģijas apzinātā slavināšanā. Šai laikā varētu minēt tikai vienu komats piecus netiešas politiskās konjunktūras gadījumus: Dailes teātris, iestudējot M. Abeļeva «Desantu» (1985), un Liepājas teātris,

uzvedot brāļu Tūru «Ziemeļu madonnu» (1984), atmaskoja ārzemju imperialistu militārās avantūras. Tādējādi šie teātri iekļāvās daudzos Padomju Savienības teātros tolaik izplatītajā tendencē kritizēt ārvalstu politiku, lai novērstu uzmanību no pašu zemes liekulīgās politikas.

Kāpēc mūsu teātru patstāvību tomēr gribas dēvēt par relatīvu, nevis absolūtu? Tā kā visrūpīgāk tika uzmanīti mūsdienu lugu uzvedumi, katru patiesības graudu aizdomīgi aplūkojot ar palielināmo stiklu, tad teātri mūsdienu dramaturģijas iestudēšanā bija sasaistīti. Tādēļ notika orientācija uz klasiku, iekodējot klasiku darbos mūsdienu dzīves problēmu analīzi. Uzplauka izrādes — līdzības, teātri sazinājās ar skatītājiem mājienu un eifēmismu valodā. Izņemot Ā. Sapiro iestudēto G. Priedes «Centrifūgu», šajā piecgadē gandrīz visi mākslinieciski augstvērtīgākie Latvijas teātru uzvedumi bijuši tieši klasikas iestudējumi.

Latvijas teātris nepadevās un pierādīja, ka īsta māksla var tapt ne tikai sociāli labvēlīgos apstākļos, bet arī sabiedrības krīzes periodos, tā teikt — par spīti. Ja mēģinātu no Latvijas teātru iestudējumiem šajā piecgadē izveidot desmit labāko izrāžu sarakstu, tad vispirms būtu jānosauc N. Gogoļa «Revidents» (1981, rež. A. Kacs), A. Čehova «Tēvocis Vaņa» (1983) un Raiņa «Pūt, vējiņi!» (1985, rež. M. Ķimele), G. Priedes «Centrifūga» (1985) un A. Ostrovska «Mežs» (1984, rež. Ā. Sapiro), A. Ostrovska «Līgava bez pūra» (1982) un J. Jaunsudrabiņa «Aija» (1985, rež. O. Kroders), Raiņa «Spēlēju, dancoju» (1981) un P. Millera «Atvadu izrāde» (1985, rež. V. Maculēvičs), Ē. Kestnera «Punktiņa un Antons» (1985, rež. V. Lūriņš). Tāpat pie radošākajiem sasniegumiem pieder V. Šekspīra «Romeo un Džuljeta» (1984, rež. M. Kublinskis), H. Heses «Stepes vilks» (1982, rež. K. Auškāps), B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» (1985, rež. Ā. Sapiro), K. Kizija, D. Vosermana «Kur dzeguze ligzdu vij» (1984, rež. M. Ķimele).

Sajā periodā aizvien krasāka kļuva teātru diferenciacija attieksmē pret dzīves īstenību. Tāpat šai laikā bija īpaši raksturīga atšķirība starp teātru reālo darbu un to oficiālo novērtējumu. Par Latvijas vadošo teātri mākslīgi tika postamentēts Dailes teātris. Šo tendenci balstīja gan republikas kultūru vadītājas iestādes, gan neliela kritiķu daļa, gan Teātra biedrība, kuras priekšgalā kopš 1983. gada bija V. Artmane. Taču tieši šajā laikā Dailes teātri nobrieda dziļā krīzē, kas bija saskatāma ne tikai nogludinātos lugu konfliktos un aptuvenā dzīves attēlojumā galvenā režisora iestudējumos, bet arī aktīvā kritikas vajāšanā. Arī otrā akadēmiskajā teātri — Drāmā bija vērojama lejupslīde. Taču nelabvēlīgās situācijas abos teātros izpaudās krasi atšķirīgi. Dailē aiz mūsdienīga aktierspēles veida bieži vien slēpās nekonkrēts režisora lasījums. Turpretī Drāmā režisoru idejiskās ieceres bija pietiekami izstrādātas (parasti gan tās balstījās uz mūžīgu, nevis ar laikmeta savdabību

saistītu ētisko kvalitāšu analīzi), taču šim iecerēm mākslinieciski pilnvērtīgi īstenoties traucēja daudzo aktieru arhaiskais spēlesveids, kurā dominēja butaforisks pārspilējums. Paradoksāli, ka ar to nācās sastapties teātri, kurā koncentrēts vislielākais skaits talantīgu un skatītāju ne tikai iemīļotu, bet pat dievinātu aktieru.

Sociāli visasredzīgākie teātri, kur bija atrodami arī estētiskā ziņā visradošākie meklējumi, bija Valmiera, Jaunatne, Krievu drāma. Šo kolektīvu veikumā skatītāji (galvenokārt klasikas materiālā) redzēja neaizplīvurotu un neizskaistinātu gan postošo, gan jaunradošo spēku atklāsmi un varēja samērot tos ar dzīves realitāti šai periodā. Sajos kolektīvos strādāja drosmīgi un pilsoniski aktīvi mākslinieki.

80. gadu sākumā par galveno problēmu latviešu režijā izvirzījās jaunas tēlainības meklējumi konkrētības virzienā. Jo par teātra palēninātas attīstības simptomu bija kļuvis abstraktums, vispārīgums. Kā formā, tā saturā. Pasīvs dzīves atklāsmē sāka kļūt gan racionālā prātnieciskumā ieslīgušais metaforiskais teātris, gan abstraktu, t. s. vispārcilvēcisko psiholoģisko modeļu pašmērķīgs demonstrējums. Lai pārvarētu šo formas un satura nekonkrētību, teātris bija spiests no jauna pārskatīt savus sakarus ar sadzīvi.

Varētu teikt arī tā, ka mākslā vairs neticējām vispārinājumam bez pierādījumiem. Ne velti 80. gadus teātri mēdz saukt arī par Čehova laiku: gan tāpēc, ka tik daudz iestudētas šā dramaturga lugas, gan tāpēc, ka viņa dramaturģijā tik liela nozīme ir ikdienai, sadzīvei, detaļai. Nevar neatzīmēt arī padomju t. s. jaunā viņa dramaturģijas rašanos 70. gadu otrajā pusē un attīstību 80. gadu pirmajā pusē. Tā patiesi fiksēja pilsētnieku sadzīves reālos apstākļus un vakardienas ideālu zudumu. Par līdzīgu parādību varētu runāt latviešu jaunās paaudzes prozaīku — A. Neiburgas, A. Vālodzes, R. Kalpiņas, E. Rubenes — stāstos.

Aizvien retāk parādījās uzvedumi, kuros izturēts viens stils, viena spēles maniere, teiksim, «tīrs» psiholoģisms, «tīra» nosacītība. Par laikmeta zīmi kļuva dažādu formu radoša kombinācija, teiksim, psiholoģisms plus teatrālisms, reālistiskās plus nosacītās formas.

Blakus citām latviešu mākslas nozarēm teātris kopumā nezaudēja savu cienījamā stāvokli. Tā, piemēram, apskatāmajā piecgadē latviešu kinematogrāfijā tapušas tikai trīs vēra ņemamas filmas: J. Streiča «Limuzīns Jāņu nakts krāsā», A. Brenča «Ilkais ceļš kāpās», P. Krilova «Mana ģimene», varbūt vēl A. Krieva «Aveņu vins». Pārējās filmas demonstrē nekautrīgi atklātu komercmākslu vai nožēlojami zemu profesionalitāti.

Latviešu prozā vispirms jāapstājas pie A. Kolberga. Viņam izdevās atrast veidu, kā runāt par asiem šodienas dzīves konfliktiem, — viņš izmantoja detektīva formu, ko piesātināja ar sociālā romāna saturu. 80. gadu pirmās puses Latvijas dzīves visprecīzākā «fotogrāfija ar sociālo analīzi» atrodama tādos viņa romānos kā

«Atraitne janvārī», «Naktī, lietū...», «Ēna», «Automobilī rīta pusē». Tālāk — R. Ezeras psiholoģiskās variācijas romānos «Varmācība» un «Nodevība». M. Zariņa «Kapelmeistara Kociņa kalendārs» — kā vienmēr dzirkstošs stils, bet saturā tikai pretenzija pateikt patiesību par 1944. gadu Latvijā. H. Gulbja «Doņuleja» — diezgan pabikls mēģinājums saskatīt latviešu zemniecības likteni 20. gadsimta kraso pārmaiņu periodā. I. Indrāne romānā «Zemesvēži dzirdēt», rakstīdama par līdzīgu tēmu, spējusi dziļāk ietiekties laikmeta pretrunās. Populāri joprojām bija I. Ziedoņa apraksti. Ar dedzīgiem rakstiem par bērnu namu problēmām publicistikā izvirzījās M. Kosteņecka.

Dzejas lasītāji 1981. gadā priecājās par V. Belševicas atgriešanos — iznāca viņas krājums «Kamolā tineja». Uz valdošās intīmās lirikas fona ar spēju runāt par tautas garīgās vienotības nepieciešamību izcēlās M. Zālītes krājums «Nav vārdam vietas». Dzejā ienāca un nostiprinājās jauna paaudze, kas savu protestu pret laika spaidu apliecināja ar ironisku attieksmi pret oficiālo «patiesību» un demonstratīvu nepiedalīšanos tās vairošanā (A. Rancāne, I. Zandere, K. Elsbergs, A. Aizpuriete).

Dramaturģijā spilgtākās personības šai laikā bija P. Putniņš, G. Priede un M. Zālīte. Tik plašu popularitāti kā P. Putniņa radītais Bērtulsons (luga «Uzticības saldā nasta») diezin vai vispār iemantojis kāds latviešu padomju dramaturģijas tēls. Cilvēki, analizējami Bērtulsonu, centās saprast, kas vainīgs pie neapšaubāmās krīzes situācijas sabiedrībā un kādi ceļi būtu ejami tās pārvarēšanai. Negaidīti izlauzās liela tautas aktivitāte, zem šķietamās vienaldzības atklājās nospiests, bet dzīvs garīgais spēks. Līdzīga tautas sociālā un nacionālā aktivitāte parādījās O. Vācieša bērēs 1983. gada novembrī, kad patiesi sēroja visi, jo bija miris dzejnieks, kas savos darbos paudis tik daudz pārdzīvojumus. Par nacionālās pašapziņas kāpinājumu izvērtās K. Baroņa 150. dzimšanas dienas svinības Latvijā 1985. gadā. Sakarā ar šo jubileju kāpinājās interese par folkloru, tajā atrodot tautas dzīvā gara avotus. Aplūkotajā periodā ne tikai latviešu, bet visai padomju literatūrai bija raksturīga pievēršanās vēsturei un folklorai. Diemžēl teātru interese šajā virzienā bija fragmentāra. Rakstnieki un humanitāro zinātņu pārstāvji pētīja folkloru, lai apzinātu un saglabātu tautas nacionālo savdabību, kā arī lai atsegtu šodienas parādību saknes. Pēc Č. Aitmatova romāna «Un garāka par mūžu diena ilgst» populārs kļuva jēdziens «mankurts», ar ko apzīmē cilvēku, kuram atņemta (vai kurš pats atteicies) vēsturiskā atmiņa. Sajā aktuālajā folklorai un vēsturei pievērstajā sabiedrības interešu sfērā aktīvi iesaistījās M. Zālīte ar divām dzejas drāmām — «Pilna Māras istabiņa» un «Tiesa». Savukārt G. Priede «Centrifūgā» pirmo reizi latviešu dramaturģijā centās pēc būtības ierunāties par traģisko laiku Latvijā 40. gados, kad liels skaits latviešu kara beigās emigrēja uz ārzemēm un kad 1949. gadā notika cilvēku izvešana uz Sibīriju.

80. gadu pirmajā pusē notika padomju teātra decentralizācija. Radošākie kolektīvi un ievērojamākie režisori vairs nekonzcentrējās tikai Maskavā vien, kā tas bija vēl, piemēram, 70. gadu sākumā. 1983. gadā J. Ļubimovs emigrēja uz ārzemēm, uz šo izmisīgo soli ievērojamo režisoru piespieda PSRS Kultūras ministrijas ierēdņi, kuri gadiem ilgi aizturēja viņa iestudēto «Rekviēmu» (par V. Vi-socki) un A. Puškina «Borisu Godunovu». Viņa vietā Tagankas lau-kuma teātrī par galveno režisoru sāka strādāt A. Efross, kurš ne-spēja rast kopēju valodu ar kolektīvu, kas aktieriem raksturīgā sakāpinātā emocionalitātē skuma pēc sava bijušā līdera. Līdz ar to no Maskavas teātru avangarda varējām svītrot divus karstus punktus uzreiz — Taganku un Mazās Bronnajas teātri, kur A. Ef-ross bija strādājis līdz tam. Tagankas iestudējumos — M. Gorkija «Dibenā», S. Aleksejevičas «Karam nav sievietes sejas» un Ž. B. Mol-jēra «Mizantrops» — bija redzama gan A. Efrosa, gan šā teātra aktieru aiziešana no savas īpatnības, taču abu pušu satikšanās jaunā kvalitātē nebija notikusi.

No Maskavas teātriem vislielāko uzmanību šai laikā piesaistīja Ļeņina Komjaunatnes teātris, kurā M. Zaharovs ne tikai iestudēja superpopulāros mūziklus (piemēram, ««Junona» un «Avosj»»), bet tādos uzvedumos kā «Zaglis» un «Optimistiskā tragēdija» analizēja mūsdienu dzīvi caur vēstures prizmu.

Par līderiem padomju teātrī blakus gruzīnam R. Sturua ar viņa episkā teātra pieredzes izmantošanu ne tikai B. Brehta, bet arī V. Šekspīra un gruzīnu klasikas interpretācijā un M. Zaharovam izvir-zījās Ļ. Dodins, A. Vasiljevs un E. Nekrošus. Par Ļeņingradas Mazā teātra mākslinieciskā vadītāja Ļ. Dodina mākslas principiem vis-spilgtāko iespaidu varēja gūt no tādiem viņa uzvedumiem kā F. Ab-ramova «Māja» un «Brāļi un māsas». A. Vasiljeva metode visspilgtāk atklājās V. Slavkina «Serso» inscenējumā. Ļ. Dodina un A. Vasiljeva iestudējumiem bija skolas nozīmē visā padomju teātra kontekstā, jo tajos tika panākts apbrinojami patiess aktierspēles veids ar jaunu konkrētību.

Turpretī no E. Nekrošus uzvedumiem Viļņas Jaunatnes teātrī («Kvadrāts», «Pirosmāni», «Un garāka par mūžu diena ilgst», «Tē-vocis Vaņa») citi mākslinieki maz ko varēja aizgūt. Jo tas ir uni-kāls talants pasaules mērogā, kuru kopēt nav iespējams, kurš ir vienīgais sava radītā virziena iespējama pārstāvis. E. Nekrošus tik dziļi kā neviens cits padomju teātra režisors ar saviem metafo-riskajiem, mītiskajā domāšanā balstītajiem iestudējumiem ietiecies cilvēka eksistences noslēpumā.

80. gadu pirmā puse padomju valstī bija bagāta ar politiskiem notikumiem. Jaunais laiks, kas vēlāk tiks nosaukts par pārkārto-šanās periodu, nāca lēnām, negribīgi, atpakaļ skatīdamies un no pagātnes ar grūtībām raisīdamies.

1984. gada 9. februārī avīzes atkal atnesa sēru vēsti — miris PSKP CK ģenerālsekretārs J. Andropovs.

1985. gada 10. martā nomira PSKP CK ģenerālsekretārs K. Čerņenko.

1985. gada 11. martā PSKP CK ārkārtējais Plēnums par PSKP CK ģenerālsekretāru ievēlēja M. Gorbačovu.

1985. gada 23. aprīlī notika PSKP CK Plēnums, kurā iezīmējās kurss uz PSKP 27. — «pārkārtošanās» kongresu, kas notika 1986. gadā.

Taču ne Latvijas ekonomiskajā, ne politiskajā dzīvē 1985. gadā nekādas principiālas pārmaiņas vēl nebija jūtamas.

DRĀMAS TEĀTRIS

Nozīmīgs notikums 80. gadu pirmajā pusē, kas atklāja gan Drāmas teātra radošo potenciālu, gan iekšējās pretrunas, bija Konservatorijā izaudzinātā t. s. **Drāmas teātra aktieru kursa** ienākšana teātrī 1982. gadā. Viņi bija pavisam divpadsmit: Dace Bonāte, Inese Ķirsone, Vizma Ozoliņa (vēlāk Kvēpa), Ilze Rūdolfa, Ināra Slucka, Dzintars Belogradovs, Juris Lisners, Dainis Porgants, Jānis Reinis, Juris Rijnieks, Ivars Sietiņš, Ēriks Vilsons. Viņi diplomdarbos reprezentējās ar pieciem uzvedumiem uz Drāmas teātra skatuves — R. Blaumaņa «No saldenās pudeles» (iestudēja H. Romanova un I. Adermanis), T. Viljamsa «Vasara un dūmi» (režisors A. Jaunušans), I. Gončarova un V. Rozova «Parasts stāsts» (režisors M. Kublinskis), J. Glinska «Kings» (režisors E. Freibergs), V. Lūriņš uzveda «Karnevālu» (pēc A. Upīša lugas «Žanna d'Arka»).

Visu šo izrāžu pamatā bija augstvērtīga literatūra, visās tika skarti cilvēka garīgās eksistences pamatjautājumi. Studenti apliecināja prasmi strādāt gan reālpsiholoģiskā (R. Blaumaņa, T. Viljamsa, I. Gončarova darbu uzvedumi), gan spēles teātra (A. Upīša, J. Glinska darbu inscenējumi) sistēmā. Diplomdarbu iestudējumos parādījās tās mūsu teātra mākslas kvalitātes — kā formas, tā saturs nozīmē —, ko pedagogiem pašiem kā māksliniekiem pēdējos gados Drāmas teātrī reti bija izdevies sasniegt. Tā, piemēram, «No saldenās pudeles» uzvedumā klasiski tīrā veidā atklājās spēja veidot konkrētas, tiešas un dzīvas attiecības starp partneriem; «Vasara un dūmi» valdzināja ar skumjo poēziju, kas izauga no nežēlīgas deformētu dvēseļu vivisekcijas, bet «Karnevāls» aizrāva ar dumpiniecisku garu un asprātību, un asu mūsdienu garīgo noskaņu izjūtu. Tas viss Drāmas teātrim bija vajadzīgs kā gaiss, jo teātris šajā piegādē sāka slīgt aktierspēles ārišķībā un režijas abstraktumā. Kā ar studentiem, tā teātrī strādāja vieni un tie paši režisori. Kādēļ tik dažādi rezultāti? Vai teātra kolektīvs un režisori bija cits citam apnikuši? Vai arī aktiertrupā valdīja pašapmierinātība un nevēlēšanās neko jaunu meklēt? Vai varbūt nekas jauns netika piedāvāts?

Diplomdarbos visi studenti aktieru meistarībā saņēma atzīmi «teicami». Par diplomdarbiem un absolventu labajām dotībām atzīnīgi izteicās prese. Tā viņi ienāca teātrī. Teātrī, kas pārdzīvoja diezgan smagu krīzes procesu — trūka jaunu māksliniecisku ierosmju, bet jēdziens «meistarība» bija pārvērties par sinonīmu rutīnai. Sākās ikdiens — daudzas sikas epizodiskas lomiņas (uz skatuves jābūt 40 reizēs mēnesī), bet trūka nozīmīgu, personību prasošu uzdevumu. Bez tam gan intervijās, gan tikšanās reizēs ar skatītājiem pavidēja vecāko aktieru paaudžu tāda kā neiecietība pret jauniešiem — par daudz saslavēti, par daudz iedomājas, par daudz grib. Jābūt laimīgiem par to vien, ka uzņemti svētajā templī.

Pakāpeniski nobrieda skandāls. Signāls tam tika dots 1985. gada 22. martā, kad «Literatūrā un Mākslā» parādījās skatītāja N. Kamergrauža raksts «Manas domas par manas paaudzes aktieriem», kas burtiski kūdīja uz naidu starp paaudzēm.

Izstāstījis saviem vārdiem vakardienas studentu vaļsirdīgos un pilnīgi pamatoti kritiskos izteicienus par viņu neapmierinātību ar slikto dramaturģiju, aptuvenām režisoru iecerēm, perspektīvas trūkumu, raksta autors tos papildināja ar didaktiskām pamācībām par jauno aktieru mīlestības trūkumu pret savu darbu un pret cilvēkiem vispār. Lūk, raksturīgs N. Kamergrauža stila paraugs: «..kā viņi tās «lielās lomas» nospēlēs, ja jau pret «mazām lomām» ir riebums. [...] No vecākās aktieru paaudzes, kurai pateicoties vēl turpinās teātra «bums», tādas atziņas nekad neesmu dzirdējis. Vai tad uz viņu darba mīlestības, darba gribas un aizrautības rēķina jaunie var «riebekļoties»?». Bez tam N. Kamergrauzis rakstīja: «Viņiem drosmes pietrūka runāt ar konkrētiem uzvārdiem. Tāpēc citāti paliek bez autora — uz visu astoņu rēķina». Nu ko, drosmes trūkums nevienam negreznō. Arī apstākļos, kad tavi «priekšnieki» kritiku uz tver slimīgi un kad par atklāti izteiktām domām nākas samaksāt. Taču ne mazāku ētisku pārkāpumu izdarīja raksta autors — to nevarēja nosaukt nekā citādi kā par ložņāšanu pa aizkulisēm, sarunu izprovocēšanu, lai tad, dižojoties ar tuvumu «mākslas aprindām», tās iznestu plašākā sabiedrībā.

Taču raksts bija tikai signāls skandālam, kas izvērās jo plašs un apliecināja kolektīvā pastāvošās neveselīgās savstarpējās attiecības un garīgo disharmoniju, labilitāti teātra vadībā, kas ļāva sevi ievilkēt šajā konfliktā, nespēdama tam pacelties pāri. Teātra kopšapulcē tika atskaņota N. Kamergrauža pakalpiģi atnestā kasete ar sarunu ierakstu. Protams, tā nebija glaimojoša vecākajai paaudzei. Pēc vētrainas apspriedes tika pieņemts lēmums — J. Rijnieku, acīmredzot kā galveno ideologu, no darba Drāmas teātrī atlaist. Pagāja pieci gadi. Teātra speciālistu aprindās domas krasi dalījās: vieni

* Kamergrauzis N. Manas domas par manas paaudzes aktieriem // Lit. un Māksla, 1985, 22. martā, 12. lpp.

uzskatīja, ka tā bijusi A. Jaunušana lielākā kļūda 80. gados, citi turpreti atzina to kā vislielāko ieguldījumu J. Rijnieka nākotnē, jo, viņuprāt, Drāmas teātra sienās tā nekad nebūtu varējusi izveidoties tāda, kāda tā izveidojās Liepājas teātrī, kur izsviesto aktieri pieņēma O. Kroders. Šajā pašā laikā uz Liepājas teātri pārgāja arī E. Vilsons. Bet pārējie slavenā 1982. gada izlaiduma audzēkņi nekad vairs muti vaļā nevēra, lai kritizētu sava «tempļa» trūkumus, un ilgāku laiku baudīja «taisnīgi nopelnīto» vecāko kolēģu nicinājumu, kas, protams, talantam un pašapziņai atraisīties nepalīdzēja.

Juris Rijnieks drīz pēc studiju beigšanas bija sācis interesēties par režiju. Trīs gadu laikā Drāmas teātrī viņš patstāvīgi ārpus plāna iestudēja trīs izrādes: A. Čaka «Poēmu par ormani», M. Fora «Kur iemājo sātans», A. Strindberga «Jūlijas jaunkundzi». Pirmās divas, kaut arī apbalvotas republikas jauno mākslinieku skatē, repertuārā netika iekļautas. Bet «Jūlijas jaunkundzi» teātra mākslas padome vispār neatļāva parādīt — kaut vienu reizi. Kāpēc vajadzīgi četri Zani, ja lugā skaidri un gaiši ir tikai viens... Pārāk neparasts Drāmas teātra estētikai bija tas virziens, kādā mēģinājās J. Rijnieks. Ja nu kas attāli līdzīgs ar V. Lūriņa režijas darbiem te pavidēja. Divus «baltos zvirbuļus» teātris atļauties negribēja.

Tā 80. gadu pirmajā pusē Drāmas teātris pats veiksmīgi atbrīvojās no jaunām ierosmēm režijā un aktiermākslā, ko tam piedāvāja neparasti talantīgais (pašu izaudzinātais!) 1982. gada kurss. Jauno aktieru grupa dažu gadu laikā, nekad vairs neguvusi iespēju uzstāties vienkopus (kā vienas mākslas ticības domubiedri), izkusa stabilajā un rutinētajā kolektīvā un pamazām zaudēja izrādēs savu personības svaigumu un spēles patiesīgumu. Rekviēmiskās teātra mākslas notikums klasiskā stagnācijas laika stilā — par jaunību, kura nebija vajadzīga.

Drāmas teātra režijas maģistrālo virzienu 80. gadu pirmajā pusē var raksturot kā konservatīvu. Jūtami bija centieni norobežoties no jaunām ierosmēm. Radošā enerģija tika veltīta, lai saglabātu (un apsargātu) iepriekšējo gadu slavu, popularitāti, sasniegto līmeni. Visuzskatāmāk tas izpaudās teātra galvenā režisora **Alfrēda Jaunušana** darbā. Principiālas atšķirības nebija vērojamas arī režisora **Edmunda Freiberga** veiktajos iestudējumos. Pretrunīgāks (un tāpēc interesantāks) bija **Mihaila Kublinska** ceļš. Blakus vairākiem «drāmiskiem» uzvedumiem viņš radīja «Romeo un Džuljetu» — izrādi, kas viņu apliecināja kā mūsdienīgu un asi domājošu mākslinieku — kā filozofiskā, tā estētiskā nozīmē. Nonkonformista pozīcijai joprojām uzticīgs spēja būt režisors **Valdis Lūriņš**, kura darbs šajā laikā bija principiāli atšķirīgs no teātra centrālā kursa. Oriģinālas formas meklējumi, kritiski ievirzīta domāšana, drosme riskēt bija raksturīga jaunajam māksliniekam.

Šajā periodā aktiermākslā visus nozīmīgākos uzdevumus jopro-

jām pildīja vidējās un vecākās paaudzes mākslinieki. Nejuta, ka jaunie aktieri būtu principiāli nepieciešami. Psiholoģiskā reālisma metodē profesionāli pārliecinoši strādāja A. Kairiša, L. Freimane, E. Radziņa, V. Līne, A. Liedskalniņa, J. Kubilis, K. Sebris, L. Kugrēna. Bet pārējā trupas daļā strauji attīstījās arī aktiermākslas degradācijas tendences, kas izpaudās primitīvos priekšstatos par cilvēku, arišķīgā raksturu veidošanā.

Teātra galvenais scenogrāfs **Gunārs Zemgals** apliecināja, ka viņš kā mākslinieks ir spējīgs gan piedzimt, gan nomirt ne patstāvīgi, bet tikai kopā ar režisoru. Jo šajā laikā G. Zemgals radīja kvalitātes ziņā ļoti atšķirīgus darbus, piemēram, gan naivi simbolisko «Uguns un nakts» scenogrāfiju, gan poētiski oriģinālo skatuves iekārtojumu «Romeo un Džuljetai». Svaigas scenogrāfiskās ierosmes telpas izmantojumā piedāvāja tādi viesscenogrāfi kā **Viktors Jansons** un **Vladimirs Kovaļčuks**.

Drāmas teātra galvenā režisora **Alfrēda Jaunušana** daiļradē 80. gadu pirmajā pusē bija vērojama orientācija uz klasiku (R. Blau-manis, Rainis, M. Ļermontovs) un sociāli kritiski ievirzītās krievu jaunākās literatūras (J. Bondarevs, D. Graņins) sacerējumiem. Taču arvien retāk varēja pateikt, kādu personisko ieceru (sev svarīgas domas, tēmas, noskaņas, stilistiskās īpatnības utt.) dēļ režisors izvēlas repertuāru. No šajā periodā tapušajiem inscenējumiem tikai divos — «Ugunī un naktī» un «Spānijas Isabellā» — varēja nepārprotami just mākslinieka personisko ieinteresētību. Tādējādi šajā periodā bija vērojams zināms konflikts starp augstvērtīgo literatūru un režisora nolūku nenoteiktību, pat bezpersoniskumu.

Iespējams, ka cēloņi, kādēļ A. Jaunušans ķērās pie J. Bondareva «Izvēles» (1982) un D. Graņina «Gleznas» (1984) dramatisējumu iestudējumiem, bija meklējami kādā ārēja spiediena ietekmē. Režisora daiļradei jau ilgāku laiku tika pārņemts sociāls abstraktums. Un šie romāni (plus vēl Č. Aitmatova «Un garāka par mūžu diena ilgst») 80. gadu sākumā tika atzīti par aktuālākajiem un asākajiem sabiedriskās tēmas risinātājiem padomju literatūrā. Toreiz tikai retais Latvijā zināja agrāk sarakstītos, vienīgi «samizdatā» klejojošos vai ārzemēs nodrukātos V. Nekrasova, V. Grosmana, V. Voinoviča u.c. darbus par karu, salīdzinājumā ar kuriem, piemēram, J. Bondareva «Izvēle» jāatzīst par vistīrāko patiesības surogātu. Toreiz J. Bondarevs vēl nebija sevi arī sakompromitējis ar antise-mītisko darbību un jēdziena «nekrofilija» laišānu apgrozībā, ar ko viņš 80. gadu beigās apzīmēja agrāk noklusēto rakstnieku publikācijas. Toreiz J. Bondarevu Latvijā uztvēra gandrīz vai kā māksli-nieka drosmes etalonu. Un ja nu izdodas ar šā tik daudz pieminētā darba iestudēšanu ievest teātri sabiedrības interešu aprītē? — Neizdevās. Ne tādēļ, ka romāns nebūtu devis nekādas iespējas nopiet-nai sarunai. Bet tādēļ, ka režisoram pašam, kā šķiet, neizdevās romānā atrast nevienu sev tuvu motīvu. Viņš pilnībā uzticējās dra-

matizētājam M. Rogačevskim, kas savā tehniski neveiklajā darinājumā bija apgājis visus «asos» romāna stūrus, nogludinājis un izskaistinājis situāciju. Rezultātā arī Drāmas teātrī ienāca J. Bondareva romāna destilēts variants.

Galvenā atšķirība starp romānu un dramatisējumu parādījās izvēles tēmas traktējumā. Vasiļjeva likteni karā izlemj Ramzins, Ramzina likteni — Vorotjuks. Ramzina sacelšanās pret likteni (viņš padodas vācu gūstā, lai izbēgtu no bezjēdzīgās nāves, kurā viņu raida komandieris ar nolūku noslēpt priekšniecībai savu neizdarību) izrādās iluzors akts — viņu samal «dzimtenes nodevēja» statuss, un, ieradies pēc trīsdesmit gadu ilgas emigrācijas Maskavā kā ekskursants, viņš te izdara pašnāvību. Dramatisējums, noklusēdams faktu, ka Ramzina pavēle izglābusi Vasiļjeva dzīvību, sarunu ievirzīja pavisam citā plāksnē: ir cilvēki, kas pareizi izvēlējušies (Vasiļjevs), un cilvēki, kuri nepareizi izvēlējušies (Ramzins). Ģ. Jakovļevs visiem spēkiem centās patiesi atklāt Ramzina traģiskos pārdzīvojumus. Aktiera ciņa bija īsteni dramatiska, jo viņam bija jācinās gan ar dramatisētāja vienpusīgo tēla vērtējumu, gan ar sevi pašu — šajā periodā aktiera darbā aizvien biežāk pavidēja tendence «spēlēt» ar dramatisku balss intonāciju, «svarīgām» izteiksmēm, mazāk dzīvot tēlā. Rezultātā radās tēls, ko nekādā gadījumā nevarēja saukt par harmonisku, taču interesi tas radīja, jo blakus minētajiem ārišķīgajiem izteiksmes līdzekļiem bija arī tādi patiesīguma brīži, kādi ilgi aktiera darbā nebija redzēti. Toties Ramzina jaunības drauga, kara biedra gleznotāja Vasiļjeva radošais un cilvēciskais izsīkums, viņa mokošie meklējumi atrast izeju par vienotu māksliniecisku tēmu neizauga. U. Dumpja atveidotais Vasiļjevs gan nopietnā tonī runāja vārdus par izsīkumu un vientulību, taču nevienu brīdi šajā harmoniskajā cilvēkā nepavērās ne sāpe, ne nespēks, ne bezcerība.

Ar līdzīgu iekšējo monolītumu, ko nespēja «caursist» nekādi dramatiski pārdzīvojumi, kādus, vismaz sekojot sižetam, viņam vajadzētu just, bija raksturojams R. Zagorska atveidotais Likovas pilsētiņas izpildkomitejas priekšsēdētājs Losevs D. Graņina romāna «Glezna» iestudējumā. Principā tas bija pat apbrīnojami. Drāmas teātra aktieri (lielais vairākums) bija pieraduši spēlēt cilvēku vispār — uz to stimulēja režijas ievirze —, cilvēku kā abstraktu būtni, no laika un vides konkrētības neatkarīgu. Gadījumos (kā šajā), kad cilvēka sociālā loma literārajā materiālā bija ļoti uzsvērtā, aktieri nevis pastiprināja rakstura konkrētību, bet veidoja sociālus tipus kā ārējas maskas. Neizdevās un neizdevās sakausēt kopā šos divus faktoros, kas viens otru varētu padarīt dzīvu un būtiski ietekmēt, — «sociālo lomu» un «cilvēku vispār». Tā, piemēram, R. Zagorska varonis ar cieņu nēsāja hūti, staigāja nosvērtā solī, bija stīvs un samākslots priekšnieks, bet savus pārdzīvojumus atklāja, saraukto pieri gleznieciski atbalstījis delnā. Viņš bija iejū-

tīgā priekšnieka tips, tādēļ, uzklaušidams pozitīvi noskaņoto padoto, nedaudz saliecās uz priekšu un, tam runājot, atturīgi (piekritoši) māja ar galvu. Turpretī negatīvos laikabiedrus apveltīja ar distancēti augstprātīgu skatienu.

Ne režisoram, ne galvenās lomas tēlotājam neizdevās D. Grāina romānā paustās rūpes par kultūras un dzimtās dabas saglabāšanas nozīmi cilvēka garīgajā attīstībā sasaistīt ar mūsu dzīves problēmām. Uzvedums izskanēja kā pavienaldzīga informācija par to, «kā tur, pie viņiem». Vienīgie briži, kuros ieskanējās patiesas jūtas, bija tehniski diezgan neveikli iekomponētās vēstulei ainas; tās viens otram rakstīja (resp., lasīja, skatuves priekšplānā iznākuši) gleznotājs un viņa jaunības dienu mīlestība Ļiza Kisliha. A. Liedskalniņa un J. Kaminskis prata radīt priekšstatu par to nedziestošo pārdzīvojumu, ko cilvēkos uz visu mūžu atstāj pirmā mīlestība. Aktieri savā lasījumā atklāja romāna galveno domu (ko nespēja paust viss garais daudzfigūru uzvedums) — par to, ka cilvēki mākslu (šai gadījumā to simbolizēja glezna) ir «izgudrojuši» tādēļ, lai tur mūžīgi saglabātu to, kas ir nemūžīgs, — mīlestību, skaistumu, ciešanas. Un lai tā cilvēks, būdams mirstīgs, kaut nedaudz tuvotos nemirstībai.

A. Jaunušana orientācija uz atsevišķu raksturu kā pašvērtību, nevis uz lugas problemātiku, nevis uz dramatiskā darba ideju sistēmu kļuva par cēloni idejiski un mākslinieciski pretrunīgiem latviešu klasikas iestudējumiem — R. Blaumaņa «Ugunī» (1982) un Raiņa «Uguns un nakts» (1985).

Vislielākā problēma «Ugunī» uzvedumā bija saistīta ar galvenajiem varoņiem Edgaru un Kristīni, kuri uzvedumā neieņēma centrālo vietu. Kādēļ tā notika? Vai vainīga bija lomu sadale, vai arī lugas režisoriskā interpretācija? Iespējams, savijās abi šie apstākļi. Pirmkārt, kā šķiet, abi Drāmas teātra skatītāju iemīļotie varoņlomu tēlotāji — A. Kairiša (Kristīne) un Ģ. Jakovļevs (Edgars) — jau paši līdz galam nenoticēja savai atbilstībai jauno mīlētāju lomām. Savukārt L. Kugrēnai Kristīne bija jāspēlē laikā, kad pēc pirmo darba gadu nopietnajiem panākumiem bija sācies zināms pārdomu, iespējams, iekšējo pretrunu periods, ko ikviens radošs cilvēks pazīst kā moka pirms pāriešanas jaunā kvalitātē. Toties U. Norenbergam Edgars kļuva par vienu no visnopietnākajiem sasniegumiem aktiera jaunradē.

Otrkārt (iespējams, galvenokārt), režisors par galveno uzdevumu «Ugunī» jauniestudējumā izvirzīja nevis mīlestības psiholoģijas izpēti, bet dažādu raksturu būtības atklāsmi, kad tos kveldē sarežģītu dzīves apstākļu ugunis. Tādēļ «Ugunī» iestudējums kļuva par dažādā mākslinieciskā līmenī izpildītu portretu galeriju, kurā vispārliciecināšāk izskanēja tautas nacionālās pašapziņas mošanās motīvi. Vistiešāk šī līnija saistījās ar tādiem tēliem kā Akmentiņš, Klenga, Alders. Tā, piemēram, Klengā aktieri K. Trencis un R. Cep-

lītis atklāja nevis pazemīgu roku laizītāju, bet tāda cilvēka duā-lismu, kurš tiek berzts starp diviem dzirnakmeņiem — pašcieņu un nepieciešamību izdzīvot, lokot muguru kungu priekšā. J. Kaijaka Alderā jūta mostamies garīgās enerģijas un protesta spēkus. Viņa varonis, sasprindzināti ieklausīdamies sevī un sakāpināti jūtīgi reaģēdams uz ār pasaules impulsiem, meklēja šīm kvalitātēm konkrētu mērķi, pielietojumu. V. Lūriņa un K. Zušmaņa eleganti tērptajā atturīgajā Akmentiņā, sastopoties ar baronu, iekvēlojās surdina savas kārtas un personības pašcieņas dzirksts.

Taču šo garīgo protestētāju vidū Edgaram vieta nebija atradusies, kaut gan tieši viņu lugas klasiskajos skaidrojumos pieņemts uzskatīt ja ne par vienīgo, tad par galveno tautas vitālā spēka izteicēju. Režisors Edgaram bija atņēmis personības nozīmīgumu, nonivelējis viņa raksturā brīvības mīlestības un neatkarības motīvus, tādēļ viņš uzvedumā parādījās vispirms kā savu netikumu plosīts neveiksminieks, kura centienus iegūt Kristīni drīzāk vadīja nevis mīlestība, bet kāda fanātiska iedoma. Vainas apziņa par savu samaitātību, kaut kāda fatāla neticība sev pārāk tieši iemiesoja Kristīnes vārdus, ka, apprecot Edgaru, viņai būs jānoliek savas vieglās dienas. U. Norenbergs Edgaru spēlēja ārēji atturīgi, savus pārdzīvojumus vīrišķīgi slāpējot. Turpretī Ģ. Jakovļevs Edgaru tēloja teatrāli sakāpinātā, dēmoniskā manierē. Te ieskanējās kāda tāla atbalss no Lorencāco — «vaina, mana vaina». Tā kā Edgaram tik ļoti bija uzsvērtā viņa iekšējā disharmonija, tad Kristīnē pavisam maz vietas bija atstāts mīlošai sievietei, par galveno viņas lomas līniju izvirzījās pienākuma apziņa, (negribēta) nepieciešamība upurēties. Tādēļ saprotama bija A. Kairišas varones iekšējā nedrošība, nespēja izlemt, bailes no Edgara un rītdienas. A. Kairiša šos procesus atklāja jūtīgi, niansēti. L. Kugrēna vairāk bija koncentrējusies uz vienu noskaņu — sēru bēdīgumu.

Skatoties Raiņa «Uguns un nakts» iestudējumu (1985), varēja redzēt: A. Jaunušānam, lai izteiktu to, kas viņam «Ugunī un naktī» liekas svarīgs, ir vitāli nepieciešami tikai trīs tēli — Spīdola, Lāčplēsis, Kangars. Tāpēc «palika pāri» diezgan daudz režisoram gluži nevajadzīga, atsevišķo varoņu dzīvēs tieši neiekļaujama, neaktualizēta lugas materiāla, kas, estētiski pavisam pasniegts, kā lieks balasts traucēja atklāties smalki izstrādātajiem galveno varoņu raksturiem.

Režisors šo ideju drāmu ar bezgaldaudziem simboliem, kas pieļauj visdažādākos, pat diametrāli pretējus skaidrojumus, pamatā risināja kā reālpsiholoģisku drāmu. Galveno varoņu attiecības bija reālas, konkrētas, skaidri bija nojaušami motīvi, kas nosaka tēlu rīcību.

Personības izaugsmes, tās attīstības iespēju izpēte interesēja režisoru. Kas ir cilvēka iekšējais garīgās pilnveides «motors», kā viņu spēj ietekmēt ārējās pasaules spēki? A. Kairišas Spīdola, kļu-

vusi par inscenējuma centru, ar varenu iekšēju spēku apliecināja, ka cilvēka gara attīstība tik tiešām var būt bezgalīga. Viņas Spīdola bija kā gēnijs, kas koncentrētā veidā iemiesoja tautā izklaidus sastopamās pozitīvās radošās īpašības. A. Kairiša 80. gadu pirmajā pusē bija viena no tām ne pārāk daudzajām māksliniecēm Drāmas teātri, kuru nebija skārusi aktierspēles deģenerācijas rūsa. Viņas atveidotajām varonēm vienmēr bija raksturīga konkrēta dzīve tēlā; bez ārišķības un uzspēles. Ar garām melnām bizēm, sarkanā vai zelta brokāta apmetnī tinusies, ar lakoniskiem žestiem un apzināti statisku fizisko izturēšanos A. Kairišas Spīdola bija reāla sieviete, kas sevī nesa arī ko nereālu, neikdienišķu — tik liels bija viņas garīgais spēks, koncentrētība, radošā enerģija.

Lāčplēša noraidošā izturēšanās bija stimulš Spīdolai atkal un atkal no jauna ielūkoties sevī un, pašai par pārsteigumu, atklāt tur arvien ko līdz šim nezinātu, lai tad pavisam jaunā garīgā kvalitātē atkal varētu steigēt varonim pretī. Daudzus Spīdolas monologus A. Kairiša runāja it kā jautājuma intonācijā, it kā ieklausīdamās sevī, lai kā izbrīnā konstatētu: jā, es esmu arī daile, arī spēks, arī mūžam mainīties spējīga, arī... Varones sirds jūsmā gaviļēja, viņai pašai aizrāvās elpa.

J. Lisneram Lāčplēsis bija pirmais nopietnais uzdevums pēc studiju beigšanas. Profesionālās pieredzes trūkums un atbildības smagums pret leģendāro lomu aktieri padarīja nedrošu, sasaistītu. Īpaši uzveduma sākumā. Taču izcilās un pieredzējušās partneres iekļūstīgā spēle, kas bija virzīta nevis uz egoistisku savas meistarības demonstrēšanu, bet uz patiesa kontakta dibināšanu ar partneri, palīdzēja J. Lisneram atrasties un, laikam ejot, visai pārliecināti atklāt potenciāli spējīga cilvēka garīgu atmošanos un sevis apzināšanos. Tā šajā iestudējumā divkārt tika apliecināta tēma par personības un sevis piepildīšanu, otram ziedojoties. Pirmkārt, tas attiecās uz Spīdolas attiecībām ar Lāčplēsi, otrkārt, uz aktrises A. Kairišas attiecībām ar savu jauno kolēģi J. Lisneru. Līdz ar to abu varoņu mīlestība atklājās kā izteikti garīga kvalitāte. Šī Spīdola Lāčplēsim bija dievināta garīga autoritāte.

A. Kairišas Spīdolas gaita iestudējumā sastāvēja it kā no trim fāzēm: es — mēs abi — mēs abi un citi. Spīdolas sabiedriska rakstura centienus galvenokārt izraisīja viņas tieksme mūžam neapsikt, tātad — iekšēji cēloņi, nevis aicinājums būt tautas interešu aizstāvei.

Turklāt tauta bija pilnīgi inerta, abstrakta masa, kas gleznnieciskā dekoratīvismā laiski pastaigājās no viena skatuves stūra uz otru, slinki vai drusku mundrāk vicinādama butaforiskas vāles ar tapiņām. Ar šādi attēlotu tautu pie vislabākās gribas nebija iespējams nodibināt nekādus garīgos kontaktus, kur nu vēl ziedoties tās labā. Tādēļ arī Spīdolas uz «tautu» vērstajā rīcībā pavidēja šis

altruistiskais egoisms: es darbojos jūsu labā nevis jūsu, bet pati sevis un Lāčplēša dēļ.

U. Dumpja Kangars bija tikpat spēcīga personība kā A. Kairišas varone, viņi abi atradās šīs pasaules pretējos polos — kā gaisma un tumsa. Tikai šī «tumsa» bija talantīga, gudra, intelektuāli attīstīta. Nepārprotami pavīdēja doma: ja šie izcilie cilvēki varētu vienoties kopīga mērķa dēļ... Viņi un viņu mērķis būtu neuzvarams. Spīdola uzsvērti un sakāpināti tiecās katrā satikšanās reizē Kangaru pazemot, bet kaut kāda iekšēja nedrošība vīdēja aiz viņas dedzīgās pazemotkāres. Varbūt bailes nonākt Kangara spēka fascinējuma varā, jo viņa milestības zvērestī bija tik dedzīgi un šķīta tik patiesi. U. Dumpja Kangara devīze bija «tumsa uzvarēs arī bez manis». Ārkārtīgi vilinoša devīze, kas laiž sirdsapziņu atvaļinājumā. Un patiešām — vai tad nu viena cilvēka pūliņi daudz ko iespēj pret likteņa ratu?

Pat novatoriski skaidrotie galveno varoņu attiecību posmi iestudējumā pilnīgi negaidīti atdūrās pret aprīņojami virspusēji, pat naivi parādītiem lugas simbolu skatuviskajiem skaidrojumiem, kas G. Zeltiņai, piemēram, lika rakstīt par operas un operetes estētikas elementiem* šajā ideju drāmas iestudējumā.

Butaforisku visa uzveduma vizuālo tēlu darīja G. Zemgala scenogrāfija. Skatuvi aizņēma metaforiski vispārināta simtgadīga (tautas) koka stumbeņa motīvs. «Koks ir nocirsts, tomēr dzīvās, mezglu mezgliem zemē iesakņojušās saknes dzen atvases pret gaisu, pret sauli, pret Visumu. Un pāri tam ceļš kā virzības, attīstības simbols»**. Taču konkrētais scenogrāfijas izpildījums — no pelēka papjēmašē materiāla, kas, aktieriem ejot, sausi pakšķēja, radīja veca teatrālisma visīstāko efektu.

Lai uzceltu nogrimušo Gaismas pili, Lāčplēsim pili jāpavada nakts un jāuzveic dažādi ļaunie tumsas spēki. Rainis tos konkretizējis kā sīku velnu baru, kas baksta varoni ar trulām dakšām, kā uguni spļaujošu pūķi un kā zārku, kurā Lāčplēsis ierauga pats sevi miroņa izskatā. Atbilstoši autora iecerei arī režisors bija izlēmis, ka Lāčplēša galvenais uzdevums šajā ainā ir nevis parādīt fizisko spēku, bet kaldināt garīgo spēku, spēju neatkāpties neizskaidrojamu pārpasaulīgu šausmu priekšā. Tātad režisora uzdevums bija šīs šausmas uz skatuves noorganizēt. Kamēr skatuves aizmugures prospektu graizīja asinssarkanie lāzera kāvi, viss bija kārtībā. Radās asociācijas ar dažādām neikdienišķām, cilvēka apziņai vēl joprojām grūti aptveramām dabas parādībām (zemestrīces, vulkānu izvirdumi, kosmiskās katastrofas utt), kuru priekšā izjūtam pirmat-

* Zeltiņa G. Vecā un kailā patiesība // Teātris un dzīve, 30. R., 1986, 26. lpp.

** Melnace R. Alfrēds Jaunušans mēģina Raiņa «Uguni un nakti» // Teātris un dzīve, 30. R., 1986, 123. lpp.

nējas bailes, apmulsumu, kategorisku prasību būt tuvāk citiem cilvēkiem.

Urpreti pārējās divas Burtnieku pils «šausmas» likvidēja visu pamatīgi iedibināto ainas saturisko jēgu. Vienā no dekorācijas ailēm tika izpūsts neliels dūmu mākonis un tajā parādījās trīs trīszaru dakšas, kas dekoratīvi «durstīja» gaisu Lāčplēša virzienā. Lai šo šausmīgumu padarītu lielāku, iesākumā dakšu gali vēl draudoši mirdzēja... Nopietnu domu Rainis ietvēris epizodē, kad Lāčplēsis satiek pats sevi kā mironi zārkā. Šis mironis, kas runā viņa paša balsī, parādās grūtību kulminācijā, un tik vilinošs ir viņa piedāvājums atkāpties, bēgt no ciņas. Tā taču nav nekas vairāk kā paša Lāčplēša zemapziņas balss. Bet uz skatuves kādā no šaurajām, neērtajām dekorāciju ailēm, centīgu roku bīdīts, parādījās mazs vertikāli novietots zārciņš. Samta klājiena vidū tāda kā balta pēcnāves sejas maska, kas runāja slikti ieskaņotā J. Lisnera balsī.

A. Kairiša un U. Dumpis, vietumis arī J. Lisners, L. Cauka, V. Kvēpa (abas atveidoja Laimdotu) darbojās reālistiski, konkrēti, patiesi. Taču pārējie uzvedumā dalībnieki izpaudās kādā divainā aptuvenības manierē.

Uzvedumam kopumā piemita tāds kā konservēts stils. To panāca gan J. Kaprāļa iestudētās destilēti izskaistinātās kustības, gan ļoti slikti ierakstītā, tāpēc nepārprotami «konservētā» D. Apsīša mūzika. Teātris, iestudējot Raini, kurš aicina neapsikt grūtību priekšā, pats bija apstājies pusceļā.

Starp «Uguni un nakti» un divus gadus iepriekš tapušo E. Illēša lugas «Spānijas Isabella» iestudējumu (1983) A. Jaunušana režijā bija kāda liela līdzība. Pirmkārt, uzvedumu centrā neikdienišķi spēcīgs, vismodernākajiem mūsdienu aktiermākslas kritērijiem atbilstošs aktrises darbs, un tas piederēja A. Kairīšai, kas bija gan Spīdola, gan Spānijas Isabella. (Isabellu ar labiem panākumiem atveidoja arī G. Virkava, pierādīdama savas spējas tēlot sarežģītus, vadošus tēlus, kam jāsaturs kopā daudzainu un daudzpersonu luga.) Otrkārt, gan Spīdolas, gan Isabellas mūžu izpētē uzmanība netika piešķirta kādām atsevišķām cilvēka īpašībām vai izpausmēm, mūžs tika skatīts kompleksi — kā liktenis. Spīdolas gaitā A. Kairiša atklāja bezgalīgās cilvēka garīgās attīstības iespējas. Isabellā aktrise pētīja lielas (lai arī varmācīgas) idejas vadītas personības ieguvumus un zaudējumus visas viena cilvēka dzīves gaitas garumā. A. Kairišas Isabella vispirms bija karaliene, talantīga valdniece pēc aicinājuma. Greizsirdība un sāpīgie pārdzīvojumi par jaunības draudzenes Beatrises (I. Rūdolfa, I. Brauna) kairā skaistuma slepus savaldzināto Ferdinandu (G. Jakovļevs) padarīja, protams, karalienes jūtu izpausmes bagātākas, bet tām bija tikai fona loma.

Gala rezultāts Isabellas dzīvei personiskā aspektā bija traģisks. Spānija nu bija apvienota, tās varenība nostiprināta, kaut arī tas bija prasījis simttūkstošu cilvēku dzīvību, kaut arī valstī ieviesta

inkvizīcija — garīgās dzīves deģenerācijas neizbēgams priekšnoteikums. Taču objektīvie notikumi un subjektīvais to nevērtējums ne vienmēr ir identīti, kā to precīzi fiksējis režisors. A. Kairišas varone jūta iekšēju tukšumu ne sirdsapziņas moku mākta. Viņa jūta, ka tas, kas iegūts, sasniegts, viņai pašai neko nedod, nekādu gandarījumu nesagādā. Pasīvi baudīt slavu un varenību... Vai pēc tā viņa visu mūžu bija tiekusies? Vai šā pasīvā stāvokļa dēļ tik daudzus gadu desmitus viņa bija apspiedusi savas jūtas, gandējusi savu cilvēcību, pieņemdamā nežēlīgos likumus? «Mums nākotne vairs nepieder,» konstatēja karaliene. Jo zudusi ticība. Sev, darāmajam darbam, nākotnei. Ne velti tika pieminēts svētais Pēteris, kas turējās virs ūdens, kamēr ticēja sev. Uzveduma finālā aizkara vietā nolaidās režģis, un starp karalieni un skatītājiem bija tādas kā cietuma restes. Bet varbūt tas bija režģotais lodziņš katoļu biktstēva krēslā? Cauri šim režģim Isabella izstiepa savas rokas. Izrāde beidzās ar pilnīgu tumsu un gaismas strēli uz šīm rokām.

Ir viedoklis*, ka te karaliene cilvēkiem lūdz piedošanu par saviem asiņainajiem darbiem. Taču, ja ņem vērā, kā aktrise stiepa rokas... Tas drīzāk bija nevis piedošanu lūdzošs kautrs žests, bet asa, valdonīga kustība, delnas vērsot uz augšu. Un tomēr. Lai arī. Lai arī tāds iznākums, taču mūžs bijis skaists. Jo gan režisors, gan aktrise Isabellu neņēmas tiesāt, bet uzveduma gaitā ļāva viņai objektīvi atklāties. Un šajā varena mērķa iedvesmotā cilvēka dzīvē bijis kāds liels aizraujošs, iedvesmojošs spēks. Viņa bija sava ceļa gājēja. Darītāja, ne rezoniere. Valsts bija viņas mūža darbs. Tāpat kā tas ir māksliniekam, zinātniekam, dārzniekam. Un tāpat kā citi radītāji, viņa nevarēja dalīties ar otru, arī viņai svarīga bija sava darba autorība. Tādēļ Ferdinands bija un palika tikai viņas vīrs, nevis otrs līdzvērtīgs valdnieks. Isabella saprata, ka viņai, nespējot dalīt troni, nāksies dalīt Ferdinandu. Taču viņa apzināti upurēja arī šīs sev kā sievietei tik nozīmīgās jūtas sava mērķa labad. Iestudējums noveda pie atziņas: varbūt subjektīvajā izjūtā cilvēkam vērtīga ir tikai gaita, ceļš, ciņa, dzīve pati, nevis mērķis, rezultāts, sasniegums.

A. Kairiša dziļi atklāja Isabellas dramatiskos pārdzīvojumus, parakstot nāves spriedumus un atbalstot inkvizīciju. Tās bija patiesas jūtas, kas raisīja skatītāju līdzjūtību. Turpretī to cilvēku ciešanas, kuri kļuva par valdnieces pavēļu upuriem, uzvedumā bija parādītas tik ārišķīgi ilustratīvi, ka nekļuva par nopietni ņemamu mākslas tēlu un skatītāju jūtas nespēja skart. Tā, piemēram, no Spānijas izdzītie jūdi, ģērbti gleznieciskās skrandās, ar ciešanu grimāsēm sejās parādījās no bedres skatuves priekšplānā un, lēni uzkāpuši pa lielajām skatuves centra kāpnēm, pazuda zaļganā dūmakā. Taču neradās ne vismazākā nojausma, ka tā ir veselas tautas traģēdija.

* Dzene L. Aicinātie un izredzētie // Teātris un dzīve, 27. R., 1984, 27. lpp.

Vispārēja baiļu un apdraudētības gaisotne neveidojās arī grāfa Kolveras namā, kur atraduši patvērumu inkvizīcijas vajātie. Un cēlonis ilustratīvajai aptuvenībai bija meklējams ne tikai aktieru vienaldzīgajā tonī, kādā viņi informēja par savu tēlu nelaimi, bet tanī faktā, ka režisoru šajā lugā interesēja tikai Isabellas psiholoģiskie pārdzīvojumi, nevis sociālās tēmas. Taču šīs sociālās tēmas lugā tik cieši saistītas ar karalienes raksturu, ka, ārišķīgi pārslidot tām pāri, nepilnā traģismā tika parādīts arī galvenās varones raksturs, resp., viņa netieši tika «pozitivizēta», attaisnota, jo viņas reāli uz skatuves redzamās ciešanas bija dziļākas par veselas tautas reāli neredzamām ciešanām.

Pretruna šai uzvedumā, tāpat kā A. Jaunušana iestudētajā Raiņa lugā, iezīmējās tād starp galvenās varones patieso dzīvi tēlā un starp «neizbēgamajām», bet režisoru neinteresējošajām ilustratīvajām masu ainām un otrā plāna personāžiem.

«Spānijas Isabella» ar I. Kundziņas darinātajiem kostīmiem bija ārkārtīgi grezns uzvedums — samts, brokāts, zīds, «pērles», «zelts». Isabellai, kā rakstīja J. Kalniņš, kostīmu «šķiet, ir bez gala»*. A. Kairiša pilnībā, arī G. Virkava, Ģ. Jakovļevs, I. Rūdolfā un I. Brauna lielā mērā ar savu spēles veidu spēja «caursist» šo galma greznību, izturējās dabiski. Taču liels skaits aktieru, kas bija mazās galminieku lomiņās, uzvedās samāksloti, sekodami kādiem lētiem priekšstatiem par galminiekiem kā klīrīgām, smieklīgām būtnēm. Šis uzvedības stils piešķīra iestudējumam kādu negribētu pasakas uzveduma pieskaņu.

Protams, režisora skatījuma mūsdienīgumu nenosaka tikai tērpi. Taču kādu signālu par režisora domāšanu dod arī šie tērpi. Šāda atziņa rodas, ja salīdzina četru Drāmas teātra režisoru uzvedumus 80. gadu pirmajā piecgadē, kuros visos darbība notika karaļu galmos. Kāda savāda — karaļu piecgadē! «Isabellai» līdzīgā «pasakainības» stilistikā bija risināts E. Freiberga iestudējums — «Princis un ubaga zēns» (1983). Taču pēc Marka Tvena prozas veidotajā Im. Kalniņa mūziklā un aktieru spēles veidā, ar kādu viņi attiecās pret valdniekiem vai spēlēja tos, jautās neliela ironija, pazībēja parodijas elements. «Spēlējam karaļus un galminiekus, nevis esam tie». M. Kublinska uzvedumā «Lauva ziemā» (1980) personāži bija tērpti oriģināli austos rupjas vilnas tērpos. Aktieru spēles veids arī bija virzīts uz raupjumu, neizskaistinātību, īstumu, bez kautrēšanās atklājot karaliskās izcelsmes tēlu (arī) rupjību, varmācību, egoistiskās tieksmes. V. Lūriņš savā studentu izrādē «Žanna d'Arka» (1982) varoņiem bija licis tērpties melnā triko, tikai ar atsevišķiem aksesuāriem iezīmējot piederību tam vai citam sabiedrības slānim. Tā bija mūsdienīga spēle par karaļiem un cilvēkiem.

* Kalniņš J. Varas tiesības un cilvēcības tiesības // Lit. un Māksla, 1984, 24. febr., 8. lpp.

Tātad četri 80. gadu pirmās puses iestudējumi par karaļiem parādīja arī četru režisoru atšķirīgo domāšanu un rokrakstu vienlaidīgu pastāvēšanu Drāmas teātrī.

Nozīmīga 80. gados bija A. Jaunušana un A. Kairišas regulārā un auglīgā sadarbība. Viss dzīvais, radošais un ierosinošais, kas piemita režisora mākslinieciskajām iecerēm, guva talantīgu un pārlicinošu īstenojumu aktrises darbā. A. Kairišas lomu A. Jaunušana daiļradē varēja uzskatīt pat par liktenīgu. Ja viņa piedalījās izradē, tad tā bija garantija vismaz vienai aktierdarba veiksmi. Un ja šis aktierdarbs bija centrālais, tad tas varēja «izvilkt» pat visu uzvedumu, kā tas bija gadījumos ar «Uguni un nakti» un «Spānijas Isabellu». Viņas spēlē nebija nekā no tās ārišķības, kas aizvien biežāk kļuva ieraugāma pat ļoti talantīgu Drāmas teātra aktieru, tai skaitā A. Jaunušana audzēkņu, teātra vidējās paaudzes premjeru Ģ. Jakovļeva un U. Dumpja darbā. Drāmas teātra aktrises vispār bija imūnākas pret teātri izplatīto ārišķības bacili, bet pat izcilākās no viņām, piemēram, A. Liedskalniņa, L. Freimane reti šai laikā tika nodarbinātas.

A. Kairiša M. Ļermontova «Maskarādē» (1985) spēlēja epizodisku — baroneses Štrālas lomu, tādēļ arī «izglābt» iestudējumu viņai nebija iespējams. Galveno lomu izpildītājiem G. Cilinskim, J. Kaminskim (Arbeņins) un I. Ķirsonei (Nina) nepiemita tik milzīgs garīgais spēks, lai paceltos pāri masu ainu teatrālismam un ārišķībai. Un šī ārišķība pat ar tādu kā agresīvu triumfu noslaucīja arī tos pabiklos, bet patiesos attiecību posmus, kādi izveidojās starp naivo un meitenīgo I. Ķirsone varoni un mīlošo, bet sievai ticēt nespējīgo J. Kaminska Arbeņinu. G. Cilinskis, pēc vairāk nekā desmit gadu pārtraukuma viesodamies «dzimtajā teātrī», bija diezgan sasaistīts un Arbeņina nozīmīgumu, pat tādu kā dēmonismu atveidoja galvenokārt ar izteiksmīgām pozām un nicinošām grimasēm, aiz kurām pārdzīvojuma pulsējums bija visai vārgi jūtams.

80. gadu pirmajā pusē «Maskarāde» kļuva par to iestudējumu, kurā jau agrāk A. Jaunušana režisora rokrakstā iezīmējušās teātra estētikas arhaiskās tendences izpaudās visuzskatāmāk. Citos Latvijas teātros tā gandrīz vairs nekur nestrādāja. Bija apzināti jāmeklē ceļš uz atjaunotni. Taču tikai daži kritiķi atzīmēja šā iestudējuma estētikas vakardienai piederīgo raksturu. G. Zeltiņa rakstīja: «...«Maskarādes» uzvedumā atkal saplauka krāšņos ziedos arhaiskā raksturošanas maniere, stīvums, nedabiskums, ansambļa neizkārto-tība masu skatos.»* Turpretī J. Kalniņš atturīgāk**, bet A. Legzda — ar dziļu atzinību to vērtēja kā nopietnu sasniegumu teātra mākslā***.

* Zeltiņa G. Vecā un kailā patiesība // Teātris un dzīve, 30. R., 1986, 25. lpp.

** Kalniņš J. «Maskarāde» // Lit. un Māksla, 1986, 24. janv., 13. lpp.

*** Legzda A. «... šis laikmets lēti spožais» // Rīgas Balss, 1985, 29. okt., 4. lpp.

Aktierspēlē «Maskarāde» atkailināja galēji primitīvus priekšstatus par t. s. negatīvā tēla atklāsmi. Vispirms jau diskutējams bija pats režijas princips — visus tēlus (izņemot Ninu un daļēji Arbeninu) pieskaitīt pie negatīvajiem. Ar lielīgu, smīnīgu vaibstīšanos, trulu izteiksmi, operas Mefistofeļa viltīgu glūnīgumu, dāmu plebejisku «dāmiskošanos» tika atklāta «pagrimusi» sabiedrība. Par negatīvo tēlu atveidošanas metodes simbolu izvirzījās V. Šoriņa kņazs Zvjozdičs, kura sejā normāla izteiksmē nepavidēja ne brīdi un iedomīga vaibstīšanās tika pavadīta ar tādiem kā palēcieniem, gurnus izgrozot.

Režisoru «Maskarādē» bija nodarbinājusi doma, kāda tajā laikā radās ne vienam vien jūtīgi laikmetu uztverošam režisoram, — kā savienot mākslā reālo un nereālo. Jo apkārt esošā (dzīves) īstenība vairs nebija izskaidrojama ar loģiku vien. A. Kacs pie sava «fantastiskā reālisma» 1981. gada «Revidentā» nonāca, reālajam nereālo pieslēdzot caur farsu, fantasmagoriju. A. Jaunušam kā spēki no irealitātes tēlojās Nezināmais (ko varētu skaidrot kā Arbenina otru «es»), melnā tērpto sievu grupa (kā varoņa sirdsapziņas balss) un deja ar maskām (maskarāde kā nepatiesas dzīves tēls). Taču gan Ģ. Jakovļevs Nezināmā lomā, gan melno sieviešu pulciņš, gan arī maskarādes dalībnieki darbojās tajā pašā, varbūt nedaudz izkāpinātākā manierē kā personāži «reālistiskajās» ainās. Līdz ar to uztverams kontrasts neradās, un šķita, ka šie elementi tikai vēl vairāk pastiprina uz skatuves notiekošā arhaiku. Režisora būtiskā iecere netika uztverta, drīzāk — pārprasta.

80. gadu pirmajā pusē A. Jaunušans iestudēja arī divas komēdijas. H. Gulbja «Alberts» (1983) no ironiskas un skumjas komēdijas uzvedumā pārvērtās par lirisku drāmu, kuras centrā bija satiksmē ar citiem atturīgais, bet dvēselē stiprais A. Videnieka un J. Bebriša tēlotais pensionārs Alberts, kas spējis cauri dažādām sadzīves grūtībām iznest uzticību ideālam (luga konkretizētam kā jaunībā mīļotās meitenes zilais lakatiņš un sniegotie kalni). Luga iezīmētā komunālā dzīvokļa elle, kas savos sīkdarījumus tiklos ievēl arī Albertu, padarīdama to pat komisku, kā cilvēku deformējošs spēks iestudējumā nebija atklāta. Alberts ar to nekādā, viņu iekšēji skarošā konfliktā nenonāca, palikdams cildens un apskaidrots. Komunālā dzīvokļa apdzīvotāji eskistēja savrup kā kolorīta, bet pašmērķīgi pasniegta tipu parāde: Marta (H. Dančberga), Antonija (E. Rādziņa), Čakainītis (I. Adermanis), Sandra (R. Garne), Dzintris (J. Skanis) u. c.

1982. gadā teātra repertuārā parādījās M. Zariņa «Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» — uzvedums, kurā piedalījās gandrīz viss teātra aktieru sastāvs. Taču šis bija cits gadījums, nekā, piemēram, agrāk iestudētie «Mērnieku laiki» vai «Laikmetu griežos», kuri izteica teātra kopējo programmatisko pozīciju. «Taizeļa» «programma» jau iecerē bija pavisam cita — izklaidēt un pildīt kasi.

M. Zariņš presē bija izteicies, ka viņš ar Didriku Taizeli gribējis radīt komisku tautas varoni. Par to, ka caur smiekliem reizēm var pateikt vairāk patiesības nekā nopietnā tonkārtā, liecina tādi tēli kā arī Latvijas teātros labi pazīstamie Kihnu Jens un Tils Pūcespiegēlis. Taču M. Zariņa radīto varoni no minētajiem šķīra kaut kas ļoti būtisks — viņiem tikai izpausmes ir saistītas ar komiku, ironiju, satīru, taču viņu centieni ir ļoti nopietni. Ar Taizeli nesaistījās nekāds nopietns saturs. Viņa galvenā īpašība bija aprobežotība, palēnināta domāšana, kas noveda dažādās komiskās situācijās. Tāpēc autora paredzēto goda vietu «tautas varonis» Taizelis nespēja ieņemt.

M. Zariņš savu darbu, kam viņš pats bija sacerējis arī mūziku, nosaucis par «muzikālisku lubu spēli». Ar vārdu «luba» apzīmē ne tikai sēnalu literatūru, bet arī īpašu bildi, kas izplatīta visvairāk slāvu mākslā. Tās ir aizkustinošas, naivas, apzināti primitivizētas, reizēm drastiskas tautas dzīves bildes, pa laikam ar asprātīgiem parakstiem. Mēģinājums iemiesot šādu stilistiku teātrī būtu pavēris aktieriem iespēju pārbaudīt sevi neierastā spēles žanrā, dinamizēt šajā laikā īpaši palēnināto izteiksmību. Taču, kā precīzi atzīmēja G. Pupa: «Ā. Jaunušana režija, kā vairumā viņa inscenējumu, — reālpsiholoģiska. Tātad: pretruna, kura uz skatuves caur aktieru spēli nav mākslinieciski atrisināta.»* Tika meklēti «dziļumi» un «zemteksti», kuru materiālā nebija. Spēle sagrausījās, jau sen skatītājiem bija skaidrs notiekošais, bet aktieri vēl «pamatoja» un «pārdzīvoja». U. Dumpis Taizeļa lomā tālāk attīstīja savulaik Ķencī lietoto tēla ārišķīgās raksturošanas metodi, reizēm novezdams to līdz ķēmīgām galējībām. I. Adermaņa tēlojumā bija vairāk klāt personiskas ieinteresētības, tādēļ arī viņa Taizelis bija ar dzīvākiem, cilvēciskākiem vaibstiem. Tempu būtiski neietekmēja arī četru aktieru veidotais ansamblītis, kas spēlēja dažādus mūzikas instrumentus un dziedāja. Visai līdzīgs ansamblis darbojās Dailes teātrī tajā pašā sezonā tapušajā muzikāli izklaidējošajā uzvedumā pēc Ā. Alunāna lugas «Džons Neilands». To vērts pieminēt principiāli atšķirīgās aktieru spēles manieres dēļ. K. Auškāpa inscenējumā Dailes teātra aktieri gaumīgi parodēja izkāpinātos lugas varoņus, tā praksē izmantodami to principu, pēc kura prasīt prasījās Drāmas teātrī iestudētais, daudz primitīvākais nekā Ā. Alunāna luga literārais materiāls.

Pirmajās izrādēs, kolektīva kopenerģijas iedvesmots, uzvedums izrādīja zināmas dzīvības zīmes. Gaiši un svētdienīgi skanēja koru dziedātās dziesmas, raisot domu, ka dziesma, lūk, ir mūžīga, lai kā dažādos laikmetos tai apkārt neākstītos visādi apšaubāmi sabiedriskās dzīves organizatori. Atsevišķos izrādes momentos varēja nojaust maigus mājienus uz dažādām mūsdienu nebūšanām, piemē-

* Radzobe S., Pupa G. Zem četrām acīm // Māksla, 1983, 2, 39. lpp.

ram, uz spekulatīvajiem pārspilējumiem tautas tēmas kopšanā, pār-mērīgo aktieru — dziedātāju ārišķību epidēmiju. Onas tēla traktē-jumā A. Kairiša maigāk, V. Līne ironiskāk pauda nopietnu domu par uzticīgas, kaut arī nepiepildītas mīlestības skaistumu.

Taču pagāja pavisam neilgs laiks un iestudējums saira savā starpā nesaistītu epizožu gari stieptā savirknējumā, jo arī aktierus pie šā darba nekas nesaistīja — ne tēma, ne noteikts spēles stils.

80. gadu pirmā puse bija kāpuma laiks režisora **Mihaila Kublinska** daiļradē. Šajā periodā viņš iestudēja vairākas izrādes, kurās izdevās panākt mūsdienīgas formas un satūra sintēzi.

M. Kublinska uzmanības lokā bija cilvēku savstarpējās atsveši-nātības jautājumi, ilgas pēc mīlestības un vientulības tragisms, grūtais ceļš cilvēkam pie cilvēka, pārvarot egoismu un bailes vil-ties kā sevī, tā citos. Tās bija problēmas, ar kurām dažādos aspektos iznāk saskarties ikvienam. Tādēļ arī M. Kublinska uzvedumi — «Elektra — mana mīla», «Lauva ziemā», «Hamilkara kungs» — guva tik plašu sabiedrības atzinību.

Turklāt M. Kublinskis spēja interesanti (var pat teikt — intrigē-joši) veidot iestudējumu ārējo formu. Tieši viņš praksē visvairāk bija izpētījis Drāmas teātra Mazās zāles iespējas, drosmīgi eksperi-mentēdams ar visai atšķirīgiem spēles laukumu iekārtojumiem. Arī sadarbībā ar scenogrāfiem un kostīmu māksliniekiem režisors tiecās pēc neparastības, pat varbūt pēc zināma sensacionalitātes momenta, kas tonizē, padara teatrālāku un krāsaināku reizēm pārāk ikdie-niško teātra ikdienu. Te var minēt oriģinālos tērpus uzvedumiem «Lauva ziemā» un «Hamilkara kungs», bagātīgos zvērādu klājienu un sveču plīvas «Lauva ziemā», M. Tabakas gleznas un Līvānu stiklu «Hamilkara kungā». Režisors labi pārzina klasisko un mo-derno mūziku, un tās prasmīgs izmantojums iestudējumiem piešķīra ne tikai emocionalitāti, bet arī episkumu.

Un svarīgākais — M. Kublinskis savās režijās galvenās lomas uzticēja trupas izcilākajiem aktieriem. Vārds «uztic» te ir īsti vietā, jo režisors patiešām uzticējās šiem aktieriem, ļaujot viņu talantam brīvi atraisīties. Tieši šā režisora iestudējumos apskatāmajā periodā savus nopietnākos darbus radīja tādi Drāmas teātra meistari kā L. Freimane, E. Radziņa, V. Līne, A. Liedskalniņa, K. Sebris, J. Ku-bilis. Papildus radošo tonusu un sacensības spraigumu uzvedumiem piešķīra arī tas, ka abos sastāvos gandrīz vienmēr spēlēja talantā līdzīgi spēki.

Arī I. Žamiaka «**Hamilkara kungā**» (1981), kas kļuva par skatī-tāju ļoti pieprasītu izrādi, abos sastāvos spēlēja izcilu mākslinieku izcili dueti. M. Kublinskis, respektējot viņu talanta atšķirīgo dabu, radīja būtībā divas atšķirīgas izrādes. Režisors savā iestudējumā būtiski mainīja lugas žanru. T. s. «labi taisīto» bulvārlugu ar senti-mentālo sižetu inscenētājs vienā sastāvā, kad galvenos varoņus

atveidoja A. Liedskalniņa un J. Kubilis, traktēja kā romantisko drāmu, bet otrā sastāvā, kad šajās lomās bija V. Līne un K. Sebris, iestudēja kā intelektuālo drāmu.

Liela firmas grāmatvedis Hamilkars nelikumīgi piesavinās naudu un «nopērk» sev ģimeni: noirē par labu honorāru cilvēkus, kas spēlē viņa tuviniekus — sievu, meitu, draugu. Režisors Hamilkara ieceri traktēja kā vilšanās apoteozi, kā paradoksalu garīgo pašnāvību, ar kuras palīdzību piespiest runāt klusējošās debesis. J. Kubiļa Hamilkars bija artistisks cilvēks (ja jau spējis radīt šādu plānu), pie tam — dziļi ievainots artistisks cilvēks, kurš ir nolēmis beidzot pats ar sevi darīt to, ko visu mūžu ar viņu darījuši citi, — noliegt, iznīrgāties, apsmiet... Izaicināt — Dievu varbūt. Lai pateiktu, ka viņš netic nekam vairs, ka visi cilvēku lietotie skaistie vārdi par mīlestību un uzticību ir tikai vārdi. Skaisti, nežēligi meli. Vismaz tādējādi viņš apliecinās, ka ir brīvs, ka viņam nesāp. Vairs. Nekas. G. Zemgala radītajā elegantai kapličiai līdzīgajā vidē (melnas tilla draperijas, aukstas gaismas, melna metāla mēbeles ar caurspīdīgām stikla virsmām, zeltīta metāla rozes) tika inscenēta šī dzīvas dvēseles ironiskā pašizsmiekla drāma.

Izrādījās, ka J. Kubiļa grāmatvedis ir ne tikai ievainots romantiķis, bet arī lielisks aktieris, kurš spēlēt prot talantīgāk nekā dzīvot. Viņa dzīve bija spējusi radīt vien melus, bet viņa spēle duetā ar A. Liedskalniņas atveidoto izbijušo aktrisi Eleonoru spēja radīt — mīlestību. J. Kubilis šajā lomā emocionāli pierādīja to, ko loģiski pierādīt nevar, — viņa Hamilkars finālā izdara pašnāvību ne jau nu tāpēc, ka baidās atzīties zādzībā. Un it nemaz ne tāpēc, ka nespētu mīlestībai (vairs) ticēt. Viņš — tieši otrādi — notic tik ļoti, ka vēlas uz mūžu palikt šajā (mākslīgajā) paradīzē, spēlē, mirāžā, ko viņa jūtu spēks ir spējis padarīt istāku nekā īstenība. A. Liedskalniņas un J. Kubiļa divspēle izvērtās triumfējošā mīlestības apliecinājumā. Tā šajā izrādē abi aktieri it kā nospēlēja turpinājumu stāstam par «trešā vārda» brīnumaino spēku, turpinājumu stāstam, kuru tik saviļņojoši bija sākuši savā jaunībā, tēlojot Margu un Pablo A. Kasonas lugas iestudējumā.

V. Līnes Eleonoras un K. Sebra Hamilkara kunga duets bija emocionālajās izpausmēs atturīgāks. Viņos abos dvēseles ievainojums bija noslēpts dziļāk, varbūt tas nebija arī tik izmisīgi sāpīgs. Likās — K. Sebra Hamilkars ir ļoti stiprs cilvēks, kurš zināmā mērā jau aprādīs ar savu vientulību. Sā sastāva Eleonora un Hamilkars bija vispirms lieli dzīves spēlmaņi, kuriem baudu sagādāja iespēja otru azartiski «apspēlēt». Finālā pagrūti bija noticēt Hamilkara pašnāvībai, toties pēkšņi varēja sadzirdēt to, kas bija palaists garām, pirmā sastāva emocionālajos viņos gremdējoties, — I. Zamiaka lugā ir daudz eleganti ironisku sentenču par tiem, kuri naivi iedomājas — dzīvei ir kāda augstāka jēga.

L. Stumbres «Klusajā dabā ar cilvēkiem» (1982) M. Kublinskis

turpināja sev tuvās atsvešinātības tēmas izpēti. Šajā divdaļīgajā lugā, tāpat kā iepriekšējos darbos, dramaturģe aizsargā cilvēka iekšējās pasaules neatkarību, personības tiesības uz savu patstāvīgi izlemtu dzīves veidu, kas nelidzinās pierastajam standartam. L. Stumbres varoņi (viencēliens «Bērni») negrib dzīvē nekā ne pārveidot, ne iegūt, ne izcīnīt, viņi vēlas tikai vienu — lai viņus liek mierā. Taču tieši tas izrādās neiespējami, jo apkārtējā pasaule agresīvi uzbrūk un grib visus piespiest dzīvot vienādi. Personāži mēģina glābties, apkārtējo norišu un cilvēku uzspiestajā dialogā vienkārši ciešot klusu. L. Stumbres darbā parādījās līdz tam latviešu dramaturģijā nebijis varonis — cilvēks, kas klusē, kas nesarunājas, kas neatbild. Šādas jaunajā paaudzē sastopamas dzīves pozīcijas atklāsme bija vērtējama kā teātra tendence tuvoties realitātē eksistējošiem aktuāliem procesiem.

Lugas «nereālais» realisms deva režisoram vielu bagātināt savu pieredzi skatuves vizuālo iespēju izmantošanā. Šajā uzvedumā režisors strādāja ar scenogrāfu V. Kovaļčuku. «Bērnu» klusējošie pusaudži Selīna (M. Sika) un Ingus (L. Grabovskis), līdzīgi kā dažu absurda lugu tēli, bija ierakti «smiltīs», uz skatuves bija redzamas tikai viņu galvas. Bērni atradās kādā citā realitātes dimensijā nekā pragmatiskie vecāki, kas nervozi skraidīja apkārt viņu galvām.

Selīna un Ingus gribēja mīlēt viens otru. Viņu «pelēkajiem» vecākiem likās — tas notiek par agru, bērnus vajag izšķirt. Otrā viencēlienā — «Ipolīts» pelēki un pareizi bija bērni. Krāsaina un «nepareiza» Ipolīta sievasmāte Melānija, kas, izsaukdama meitu uz radošu sievišķīgu sacensību, izposta jaunā pāra kopdzīvi.

«Ipolitā» par scenogrāfijas galveno simbolisko elementu kļuva liels ovāls viesību galds, kam izņemta vidējā plate. Ģimenes locekļi sēdēja ap vienu galdu, taču nebija vienoti, viņus šķīra tukšums. Kad Melāniju atveidoja A. Liedskalniņa, precīzi tika realizēta shēma — varmācīgā māte sagrauj meitas ģimenes laimi, iekārojot viņas vīru. E. Radziņa Melāniju rādīja dziļāku un sarežģītāku nekā lugā, pietuvojoties sava tēla antikajā mitoloģijā balstītajam arhetipam — Fēdrai. E. Radziņai spēlējot, viencēliens ieguva gluži citu jēgu. Šī Melānija patiesi mīlēja R. Zagorska Ipolitu un apliecināja, ka īsta, lai arī grēcīga, mīlestība ir dzīves lielākā balva. Blakus E. Radziņas Melānijas valdzinošās un valdonīgās personības plašajām dimensijām pārāk sīki sāka likties viņas meitas un znota uz rimtu vienmuļu kārtīgumu dibinātie dzīves principi.

Turpreti cita oriģinālluga — P. Putniņa «Pie puķēm, kur ģimenei pulcēties» (1985) nebija spējusi režisorā atraisīt radošo domu. Tādēļ arī iestudējums iznāca diezgan formāls — bez kādas kopīgas, atsevišķās norises apvienojošas domas. Izrāde palēnināti ritēja Drāmas teātrim diezgan pierastajā «raksturu parādes» stilā. Kā vienmēr raksturu vidū kvalitāte bija ļoti dažāda. Vienā galā, piemēram, atradās V. Līnes Oma un A. Liedskalniņas Melita. Abas aktrises

strādāja konkrēti. Viņu pretrunīgajiem raksturiem piemita dziļums un neviennozīmīgums. Māte un meita bija viena otrai cienīgas pretinieces — abas vērienīgas, lepnas, stipras sievietes. Aktrises atklāja, ka māte un «pazudusi» meita viena otru tikpat kaislīgi mīl, cik ienīst. Viņu izskaidrošanās dialogs, satiekoties pēc divdesmit gadiem, kļuva par iestudējuma emocionālo kulmināciju. Turpretī U. Dumpis pagļēvā Oļģerta lomā, kurš atrodas zem mātes un sievas tupeles, atkal talantīgi «ārišķojās». To pašu ceļu gāja S. Blese Viktorijas lomā. Pa vidam bija meiteņu grupa. P. Putniņa lugā Daila, Selga un Trauta ir vidusskolnieces, taču autors viņu izturēšanos zīmējis stipri infantilu, tādēļ I. Andriņa un M. Sika vairāk, I. Rūdolfā un D. Bonāte mazāk izmantoja ārējus paņēmienus bērnišķīguma atrāšanās — runāja čivinošās balstiņās, kustējās neveiklā gaitā utt. Trautas lomā režisors bija uzsvēris tikai gaišo, starojošo, neņemot vērā, ka šī meitene taču ir aizbēgusi no mājām un dzīvo dubultu dzīvi — nesdama sevī smagumu, rosina pārējos izrauties no ikdienas pieradumu loka, saskatīt dzīvē arī neparasto. Taču režisors aktrisi L. Kugrēnu bija tiecies padarīt par abstraktu gaišo spēku iemiesojumu ar trafaretiem ārējās izteiksmes līdzekļiem — uzliktot varonei galvā dzeltenu puķu vainadziņu, veselu ainu liekot turēt rokā pušķi no šīm pašām puķēm, kā arī, šūpojoties šūpolēs, liriski sapņaini runāt par mīlestības nepieciešamību.

Aiz raksturu parādes izira, saplisa dramaturga diezgan didaktiski izteiktā, bet nepārprotamā doma par normālas ģimenes lielo nozīmi cilvēka mūžā. Siem «nolūkiem» derēja arī lugā tēlotā ģimene, tikai tajā bija jāiztaisa revīzija, cilvēka acis bija jāatver iejūtībai, mīlestībai, puķēm. Taču puķu tēls iestudējumā bija iznācis butaforisks — gar skatuves malu stiepās «dobe» no rozā un baltām krepapīra puķēm. Spilgtais, asais apgaismojums vēl jo vairāk izcēla šo puķu mākslīgumu (scenogrāfs I. Gailāns).

Nozīmīgākais M. Kublinska 80. gadu pirmās puses darbs bija V. Šekspīra traģēdijas «Romeo un Džuljeta» iestudējums (1984). Uzveduma vizuālā celtnē bija uzbūvēta stingri, ar drošu roku, labi pārvaldot skatuves telpu un tās iespējas. Brīžiem inscenējuma tēlainībā pavidēja arī pa kādai impresijai no E. Nekrošus inscenētās «Mīlas un nāves Veronā» (piemēram, sveču tēls uzveduma finālā) un no R. Sturua uzvestā «Ričarda III» (noslēpumaini klusējošo, tikai brīžiem daudznozīmīgi smīnošo vai divdomīgus smieklus smejošo cilvēku promenāde prologā). Taču kopumā vizuālais tēls bija veidots patstāvīgi mūsdienīgā, poētiskas asociācijas raisošā teatrālā valodā. Drāmas teātra (arī M. Kublinska) uzvedumos bieži bija nācies runāt par viopusīgu dramatisko darbu lasījumu: ja lugas centrā cilvēka un laikmeta sadursme, gandrīz vienmēr visa uzmanība veltīta atsevišķam cilvēkam, būtiski neapstājoties pie viņa sakariem ar savu laiku. Šāda pieeja noveda pie sašaurinātas dzīves izpratnes mākslā, pie tā, ka vairumā aktieru nostabilizējās ierobe-

žots uzskats par to, ka teātra vienīgais saturs ir no visām saitēm brīvs, abstrakts cilvēks. Cilvēks tikai kā psiholoģiska, nevis arī sociāla būtne. M. Kublinskis šajā darbā izvirzīja principiāli un konsekventi citu skata punktu uz pasauli — rādīja cilvēku ciešā kop-sakarā ar apkārtējo sabiedrisko dzīvi un laikmetu. Personība tika atklāta dialektiski — gan kā pastāvošo sabiedrisko attiecību rezultāts, gan kā jaunu sabiedrisko attiecību radītāja.

M. Kublinska iestudējumā (līdzīgi kā savulaik O. Krodera un Ā. Sapiro šīs lugas uzvedumos) spilgti bija parādīts sabiedrības norieta periods. Tas bija neticības, cinisma un pozitīvu ideālu trūkuma laikmets, kas rada arī dzimtu naidu — šo jauniešu tragēdijas ārējo cēloni. Bet dziļākais cēlonis, kā pārlicinoši bija uzsvēris režisors, bija tieši garīgā apsūkuma laikmets.

Iestudējums atklāja, kā Veronā vecāku paaudzes dzīvi piepilda pūliņi pārspēt savus laikabiedrus ar bagātību, ārišķīgu pompozitāti un lētiem provinciāļu efektiem. Kapuleti nama ballē dāmas bija tērpušās pārspīlētos avangarda modes tērpos — krāsotu lapsādu cepures, līdz ķēmīgumam novestas asimetriskā parauga kleitas, tumši krāsotās lūpas un nedabiskās acu ēnas radīja priekšstatu par līdz groteskai nonākušu izsmalcinātību, no kuras jau dveš deģenerācijas elpa. Un pretstatā tam — kā dabiskuma simbols L. Kugrēnas Džuljetas vienkāršā baltā, meitenīgi plīvojošā kleita bez neviena greznokuma, viņas brīvi palaistie mati līdz pleciem, minimālas grima pēdas sejā. J. Pankrates iestudētās pārspīlētās modes dejas. Milzīgais galds ar tišuprāt butaforiskajiem lielizmēru ēdienu un dzērienu krāvumiem. Kā vainagojums visam noirēta profesionālā dziedoņa priekšnesumi orgiju kulminācijā, bradājot pa ēdienu paliekām uz galda. Piedzērušie viesi trulā cietsirdībā izklaidējās, apmētādami aukli ar izdzerto pudeļu korķiem.

Sabiedriskajā dzīvē Veronas pilsoņu sakāpinātās godkāres galamērķis bija vēlēšanās nokļūt pēc iespējas tuvāk galmam, tikt izredzētiem un paceltiem pāri citiem. Tukšā dzīve iemantoja vērtību, ja tā nonāca prinča ievēribas lokā, cilvēki paši nespēja savai dzīvei rast ne jēgu, ne piepildījumu.

Veronas princi kalpi pārnēsāja slēgtās nestuvēs, kuru lodziņā bija redzamas tikai viņa sakrustotās, melnos cimdos tērtās rokas. Finālā ieraudzījām arī seju — acis klāja aklā melnās brilles. Tātad augstākā vara, kas soda un apžēlo, izdod likumus, izvirza favorītus, bijusi akla, tā rikojusies, paļaudamās uz izpalīgu subjektīvajiem ziņojumiem. Tātad veroniešu svētākais elks bijis un palika aklais.

Jaunā paaudze, ienākot savu tēvu iedibinātajā bezdvēseliskajā un tukšajā, nepatiesajā un liekulīgajā dzīvē, kļuva vēl ciniskāka, tā neticēja vairs absolūti nekam, vismazāk vecajai paaudzei. Jo tā mierīgas, ierastas dzīves dēļ piekrāpa un nodeva ik uz soļa. Pilnīgi pamatoti režisors un aktrise H. Romanova aukles ieteikumu

Džuljetai precēt Parisu vērtēja kā nodevību. Aukle mīlēja Džuljetu, taču bija par vāju, lai briesmās pastāvētu līdzās savam lolojumam, tādēļ dzērumā (degvīns notrulinājis sirdsapziņas balsi) deva šo negēlīgo padomu. Savukārt E. Dūdas tēlotā Džuljetas māte, pavēlējama meitai doties laulībā ar nemīlamu vīru, izjuta zināmu atreibības saldmi — lai viņas pašas liktenis tiek atkārtots vēlreiz.

Jaunatni vairs nespēja aizraut arī vecāku savstarpējā sacensība bagātībā un ciņā par politisko ietekmi galmā. Jauniešu dienu saturu veidoja dikdienīga dirnēšana pilsētas laukumā, garlaicībā izmestas zobgalības un ņirgāšanās citam par citu. M. Kublinskis kā jaunās paaudzes koptēlu bija radījis jauniešu grupu, ko veidoja sešpadsmit jaunie aktieri. Kopējā noskaņa jauniešu grupā bija nāvīga garlaicotība, nogurums no tā, ka tik lēni paiet dzīve, ka vēl tik ilgi jādzīvo. Atšķirībā no vecākiem, kuri ar savu dzīvi bija visumā tīri apmierināti, jaunieši pasīvi meklēja izeju no tās, taču visi viņu centieni sagruva pie pelēkās sienas, kas slējās skatuves dibenplānā un aizklāja horizontu.

Lai gan jaunās paaudzes vidū bija atsevišķi tēvu tikumu pārmantotāji (kā nodevējs ar nolūku izkalpoties aklajai varai bija tēlots Z. Neimaņa Benvolio, kas princim paziņo, ka Tibaldu nogalinājis Romeo), tomēr kopumā režisors jauniešus tēloja ar simpātijām, sapratni un līdzjūtību. Līdz patiesam tragismam nāves ainā V. Soriņam izdevās pacelt balamutīgā jokdara Merkucio pēkšņo apskaidrību. Kad aplusuši jau pēdējie vārdi, ar neticību un izbrīnu zālē vērās vēl Merkucio acis — vai tiešām tas notiek ar viņu? Nekā vairāk nebūs? Vien mūžīgā tumsa? Dramatiski spriegi J. Kaijaks Tibalda lomā atklāja, kā dedzina neticības tukšums un kā tas kopā ar vientulību šajā lepnajā un noslēgtajā, pārsmalcināti izkoptajā cilvēkā dzemdē agresivitāti un naidu.

M. Kublinska iestudējuma Hamlets bija mūks Lorencos — viena no interesantākajām I. Burāna lomām. Hamlets ne tikai tādēļ, ka režisors Lorencos beidzamajā monologā bija iekomponējis tekstu no «Hamleta». Galvenokārt tādēļ, ka viņš Veronā bija vienīgais, kas izprata pastāvošās sistēmas uzbūvi, nepārtaukti domāja, kā pārvarēt pelēko, trulo apvāršni un gaismu aizklājušo sienu. Lorencos bija traktēts kā domātājs, kā inteliģences pārstāvis, kas jūt atbildību par savas zemes nākotni, t. i., par garīguma trūkumā un bezdvēseliskumā dzīvojošo jaunatni.

Kā vienīgais spēks, kas var dot cilvēka dzīvei jēgu un pārveidot pasauli, iestudējumā bija izvirzīta mīlestība. Oriģināli un poētiski bija atrisināts balkona skats, kas izskanēja kā mīlestības glorifikācija. Bija tikai tukša, dziļā samtainā krēslā grimstoša skatuve, uz kuras izskrēja Džuljeta. Kad Džuljeta apjauta savas jūtas pret Romeo, ar viņu notika brīnums — viņa pārvarēja zemes pievilksnās smago spēku un cēlās pretī debesīm, zvaigznēm, mūžībai. Kad parādījās Romeo un sākās dialogs, Džuljeta bija debesis, viņš —

uz zemes. Kad radās kontakts, viņi debesīs bija abi. Vienīgie, izredzētie, laimīgie.

Tāpat asociāciju ziņā ietilpīgs bija uzveduma fināls. Skatuves priekšplānā bija nāves bedre, kurā tika gan iesviesti, gan lēni nolaiesti, gan cildeni guldīti visi no dzīves aizgājušie. Raupjām virvēm apņemtū, tajā nolaida arī Džuljetas aizkustinoši maigo meitenīgo stāvu. Šī bedre bija kā Aīda pazemes valstības vārti, pa kuriem gan var ieiet, bet pa kuriem neviens vairs nav atnācis atpakaļ. Cilvēki bailēs un riebumā, apdraudētības nedrošībā vairījās no šīs dzīves ierobežoto gaitu mūžam atgādinošās vietas. Vienīgi Romeo līdzīgi Orfejām nokāpa šai nāves valstībā, lai izvestu atpakaļ dzīvē savu mīloto.

Romeo un Džuljetas nāves brīdī no bedres pacēlās desmitiem degošu sveču. Ar lāpām rokās naksnīgajā kapsētā ieradās jaunieši. Viņi nolika sarkanās naida lāpas un paņēma baltās mīlestības sveces. Un ar tām rokās viņi iespēja to, ko vēl neviens pirms viņiem, — viņi rāpās uz augšu pa pelēko sienu, un izrāde beidzās ar pārliecību, ka viņi to pārvarēs. Jo Romeo un Džuljetas mīlestība bija radījusi viņos ticību un spēku.

L. Kuģrēna un J. Reinis Džuljetas un Romeo lomās dzīvoja ar pilnīgu spēku atdevi, pat pašai dziedību. M. Kublinskis mīlestību bija tiecies glorificēt, pacelt pāri zemes dzīvei kā vienīgo glābējspēka simbolu, izvirzīt to kā augstāko ideālu. Tāpēc Romeo un Džuljetu nācās tēlot kā izredzētos, kas, mīlestības, šīs baltās gaismas apspīdēti, kļūst nevis dabiskāki par pārējiem, bet gan cildenāki un apskaidrotāki. Viņus vienu pie otra saistīja garīga saskaņa, ne jutekliska tieksme.

Režisors **Edmunds Freibergs** gan ar saviem sasniegumiem, gan neveiksmēm 80. gadu pirmajā pusē organiski iekļāvās tajā teātra mākslas izpratnē, kāda bija raksturīga Drāmas teātrim šai laikā. E. Freibergs nepiedāvāja teātrim jaunu domāšanu un izteiksmi, viņš joprojām pats mēģināja pēc iespējas dziļāk iekļauties kolektīvā, ko ļoti cienīja un izjuta kā savas dzimtas mājas. Viņš bija nepretenciozs un izpildīja visus piedāvājumus, ko mākslas padome ierosināja, savām iecerēm reti radās iespēja. No šai laikā uzvestajiem darbiem tikai N. Gogoļa «Revidents» bija viņa paša gribēts. Kolektīvā E. Freibergu cienīja un mīlēja, uzskatīja par «savējo» viņa cilvēciski labsirdīgā un delikātā rakstura, smalkjūtības un asprātības dēļ. E. Freibergs ir izcili apdāvināts komēdiju aktieris ar gandrīz vai bezgalīgu humora izjūtu, bet aizvien retāk viņš piedalījās izrādēs. Kā aktieri viņu vārēja redzēt gandrīz vienīgi tolaik ļoti populārajos televīzijas raidījumos ar Z. Eziņa piedalīšanos; tieši E. Freibergs pacēla šos raidījumus no visai neattīstītai gaumei mērķēta priekšnesuma līdz istai mākslai — farsam, satīrai, klaunādei.

1983. gadā Drāmas teātrim bija vajadzīgs iestudējums bērniem — tā tapa Im. Kalniņa mūzikls pēc Mārka Tvena stāsta «Princis un

ubaga zēns» E. Freiberga režijā. Šis iestudējums bija arī E. Freiberga diplomdarbs, absolvējot neklātienas režijas kursu Latvijas valsts konservatorijā. Par savu ieceri režisors sacīja: «Gribēju iestudēt šo leģendu... kā atmiņas par bērnības gadiem, kad, šķirstīdams pasaku grāmatu krāšņās bildes, iztēlojos īstos karaļus, pilis, princeses, raganas un bruņiniekus. [...] Mūsu izrādē dziesmu par mazo princesīti dzied klaidoņi, zagļi, ielasmeitas. Tāpat sabiedrības pādibenes. Bet es ticu, ka katrā cilvēkā, arī tādā, kam dzīve ļoti darījusi pāri, arī tādā, kas pats zemū kritis, ir dzīvas ilgas un sapņi.»*

«Princis un ubaga zēns» Drāmas teātrī bija uzsvērti lirisks uzvedums. Tā centrā izvirzījās sapņa un ilgu tēma, kas izteikta «Dziesmā par mazo princesīti». Prologā, kad izrādes dalībnieki jau bija sanākuši uz skatuves, to dziedāja vientuļa sievietes balss, bet epiloga to aizvilkdams vilka sika bērna balstiņa. Ar šo apļa kompozīciju tika akcentēta doma, ka ilgas un sapnis ir mūžīgas kategorijas, kas nekad neizzūd, katra paaudze sāk ilgoties no gala. Uzveduma gaitā dziesmā par mazo princesīti apvienojās arī klaidoņi pie ugunsкура. Tajā skanēja ilgas pēc laimes, kā vienmēr par maz, skumjas pēc skaistuma, kas sastopams tik reti, sapnis par to, lai cilvēki spētu saprast cits citu. Uzveduma liriskā stihija bija spējusi aizraut arī tādu ironisku mākslinieku kā U. Dumpis; viņa tēlotājs Maiklā Hendonā parādījās šai aktierī ilgi neredzēts patiesīgums un atklāta emocionalitāte. Ar tādām pašām īpašībām izcēlās arī D. Bonātes tēlojums lēdijas Grejas lomā. Masu ainām, kuru dalībniekus režisoram bija izdevies apvienot ar Im. Kalniņa mūzikas tīrajām emocijām, bija vislielākā idejiskā un emocionālā slodze. Šo «masu» veidoja klaidoņi, ubagi, ielasmeitas, izpostīti zemnieki. Te valdīja taisnīgi vienlīdzības likumi un, lai arī parupja, tomēr līdzjūtība citu bēdām. Istu demokrātijas mācību kursu šai vidē izgāja J. Kaijaka Velsas princis, kārtu pa kārtai lobīdams no sevis nost iedomību, augstās kārtas radīto pašapziņu, pārlieto izsmalcinātību. Tas bija (lai arī varbūt iluzors) cilvēku nezūdošās brālības slavinājums. Masu ainās spēlēja E. Maisaks, K. Zušmanis, V. Šoriņš, D. Porgants, J. Rijnieks, L. Grabovskis, V. Ozoliņa, I. Sietiņš.

Veiksmīgā sadarbībā ar Toma lomas atveidotāju J. Reini režisors konsekventi realizēja sev tuvo personības tipu. Toms Kentijs vispirms bija pārsteigts par krāšņumu, par «saldās dzīves» labumiem galmā. Kā jebkuru trūkumā dzīvojušu cilvēku mazo klaidoņi vilina šis greznums. Taču viņā nebija godkāres un aicinājuma kļūt par valdnieku, lai pārveidotu dzīvi un dibinātu savu kārtību. Tomam pat prātā nenāca, ka viņš vispār varētu ņemt notikumu grožus savās rokās un kaut ko grozīt. Pasauli zēns izjuta kā stabilu, senlaikus nodibinātu kārtību, kur valda negrozāmi, mūžīgi likumi. Tajā ir

* Lit. un Māksla; 1984, 13. apr. 10. lpp.

jāmācās dzīvot, nevis tā jāpārveido. Domu par pasaules nesatricināmo uzbūvi, iespējams, pat neapzināti atbalstīja arī G. Zemgala monumentālā (nemaināmā un nemainīgā) trīspakāpju dekorācija, kas tēlaini atklāja 16. gadsimta angļu sabiedrības hierarhiju — uz zemes nabagie, starp debesīm un zemi bagātie, bet pašā augšā — karaļa tronis.

Smalkajā, garīgi traušlajā J. Reiņa viltus princī, kam bija sveša pašapziņa un kas pat nezināja, ko nozīmē lepna «uzdrošināties», tomēr bija kaut kas stiprs un pievilcīgs. Tas bija absolūtais godīgums, spēja saprast citu bēdas un aizstāvēt nelaimīgos, kaut arī pašam par to draudētu briesmas. Uzveduma finālā Toms tik ļoti steidzās atdot savu troni J. Kaijaka pārnākušajam īstajam princim, ka gribējās iedrošināt Drāmas teātra Tomu Kentiju: tu taču spēj vairāk, nekā tu apzinies, tevī ir lielāks spēks, nekā tu apjaut, tu esi gudrāks un godīgāks par citiem, tāpēc tev ir ne tikai tiesības, bet pat pienākums neaizlaist tukšā šo brīdi, kurā tev dota fantastiskā iespēja valdīt, lai ietekmētu un taisnīgi lemtu cilvēku likteņus.

Jo šis mūzikls taču bija radīts 1968. gadā, laikā, kad latviešu mākslā (īpaši dzejā) stipri un skaisti izpaudās jaunatnes garīgās uzdriktēšanās tendences, kas sasaucās ar līdzīgiem procesiem Rietumeiropas dzīvē un mākslā. «Princī un ubaga zēnā», tāpat kā 1967. gadā tapušajā dziesmu ciklā ar M. Čaklā vārdiem G. Priedes lugai «Trīspadsmitā», Im. Kalniņš vienlīdz spēcīgi bija ierakstījis gan apbrīnojamu maigumu un lirismu, gan aktīvu protestu pret «glumajiem» un nesalaužamu ticību rītdienai, ko noteiks konvencijās nesamocīti, iekšēji brīvi un patiesībai uzticīgi cilvēki.

Drāmas teātra pievērsanos tikai izteikti liriskajam slānim Im. Kalniņa mūziklā noteica gan, iespējams, tie piecpadsmit gadi, kas bija aizritējuši kopš mūzikla sacerēšanas, gan E. Freiberga personības un talanta savdabība.

E. Freibergs savā diplomdarbā nāca nevis ar aicinājumu lauzt tradīcijas, bet ar vēlēšanos izcelt to dzīvo un skaisto, kas šā kolektīva tradīcijām piemīt. Jo E. Freiberga talants, par ko īpaši liecināja viņa līdzšinējās lomas, bija Drāmas teātra būtībai dziļi radniecisks. Drāmas teātris piederēja pie tiem teātriem, kam ir sava seja, sava attieksme pret pasauli un cilvēku tajā, kura vairāk vai mazāk izpaudās gandrīz katrā šī kolektīva darbā. Kāda tad bija Drāmas teātra visbiežāk izvirzītā un aizstāvētā personība?

Tas bija cilvēks, kurš atsakās pakļauties nivelējošam standartam, glābjas labsirdīgā ironijā par sevi un citiem, ilgās, sapņos un fantāzijās. Kura jūtas reti sasniedz galēju pakāpi un ietilpst robežās no humora līdz liriskam dramatismam. Kuram nav ilūziju par savu lomu pasaules pārveidošanā, bet kuram arī nav īsti vienalga, kas notiek apkārt. Nebūdamas filozofs, viņš nekādā gadījumā nav vientiesīgs un gandrīz vienmēr ir labsirdīgs. Tas bija tik daudziem cilvēkiem pazīstamais demokrātiski humānais pasaules izjūtas veids.

Arī te bija rodama atbilde uz jautājumu, kādēļ skatītāji šo teātri tik ļoti mīlēja, neatkarīgi no tā, ka dažbrīd tas atradās visai patālu no aktualitātēm un principiāli izlēmīgas pozīcijas.

«Princis un ubaga zēns» bija «drāmisks» iestudējums labākajā nozīmē, turpretī citā E. Freiberga šā perioda uzvedumā — N. Gogoļa «Revidentā» (1981) — diezgan uzskatāmi atklājās šim kolektīvam raksturīgās neradošās tradīcijas.

E. Freiberga «Revidents» parādījās vienā gadā ar A. Kaca šīs lugas iestudējumu Rīgas Krievu drāmas teātri. Neviļus nācās salīdzināt, un šis salīdzinājums nenāca par labu E. Freibergam. Un runa nebija pat tik daudz par atšķirīgiem uzvedumiem, cik par atšķirīgu attieksmi pret lugu, par pieeju tai. A. Kacs, izstudējis bagāto 20. gadsimta krievu teātra pieredzi šīs lugas interpretācijā, veidoja savu ieceri, gan apstrīdēdams tradīcijas, gan atsaukdams uz tām. Un pat ja gala iznākums nebūtu tik spilgts, A. Kaca uzvedums nebūtu tukšs — skatītāju domāšanā, uztverē, pieejā mākslai tas tomēr būtu ienesis bagātu kultūras slāni. Turklāt režisors bagātināja pats sevi, dziļāk saprata šīs lugas nozīmi, tajā slēptās iespējas.

E. Freibergs šādu apzinātu un sistemātisku pētniecības darbu neveica. Paļaudamies uz savu talantū, viņš netaisīja «nekādas problēmas» un droši tvēra pēc lugas. It kā tas būtu ar viduvēju talantu apveltīta mūsdienu autora viennozīmīgs sacerējums. Sai teātri nebija aktuāla regulāru intelektuālu studiju tradīcija. Acīmredzot tas izrietēja no te valdošās aktiera un režisora darba izpratnes. Aktieris — «nerrs», «attēlotājs». Nevis pilsonis, kultūras cilvēks, inteligents, intelektuālis. Augstākā vērtība — paļaušanās uz savu talantu, izdomu, iedvesmu. Bet pat ģēnijam var izsīkt talants, izdoma, iedvesma. Un tad regulāra sekošana politikai, literatūrai, filozofijai, citām mākslām un teātrim to vidū var bagātināt, padarīt dziļāku radītāja personību un arī mākslu, ko teātris piedāvā skatītājiem. Bija, protams, arī šajā teātri mākslinieki, kam lasīšanas māksla, teiksim, nebija sveša, bet tā šeit nebija tradīcija, norma, gods. Tādēļ skatītājiem nācās ņemt pretī iestudējumus ar paplānu kultūras līmeni.

Un tā E. Freibergs iestudēja «Revidentu» kā asprātīgu un mazāk asprātīgu skeču virknējumu par dīvainiem, lielākoties muļķīgiem un aprobežotiem cilvēkiem, kas tādi acīmredzot bija jau no dzimšanas. Un tā skatītāju priekšā jau kuro reizi šajā teātri nostājās savā starpā vāji saistītu tipu parāde. Bija pa asprātīgam atradumam, smalkai niansei, bagātas režisora iztēles pasviestam «gājienam». Varēja ievērot atšķirības abu aktiersastāvu izpildītājos un konstatēt, piemēram, ka I. Adermaņa pilsētas priekšniekam ir cilvēciski siltāki vaibsti, bet U. Dumpja tēlojumā dominē sakāpināts kariķējums. R. Zagorska Hļestakovs bija liels un infantils, izlutināts un sevī iemīļējies bērns, kas melošanas ainā sasniedza patiesu virtuozitāti, — noticēdams saviem meliem, viņš pats sevi

uzkurināja, un viņa plastika atraisījās — no glēvas aptuvenības tā kļuva «varonīga» un noteikta — atbilstoši samelotajiem varoņdarbiem. Turpretī L. Grabovska Hļestakovs bija stūrainis dīvainis. Bet mērķis, kā dēļ tas viss uz skatuves noorganizēts, tā arī nekļuva saprotams. Priekšnesums kā pašmērķis.

Scenogrāfs A. Freibergs uz skatuves bija uzbūvējis otru — mazu skatuvīti, tā pieteikdams spēles principu «teātris teātrī». Starp atsevišķajām ainām izrādes atslābušo tempu uz priekšu nedaudz padzina asprātīgs U. Stabulnieka maršs, bet «mājienu» uz aktualitāti» deva A. Freiberga ironiski apgleznots aizkars — krievu tautas tērpos iegērbtas daiļavas smaidīja sastingušu smaidu un turēja paplātes ar ēdienu un dzērienu bagātībām, līdzīgi kā vēl pavisam nesen «zemes balvas» nesa Centrāltirgus paviljonos uzgleznotās skaistules. Taču šis aizkars, kā arī balss ieraksts, kas atskanēja pēc fināla, kad zāle vēl grimta tumsā, un sniedza pamācības par godīgas dzīvošanas nepieciešamību, — tas viss tik vārgo pavedienu ar mūsu reālās dzīves problēmām sasiet nespēja.

Taisnīgi bija V. Starodubceva skarbie vārdi: «..režisoram nav nekādu īpašu priekšstatu, kā jāspēlē šī luga... Pārējais realizēts ar to atturīgo uzmanību, kura nespēj aplēpt pieklājīgas vienaldzības vēsumu. [...] Pārējie (izņemot I. Adermani, J. Lejaskalnu, J. Skani — S. R.) sasniedz līmeni, kad luga ir gan nospēlēta, taču tā ir palikusi «zināms nezināmais.»*»

N. Tanskas lugas «**Angļu valodas stunda**» (1983) un H. Gulbja «**Olivers**» iestudējumos parādījās E. Freiberga prasme profesionāli spēcīgi darīt to, kas šajā laikā Drāmas teātrī pamazām kļuva par deficitu, — rosināt aktierus patiesai psiholoģiskai spēlei, ko neizkropļotu ārišķības vai atsevišķu īpašību demonstrēšana «pilna» rakstura vietā. Patiess kontakts ar partneri, kad katra norise izraisa atbildes reakciju, neviennozīmīgs, ne uzreiz atminams raksturs — tādas kvalitātes bija raksturīgas aktieru spēlei abos šajos uzvedumos.

Cehu dramaturģes N. Tanskas raidlugu režisors ar M. Zemdegu un L. Kugrēnu iestudēja Mazajā zālē. Starp skolnieci, kas ieradusies uz privātstundu, un skolotāju ritēja šķietami nesakarīgs dialogs. Skolotāja atkārtoja elementārus angļu izteicienus, taču skolniece, it kā zaudējusi dzirdes spējas, drudzaini stāstīja par savu ģimeni. Lidz kamēr skolotāja aiz meitenes notikumu un attiecību ārējo norišu aprakstiem uztvēra mazajai nesaprotamu, dziļi traģisku jēgu. Varbūt Helēnas māte pašlaik izdara pašnāvību... (Par tuvojošos nelaimei gan pārāk ilustratīvi signalizēja ierakstā sniegti sievietes vaidi.) Iestudējuma forma bija «teātris teātrī» — uzvedumam beidzoties, atskanēja radiorežisora balss: «Paldies! Ierakstīts!» Viena

* Starodubcevs V. Jaunais «Revidents» // Lit. un Māksla, 1982, 19. martā, 8. lpp.

aktrise jautāja otrai: «Vai gribi noklausīties?» Uzrunātā purināja galvu: «Nē!» Kā rakstītājs N. Naumanis: «Nē. Tas skan tik cilvēciski, saprotami — grūti vēlreiz izdzīvot sveša cilvēka dzīvi, atklāt viņa dvēseli. Cita cilvēka radišana no aktiera prasījusi garīgo spēku maksimālu koncentrāciju un atdevi. [...] Tas ir smalkjūtīgs režisora vēlējums likt domāt skatītājam arī par tiem, kas viņa priekšā strādā, — par aktieriem, par viņu sāpju avotiem, par viņu brīnumaino spēju — likt mums noticēt Teātrim.»*

H. Gulbja komēdija «**Olivers**» (1985) ir diezgan nežēlīgs stāsts par cilvēkiem, kas izdaiļo savu dvēseli ar sapņiem, bet reālajā ikdienā dzīvo uz citu — nicināmo «materiālistu» rēķina. Tāds ir Jānis Pencis, kas nododas maigiem sapņiem, ar parakstu Olivers sūtīdams pēc precību sludinājumu adresēm sievietēm romantiskas vēstules, bet ļauj sevi uzturēt «bodniecei» Stefānijai. Tāda ir arī kautrā bibliotekāre Inese, Jāņa Penča kārtējais upuris, kura notic Olivera milas zvērestiem, nezinādama, ka tādā veidā viņas vēstuļu draugs tikai ceļ sev dzīves tonusu. Ikdienā turpretī Inese labprāt izmanto sava kaimiņa, «neromantiskā» Mārtiņa palīdzību.

Taču teātris, kā rakstīja J. Kalniņš, «... ir vairāk Olivera nekā H. Gulbja pusē. Tur, kur autors smejas, nosoda, teātris rauga sameklēt labo, aizstāvam. Ne visai jautrās komēdijas vietā piedāvā drāmu, kuras centrālo tēlu varoņiem būtu jājūt līdzī — bez smieklīem, jo šie varoņi pelna attaisnojumu.»**

Ar to vien, ka E. Freibergs Olivera lomu iedalīja R. Zagorskim, tika likvidēta šī tēla divdabība, viņā iemītošā, iespējams, mazvērtības drāma, kas neattaisno, bet vismaz izskaidro vēstuļu rakstīšanu kā nedaudz slimīgu sevis apliecināšanas veidu. Staltajam, izskatīgajam un pašapzinīgajam Oliveram, kas uz skatuves uznāca varoņlomu tēlotāja veidolā, nebija, gluži vienkārši nevarēja būt pazīstami Jāņa Penča pārdzīvojumi. Viņš varēja iekarot jebkuru sievieti, pie tam īpaši nepūlēdamies. Pelēkā samta žaketē tērpiēs, «inteligentisku» bārdiņu uzaudzējis, šis neikdienišķais vīrietis ne par ko nebija apsūdzams; viņš bija gan varbūt nedaudz nenoteikts un neizlēmīgs, bet neapšaubāmi garīgi smalks un meklēja savas dvēseles cēlo tieksmju sapratēju, nesamierinādamies ar «mazāk». Gandrīz vai nonkonformists. Neapšaubāmi Olivera tēls tika ievērojami «pozitivizēts» un romantizēts. L. Kuģrēnas Ineses un E. Maisaka Mārtiņa divspēlēs netika apšaubīts puīša cilvēciskais krietnums, bet pavīdēja arī pa prastībai, un ar Oliveru viņam sacensties gluži vienkārši nebija iespējams.

80. gadu pirmajā pusē, kaut arī L. Kuģrēna nospēlēja tik ievērojamas lomas kā Džuljeta un Kristīne, taču aktiermeistarības kvalitātes ziņā straujš izrāviens bija vērojams tieši kopdarbā ar E. Frei-

* *Naumanis N.* Cilvēcības stunda // Lit. un Māksla, 1984, 1. jūn., 5. lpp.

** *Kalniņš J.* Albertam seko Olivers // Lit. un Māksla, 1985, 14. jūn., 6. lpp.

bergu, kas aptuvenā romantiskuma vietā, ko talantīgajā aktrīsē mīlēja nesātīgi ekspluatēt citi režisori, atraisīja lielisku raksturotāju. Ipaši tas izpaudās Ineses lomā, kas savā nozīmē bija īsts meistardarbs. Inese bija naiva un pašapzinīga, pieticīga un nesātīga, smieklīga un sirsnīga. Un visas šīs īpašības parādījās konkrētā darbībā, apspēlējot savas istabiņas nabadzīgo iedzīvi un kontaktējoties ar diviem tik atšķirīgiem vīriešiem. Ipaši L. Kugrēnas varones reliefā, neviennozīmīgā daba izcēlās uz R. Zagorska idealizētā varoņa fona.

Iestudējums bija stāsts par to, kā divi cilvēki spēj pārvarēt ikdienas nomācošo trulumu, atrast viens otru un kopīgi izsisties līdz zvaigznēm. Garīgās saskaņas brīžos atvērās Ineses istabas siena, un mūsu skatienam skatuves dibenplānā pavērās naksnīgs jūras krasts ar mirgojošu zvaigzni tumšajās debesīs un maigas, liriskas mūzikas skaņām.

E. Freiberga veiktajam «Olivera» iestudējumam izrādījās laimīgs liktenis. Atsaucoties uz latviešu emigrantu aicinājumu, kolektīvs 1987. gadā devās viesizrādēs uz ASV, bet 1990. gadā — uz Austrāliju.

Tāpat kā iepriekš, arī 80. gadu pirmajā pusē katrs **Valda Lūriņa** darbs bija mākslinieciskā formā izteikts skaidrs un noteikts viedoklis par laikmetu, kurā dzīvojām. Un nevis harmoniski himnisks, bet kritisks, rūgts un sāpīgs, jo gaviļēm vielu dzīve piegādāja maz. Tieši V. Lūriņa uzvedumos varēja atrast to, kas grūti ieraugāms citu Drāmas teātra režisoru darbos, — cilvēks konkrētā saistībā ar pretrunīgo dzīves īstenību. Tāpat atšķīrās viņa iestudējumu estētika, to būvēšanas tehnoloģija. Viņa izrādes parasti pārstāvēja spēles teātri, ne reālpsiholoģisko. V. Lūriņš sāka nevis ar tēla izpēti, atainošanu un atsevišķo tēlu kopā āķēšanu, bet ar dramatiskā materiāla ideju sistēmas izpēti, darba virsuzdevuma izstrādāšanu. Aktieris viņa darbos nebija pašvērtība, tas atradās pakļautā stāvoklī — pakļauts iestudējuma idejai, mērķim. Gan teātra mākslas izpratnes, gan asās un trāpīgās laikmeta analīzes, gan principiāli atšķirīgā darba ar aktieriem dēļ V. Lūriņš ne vienmēr savā teātrī tika saprasts un atbalstīts. Kad viņš strādāja ar saviem domubiedriem J. Skani, I. Braunu, D. Bonāti un citiem, rezultāti bija labāki. Savukārt, jūtot aktieru kolektīvā pretestību, režisors kļuva sasaistīts, nespēja atvērties, pārliecināt par savu ieceri un ķērās pie strikti norādījumiem. Taču ar pavēlēm mākslā necik tālu netiksi. Pretrunīgs un grūts bija V. Lūriņa ceļš Drāmas teātrī, jo viņš nerimtīgi turpināja piedāvāt arī citu attīstības iespēju nekā tradicionāli pierastā. V. Čakare tēlaini par V. Lūriņu rakstīja — «Pētera Pētersona dētā ola Drāmas teātra ligzdā»*. Pats Valdis Lūriņš sacījis: «Kad sāku mācīties

* Čakare V. Valdis Lūriņš un... // Teātris un dzīve, 33. R., 1989, 101. lpp.

Drāmas teātra kursā, man jau bija sava izpratne par teātri, uz Dailles skatuves iegūta. Mani vilināja dinamiskāks teātris.»*

Par visnovatoriskāko kā domas, tā izteiksmes ziņā uzskatāma vienreizējā izrāde «Karnevāls» (pēc A. Upīša lugas «Zanna d'Arka»). Apzīmējums «vienreizējs» uz šo izrādi attiecināms kā tiešā, tā pārnēstā nozīmē — jo to parādīja tik tiešām tikai vienu reizi 1982. gada 20. jūnijā, svētdien, plkst. 13. Ar šī uzveduma rašanos saistīts neliels defektīvsizēts. 1982. gada Konservatorijas absolventi, t. s. Drāmas teātra kurss diplomdarbiem jau bija sagatavojuši četrus iestudējumus. Piektais neesot vajadzīgs — ne studenti to spēšot, ne materiālās iespējas atļaujot. Un tika izsludināts — pēdējais eksāmenu virknē kustību eksāmens ar nosaukumu «Karnevāls». Vai nu teātra vadība tik tiešām nezināja, bet leģenda vēsta, ka iestudējums ticis sagatavots pilnīgā slepenībā. Un tā nu, kad karstajā vasaras svētdienā pārpildītās zāles priekšā atvērās priekšskars, skatītāji ievilka elpu un neizlaida to līdz triumfālajām izrādes beigām, kad priekšskars vērās vienpadsmit reižu.

Mūsu priekšā bija A. Upīša «Zannas d'Arkas» uzvedums. V. Lūriņa otrais (pēc «Spartaka») A. Upīša vsturisko traģēdiju iestudējums. Varbūt tieši materiālo iespēju ierobežotība bija veicinājusi šīs galēji askētiskās avangarda estētikas rašanos. Visi jaunie aktieri bija ģērbti melnos triko. Tā kā katrs spēlēja vairākas lomas, tad skatītāju acu priekšā tika uzliktas vai pārmainītas attiecīgo tēlu tuvāk raksturojošas detaļas, piemēram, kronis dofinam, baltu puķu vainadzīņš «tautai», caurspīdīgi brunči vazaņķei. Kaut kas tāds, spēlējot lugas ar karaļiem, šī teātra sienās vēl nebija redzēts — pilnīga atteikšanās no jebkādas etiķetes ievērošanas, ironija un farsa elementi kā galma, tā tautas atveidē. Caur improvizāciju, etīdi, zīmi notika tuvošanās tēla būtībai. Ko vērts bija, piemēram, mirklis, kad bailīgais J. Reiņa dofins ar elegantu palēcienu ielidoja mātes karalienes (V. Ozoliņa) klēpī, kur, drošībā juzdamies, sāka izdalīt pavēles. Bet karaliene, saglabājusi savu stīvo muguru un cildenī pacelto zodu, turpināja sēdēt, it kā nekas nebūtu noticis. Tautu atveidoja I. Slucka, ģērbusies garā, baltā kreklā un puķu vainadzīņu galvā. Viņa, laipni smaidīdama, staigāja un ar vienādi gaišu vienaldzību uzlūkoja kā cildenas, tā asiņainas ainas. Un ik pa brīdīm izjusti iedziedājās «Ā-ā-ā», izpildīdama refrēnu, ko filmās atskaņo, kad kamera slid pār izteiksmīgām dzimtenes ārēm. Tā bija rūgta ironija par tajā laikā izplatīto (mākslā un ideoloģijā) «gaišās» tautas dekoratīvo tēlu. Šie melnā tērptie jaunie cilvēki bija ironiski, nežēlīgi (ar kādu kaismi viņi metās cīnīties, gan krustojot rungas, gan zobenus), pat ciniski. V. Lūriņš teica: ««Zanna» radās laikā, kad kompromiss bija sasniedzis maksimumu, kad cilvēku attiecības bija

* *Cakare V. Valdis Lūriņš un ... // Teātris un dzīve, 33. R., 1989, 101. lpp.*

klusvušas par farsu*. Viņi neticēja ne nākotnei, ne pārmaiņām, ne varonībai. Taču kaut kas dzīvs viņos vēl jautās — tā bija sāpīga pašironija, sava bezcerīgā stāvokļa apzināšanās, kas izpaudās dziesmās, kam vārdus bija sarakstījis J. Jurkāns, bet mūziku komponējis Z. Liepiņš. «Pusrāpus, puslišus, pusknūpus savu dzīviti bradā.» — «Paciet klusu, kad sejā tev splauj, paciet klusu un smeļ.» — «Kur viņi tikuši, tie, kas lido. Sit tos un šauj tos, un lauž viņiem ribas.» — «Bet mums ir dziesmiņa sava, ko dziedam, kad rāpojam, un to, kas pieder mums pašiem, no svešiem vēl izlūdzam.» Nāves klusums valdīja zālē, kad D. Porgants un D. Bonāte dziedāja šīs dziesmas. Bet likās, ka atskan vienmērīgi vesera sitieni — tik ļoti satrauktā, atsaukties gatavā sirds zvanija deniņos.

Te nu bija panākts tas, kas ilgi ilgi nebija šajā zālē justs, — skatītāji un aktieri elpoja vienā ritmā. Ļaudis uz skatuves neticēja vienkāršajai meitenei Žannai (I. Rūdolfā), apsmēja viņu. Tikai iejaucoties svētajam Miķelim (J. Skanis), ļaudis pārņēma bijību. Bet pa istam viņi Žannai, varonei, kas viņu labā upurējās, noticeja tikai tad, kad savas dzimtenes brīvības labad Žanna kāpa uz sārta. Svētais Miķelis paņēma meiteni «atpakaļ pie sevis», kad to apspīdēja sārtā iznīcības gaisma. «Pirms nesadegu es, jūs mani nepazināt» — šo I. Ziedoņa dzejas rindu teātris bija izvērsis pārliecinošā tēlā. Tikai caur upuri, caur ziedošanos cilvēks varēja piepildīt sevi, kļūt «pazīstams» arī citiem. Ar tādu iekšēju, nesalaužamu pārliecību un klusu kvēli I. Rūdolfā sacīja Žannas vārdus: «Es ticu, ka pienāks laiks, kad pēdējais angļu kareivis tiks iedzīts jūrā un pār manu dzimteni uzlēks brīva saule,» ka nebija ne mazāko šaubu — arī aktrise pati, ne tikai viņas varone būtu ar savu dzīvi gatava aizmaksāt šo pārliecību.

Šajā uzvedumā tika dibināta tā lielā cieņa un mīlestība pret šo aktieru kursu, kam V. Lūriņš bija devis iespēju tā apliecināt sevi. Cieņa un mīlestība pret jaunajiem māksliniekiem, kas izteica zālē sēdošo visslepenākās un kvēlākās ilgas un cerības. Tādēļ bija skumji turpmākajos gados lasīt un dzirdēt mietpilsoniskos apgalvojumus par «pārslavēto» kursu, par pretenciozajiem absolventiem un viņu mīlestības trūkumu pret cilvēkiem. Vai patiešām tas latviešu sabiedrībai ir neizbēgami — nespēja vienoties cieņā pret istu talantu, pret lieliski izdarītu darbu? Drāmas teātris neātrāda par iespējamu šo uzvedumu iekļaut savā repertuārā.

Mākslinieciski pie vispabeigtākajiem V. Lūriņa darbiem šajā periodā piederēja G. Figeiredu lugas «Dons Žuans» (1982) iestudējums Drāmas teātra Mazajā zālē. Par savu ieceri režisors sacījis: ««Dons Žuans» ir izrāde par maskām, kuras sabiedrība izdala pēc sev vien zināmas lomu sadales. «Dons Žuans» ir izrāde par cilvēka — mākslinieka, cilvēka — pārveidotāja grūto ceļu pāri Gol-

* Čakare V. Valdis Lūriņš un... // Teātris un dzīve, 33. R., 1989, 94. lpp.

gātas kalnam uz stereotipu gāšanu, uz to melīgo uzskatu sadragāšanu, kurus sludina Komandora akmens tēlā iemiesotā oficiālā ideoloģija.»*

Scenogrāfs V. Jansons Mazās zāles centrā bija uzvilcis baltu — meditācijas apli un koka svečturos iededzis sveces. J. Skaņa dons Zuans šajā meditācijas aplī pūlējās koncentrēties, sakrāt spēkus jaunai dzīvei, noraut to izvirtuļa klišeju, ko citi (resp., citas) ar sajūsmu, citi ar riebumu uzspieduši viņa sejai. Taču apkārtējā pasaule negribēja redzēt viņa īsto vaigu, tā pasmējās par viņa vispātiesākajiem vārdiem. Ne Izabellai (R. Garne), ne Leporello (K. Teihmanis), ne Annai (I. Brauna) neinteresēja noguruša pusmūža vīrieša pārdzīvojumi, viņa ilgas pēc normālas dzīves un sievietes, kas prastu vārit plūmju ievārijumu. Viņas interesēja dona Zuana «sociālā loma» — izsmalcinātais dāmu pavadējs. Tas bija kāds galējs atsvešinātības izpaudums cilvēku attiecībās, kad cits citu cilvēki gribēja «lietot», neredzot tajā dzīvu būtnei. Uzveduma finālā kā dona Zuana iespējamā baismā nākotne, ja viņam neizdosies noturēties pret pasaules agresīvo spiedienu, parādījās A. Kvēpa Komandors ar saviem četriem asistentiem. «Komandora sastingums, balti grimētā, stīvā seja apzīmēja arī garīgu pārakmeņotību, dogmatismu. Tas bija iznīcībai pakļauts, bet arvien no jauna atdzimt spējīgs ļaunums, no kura nav pasargāts neviens. Un Valdis Lūriņš Komandoram lika sadalīties kā milzu šūnai, daudzķāršoties. Komandori izrādes laikā mēmi asistēja savam garīgajam tēvam un finālā, no baltām, sastingušām sejām raidīdami aukstus skatienus, pavadīja cilvēkus cauri garderobei.»**

Viens no pašam V. Lūriņam vistuvākajiem viņa iestudējumiem bija «Kārais lauks» (1985), kam pēc O. Vācieša dzejas un poēmām dramatisējumu bija veidojuši V. Jansons un A. Epners.

Tuvs šis iestudējums režisoram acīmredzot bija tādēļ, ka O. Vācieti viņš atzīst par vienu no vislielākajām savas dzīves garīgajām autoritātēm, ka darbā tika ieguldīts milzum daudz enerģijas un izdomas, ka iestudējumu nesaprata un pēc dažām izrādēm noņēma no repertuāra. Presē parādījās viedoklis (to pārstāv, piemēram, E. Zabis un D. Fišmeistere), ka iestudējums bijis mākslinieciski nevainojams, tikai skatītāju atpalikusī estētiskā gaume tiem nav ļāvusi to saprast. Taču pastāvēja arī otrs viedoklis, kas uzvedumu traktēja kā līdz galam nepabeigtu, pusceļā palikušu un tāpēc grūti uztveramu, lai gan interesantu savā iecerē. Šķiet, ka pēdējā versija ir tuvāk patiesībai.

Izrāde iesākās ar filmas uzņemšanas epizodi. Režisors (U. Dumpis) uzņēma kadrus filmai par Lielo Tēvijas karu. Vīrs (G. Jakovļevs), kas tēloja galveno lomu, pārtrauca filmēšanu. Viņam

* Čakare V. Valdis Lūriņš un ... // Teātris un dzīve, 33. R., 1989, 105. lpp.

** Turpat, 103. lpp.

raizes darīja melīga optimisma pilnie kadri, viņš gribēja noskaidrot patiesību par latviešu tautas likteni karā un tam sekojošajos četrdesmit šķietama miera gados.

Lai realizētu tik grandiozu ieceri, liekas, režisoram pašam toreiz vēl pietrūka iekšējās skaidrības par šiem ārkārtīgi sarežģītajiem notikumiem, kam viņš gribēja dot skaidrojumu ar daudzpakāpju metaforiskiem skatuves tēliem. Iespējams, ka grūti bija apziņā arī atdalīt uz skatuves atļauto no neatļautās patiesības. Toreiz V. Lūriņš savā domāšanā vēl nespēja (un vai daudzi pēc kara dzimušie spēja?) pacelties līdz notikušā cēloņu un seku, līdz likumsakarību apjaušanai. Tādēļ arī uzvedumā nebija stingras domas loģikas, tajā dominēja diezgan mehānisks dažādu emocionālu impulsu — naidis, skumjas, mīlestība, protests — sakopojums, ietverts metaforiskā izteiksmē.

Bija iestudējumā arī atsevišķas oriģinālas ainas, risinājumi, tēli. Ar dziļu poētiskumu un smeldzi valdzināja skats, kad brālis tiek aizvadīts karā. Senā rituāla elementi konkrēto norisi pieslēdza tautas gadsimtu pieredzei. Raisījās plašs asociāciju loks. Karš vienmēr atnes postu, bet mūžam neiznīcināma ir tauta, kas mīl un aizstāv savu dzimteni. Tai pašā laikā loģikas trūkums, veidojot pēckara gados ideālus zaudējušā frontinieka tēlu, noveda pie neizpratnes. Tēla garīgo degradāciju liekot atveidot pavisam citam aktierim, nenovēršami radās maldīgs iespaids, ka blakus pozitīvajam cīnītājam parādījies otrs — sliktais, nevis, ka pārmaiņas notiek vienā cilvēka garīgajā pasaulē.

Sievietes sūtība uzvedumā bija koncentrēta Mātes (D. Kvelde), Māsiņas (D. Bonāte) un Meitenes (I. Brauna) tēlos. Meitene — balta, trauksmaina, deļā slidoša parādība, kas pauda mīlestības gaišo, veldzējošo spēku. Māsiņa — reizē arī dziesma, tautas garīgais spēks un skaidrība. Māte — dzīvības sargātāja.

Neskatoties uz to, ka uzvedumam bija raksturīgs arī «kompozīcijas haotiskums, retorika un poētiskas deklarācijas»*, vairāki aktieri savā tēlojumā sasniedza dziļu patiesīgumu, koncentrētu, personiski pārdzīvotu jūtu izpausmi. Visticšāk to varēja attiecināt uz tādiem aktieriem kā I. Brauna, D. Bonāte, Ģ. Jakovļevs, J. Skanis, J. Kaijaks.

1983. gadā, veidodams savu diplomdarbu Konservatorijas neklātienes režijas kursa beigšanai, V. Lūriņš piedzīvoja lielāko (arī viņa paša neapšaubītu) neveiksmi visā savā līdzšinējā radošajā darbā. Tas notika, iestudējot G. Priedes «Filiāli».

Pēc uzveduma noņemšanas no repertuāra režisors uzrakstīja savdabīgu *post scriptum*. Ieceres izklāsts spilgts, laikmetīgs: «Virs mums ir estrāde, virs mums «Pūt, vējiņi!», virs mums ir sapņi, virs mums ir Dziesmu svētki, mēs esam ielejā, ikdienā, darbos, kompromisos un nesvētkos. Dekorācija veidojas. Varam vilkt vienlīdzības zīmi starp

* Zeltiņa G. Vecā un kailā patiesība // Teātris un dzīve, 30. R., 1986, 43. lpp.

Dziesmu svētku placi un skatuves grīdu, jo skatuve arī ir estrāde, arī svētku vieta, rūpnīcai un ikdienai jābūt zem skatuves. Jātaisa skatuves grīdā vaļā trīs milzīgas lūkas, jālikvidē aktieru aizgājieni kulisēs, aktieri pārvietojas no ikdienas uz svētkiem, no augšas uz leju un atpakaļ. Katra ikdiena būvē savu altāri, savu Dziesmu placi. Ikdiena ietekmē un veido svētkus un sapņus.»*

Režisors uz G. Priedes dramatiskā tonkārtā veidotajiem cilvēkiem gribēja uzbūvēt parodijas celtni. Viņš neticēja Gunta Dimzes jaunības gadu gaišo ideālu saderībai ar šo laiku. Varonis viņam tēlojās kā akls donkihots, kurš grib pasauli labot ar pareizām pamācībām, kurš skatās virsū pasaulei ar ieplestiem redzokļiem, bet nesaskata tās traģisko virzīšanos pretī bezizejai. Neko vairs nevar ar pamācībām, dzejolišiem, izrādītēm. Ir vajadzīgs ķirurga grieziens. Bet kas būs tas, kas to izdarīs, ja inteligences labākie pārstāvji ir akli?

Taču režisors nespēja līdz galam pārliecināt aktierus par nepieciešamību kopīgās idejas labad parodēt viņu atveidojamus tēlus. Varbūt viens no iemesliem bija šī teātra reālpsiholoģiskā raksturu veidošanas tradīcija. Varbūt režisors neviļus bija aizskāris aktierus, ironizēdams par viņu tēlu cilvēcisko un sociālo impotenci. Dienu pirms pieņemšanas izrādes, nonācis izmisumā no nespējas pārliecināšanai realizēt savu trako ieceri, režisors izšķīrās par pašnāvniecisku soli — pieņēma lēmumu un lūdza aktierus spēlēt lugu «kā tā uzrakstīta». Tā kā nav iespējams divus mēnešus mēģināt vienu variantu un pēc tam vienā dienā pārliecināši pārslēgties uz pavisam citu variantu, tad rezultāts bija nullei līdzīgs — nebija ne «pirmā», ne «otrā» varianta. Tā bija abstrakta un neitrāla teksta norunāšana.

80. gadu pirmajā pusē V. Lūriņš aktīvi piedalījās arī L. Paegles lugas «Iela» (1981) iestudēšanā. Uzvedums tika parakstīts ar četrus režisoru vārdiem: A. Jaunušans, M. Kublinskis, E. Freibergs un V. Lūriņš. Šis inscenējums iezīmīgs Drāmas teātra vēsturē gan strēlnieku tēmas, gan mūzikla formas dēļ, kas parādīja dinamiskas kustības un paštrinātas spēles iespējamību arī uz Drāmas teātra skatuves, kura pēdējos gados pārāk bieži bija redzējusi aizvien stiprāk izteiktu spēles tempa palēnināšanos.

Drāmas teātrim 80. gadu pirmajā pusē bija raksturīgi krīzes simptomi aktiermākslā un jaunu ierosmju trūkums režijā. Bija atsevišķi spilgti izrāvēni: A. Kairišas Spīdola, Spānijas Isabella, M. Kublinska iestudējums «Romeo un Džuljeta» un V. Lūriņa «Karnevāls». Aizvien nopietnāku pieskaņu iemantoja jautājums par teātra attīstības iespējām nākotnē.

* *Cakare* V. Valdis Lūriņš un ... // Teātris un dzīve, 33. R., 1989, 107. lpp.

DAIĻES TEĀTRIS

80. gadu sākums. Tumšākais pirmsausmas laiks sabiedrības dzīvē, kad plaša starp ideāliem un realitāti bija izpletusies īpaši plata, un to piepildīt spēja tikai māksla. Taču par sabiedrības tuvošanos kritiskajam punktam liecināja arī māksla: gāja mazumā cerības uz vienotas, jebkurā nozīmē veselas personības eksistenci, aizvien vairāk bija mēģinājumu apvērst uz otru — neredzamo pusi par aksiomām uzskatītas patiesības, atklāt konfliktu starp cilvēka masku un būtību. Tomēr palika arī ilgas pēc kāda, kaut iluzora un nerasniedzama ideāla, kā vārdā dzīvot un turpināties.

Mākslas vēsturē reti var nospraust striktas gadu robežas. Pārāk sarežģīti ir radīšanas procesi, māksliniekam nereti aizsteidzoties laikam priekšā vai ilgi kavējoties jau aprobētu, bet pašam svarīgu problēmu lokā. Daiļes teātrī laiks, ko varētu dēvēt par «astondesmitajiem gadiem», īsti sākās tikai 1982. gadā, kad bija beidzies darbs pie P. Putniņa lugas «Uzticības saldā nasta» un Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» iestudējumiem un tie nonāca aktīvā skatītāju uzmanības lokā. Ar tiem noslēdzās lielinscenējumu (gan formas, kan satūra ziņā) posms Daiļes teātra vadītāja **Arnolda Liniņa** daiļradē.

Aizvien noteiktāku vietu teātra repertuārā ieguva **Kārļa Auškāpa** inscenējumi. Piecu gadu laikā uzsāka darbu režijas kursa absolventi **Juris Kalniņš, Arnis Ozols, Jānis Vītolis, Varis Vētra, Aivars Līnis**. Atsevišķus iestudējumus sagatavoja arī viesrežisors A. Kacs, režisore A. Matīsa, aktieri M. Ozoliņš, A. Dimiteris, J. Strenga.

Aktiermākslā šis posms sākās kā spilgts paaudžu maiņas un mijiedarbes laiks. Pēdējās lomas spēlēja Daiļes teātra vecmeistari, un īpaši svarīgi — it kā apejot vidējās, brieduma paaudzes māksliniekus, par viņu visciešākajiem partneriem kļuva jaunie — V un VI studiju beigušie aktieri. Uz īsu brīdi bija jūtams īpašs cerību un pēctecības loks, kas savienoja L. Bērziņu un M. Martinsoni I. Gončarova «Kraujā», L. Žvīguli un E. Ermali M. Birzes «Baznīcas kalnā», arī A. Dimiteru un J. Jarānu Dž. Hārvuda lugas «Karalis un viņa ģērbējs» uzvedumā. Ar spožām dramatiskā aktiera spējām pārsteidza operdziedonis Artūrs Frinbergs, taču viņa negaidītā aiziešana pārtrauca uzsākto darbu. 1981. gadā mācības beidza un izrādēs iesaisti-

jās VII studijas absolventi Gundars Āboliņš, Gunārs Dālmanis, Juris Frinbergs, Gunta Grīva, Jānis Jarāns, Maija Ķirse, Andris Morkāns, Katrīna Pasternaka, Viesturs Rieksts, Līgita Skujiņa, Harijs Spanovskis, Lelde Vikmane, Māra Zvaigzne, Andrejs Zagars (studiju beidza arī Aigars Cilinskis, Juris Stokmanis-Blaus un Li-liāna Vessere).

80. gadu pirmajā pusē par scenogrāfu turpināja strādāt **Ilmārs Blumbergs**, taču aizvien asāk iezīmējās nesaskaņas starp scenogrāfa «iekšējo» režiju un pārējo iestudētāju prasībām. Ar vairākiem paradoksaļiem un elegantiem darbiem šā posma kopainā piedalījās **Juris Dimiters**. 1985. gadā I. Blumbergu galvenā scenogrāfa postenī nomainīja jaunākais mākslinieks **Aleksandrs Busse**.

Pēc «Uzticības saldās nastas» un «Jāzepa un viņa brāļiem», kuru mākslinieciskās idejas vairāk piederējās 70. gadu beigu posmam, jaunās desmitgades pirmajā pusē grūti nosaukt iestudējumus, kas mākslinieciskā limēņa, ideju spilgtuma un to iemiesojuma konsekvences ziņā spētu liecināt par teātra darba vadlīniju. Notika kustība «līdzenumā», kurai tomēr netrūka nedz dramatisma, nedz patiesi labu veikumu.

Viens no pirmajiem uzvedumiem, ko teātris nodeva skatītāju vērtējumam jaunajā desmitgadē, bija P. Putniņa lugas «Uzticības saldā nasta» iestudējums (1981) A. Liniņa režijā. Daudziem skatītājiem tas kļuva par teātra un tobrīd arī sabiedriskās dzīves kulmināciju. Reti kuram uzvedumam tika veltīta tik liela uzmanība presē, par to rakstīja gandrīz visi latviešu kritiķi, turklāt problēmu apspriešanā aktīvi piedalījās skatītāji, gan rakstot vēstules, gan izsakot savu viedokli skatītāju konferencēs.

Atsauksmēs acīmredzama bija skatītāju (un kritiķu vairākuma) interese par lugas problēmām, par strīdu un polemikas objektu kļuva tās varonis Leonards Bērtulsons, kamēr iestudējums, režijas ievirze palika gandrīz pilnīgi ārpus uzmanības.

Dramaturga radītajā daudznozīmīgajā lugas pasaulē, kurā varonis augstu ideālu vārdā ziedo... nē, nevis savu, bet sava līdzcilvēka dzīvību, teātris izšķīrās par Leonarda Bērtulsona tēla gloriāciju, piešķirdams tam aktiera R. Ancāna pievilcīgos vaibstus, vīrišķīgi noteikto un «pareizo» skatuves tēlu. Tā tika nivelēts plašs dramaturģijā eksistējošo problēmu loks un tajā ietvertais sabiedrības dzīves absurds samazināts par laba cilvēka konkrētu nelaimi. Neizteismīgs bija uzveduma ārējais risinājums, korektajā, pat bezpersoniskajā aktieru lasījumā tikai brīžiem uzdzirkstīja noteiktas koncepcijas asums, kad no skatuves lūkas kā apņurkāts Mefistofelis iznira A. Dimiters praktiskais ciniķis Zērvēns un kad dzīvoja L. Zvīgules klusā ideālu ugunsuzturētāja Vaidas tante.

Iestudējuma tēlu un situāciju kontūrās skatītāji ielika savu pieredzi, nereti izdarīdami secinājumus, kas būtiski atšķīrās no režijas lasījuma: «Leonards — varonis? Brands? [...] Vai tikai tādēļ, ka

mums šāda varoņa nav un nu jāslavē paši vārgākie asni, kas parādās šai jomā? [...] 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.»* Līdz ar to daļēji bija panākts galvenais — teātris lika saskatīt bezdibeni, kas šķīra oficiāli paustos augstos un brīnišķīgos ideālus no ikdienas, kurā tiem nebija vietas.

Gados, kad sabiedrības gara dzīvei bija uzlikti stagnācijas valgi, mākslas spēks izpaudās spējā runāt smalkā un attīstītā līdzību valodā. Nereti šo sarežģīto, bet tolaik auglīgo ceļu bija gājis arī Dailes teātris, taču tik aktuālās P. Putniņa lugas iestudējumā diemžēl bija aprobežojies ar tā skatuvisku «daiļlasījumu».

1981. gada novembrī A. Liniņa un A. Matisas režijā pirmizrādi piedzīvoja Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi». Šis iestudējums tika iecerēts jau 70. gadu vidū kā tiešs H. Ibsena «Brandā» risināto personības ceļa, uzdrošināšanās, arī mērķa un žēlsirdības problēmu turpinājums. Diemžēl to gadu realitāte ne vienmēr bija labvēlīga patiesai mākslai, kultūras dzīves administratīvie vadītāji nereti aizcirta saknē vislabākos nodomus, dibināti saskatīdami gan klasiskās dramaturģijas aktualitātē, gan augstvērtīgu mākslas darbu zīmju sistēmā iešifrētus draudus dogmatismam un «bezpersonības kultam». Šāds liktenis piemeklēja arī «Jāzēpu un viņa brāļus», un savu nodomu teātris varēja realizēt tikai 1981. gadā, savukārt nākamais grandiozās ieceres posms — J. V. Gētes «Fausts» — vispār netika iestudēts.

Iestudēšanas laiks bija bezgala garš un sarežģīts. Kā tas jau vairākkārt bija darīts, A. Liniņš vienlaicīgi strādāja ar trim tēlotāju sastāviem, veicdams arī pedagoga pienākumus. Šoreiz galvenā loma tika uzticēta trim jauniem aktieriem — J. Paukštello, V. Vētram un P. Gaudiņam, kuriem bija jāiziet nopietna aktiermeistarības skola. Katrs no aktieriem Jāzēpa tēlā pauda savu pasaules skatījumu, savu personisko redzesviedokli, arī savu temperamentu un mentalitāti. Rezultātā radās trīs dažādi iestudējumi, kuriem kopīgs bija tikai ārējais veidols. No I. Blumberga scenogrāfijas un arī režijas piedāvājuma A. Liniņš likumsakarīgi izvēlējās tikai to daļu, kas atbilda viņa režijas vajadzībām. Tobrīd režisors turpināja personības un tās psiholoģijas problēmu pētījumus, un arī Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» tika iestudēts, pamatojoties uz personāžu psiholoģisko izpēti, atstājot otrā plānā svarīgo problēmu lokū — dažādu civilizācijas formu pretstatus, vispārinātas un plašas cilvēku darbības izpausmes. A. Liniņš no grandiozās I. Blumberga pieteiktās mistēriju spēles izmantoja tikai to, kas tieši raksturoja darbības vietas — Kanaanu

* «Bērtulsona lieta» // Teātris un dzīve, 26. R., 1981, 64. lpp.

un Ēģipti. Nevajadzīga un lieka šajā skatījumā likās scenogrāfijas tēlos ielikta konfliktsituācija, un diemžēl, atsacījies no I. Blumberga filozofiskās domas, režisors tai pretstatīja psiholoģiski pamatotu, bet daudz vairāk piezemētu un Raiņa dramaturģiju piezemējošu skatījumu.

Tikai atsevišķos izrādes brīžos tika izmantota scenogrāfa koncepcija, iegūstot papildus tēlainības iespējas. Tāds bija Jāzepa nodošanas ainas scenogrāfiskais veidojums — bedre atradās proscēnijā, un darbības personas izvietojās tajā pašā līmenī kā skatītāji — otrpus rampas līnijas. Tādējādi skatītāju zāle kļuva par notikuma telpas daļu, savdabīgu spoguļi, pret ko atsitās notiekošās ļaunprātības. Tomēr šis «bedres — nāves» tēls tika izmantots tikai vienā cēlienā, tāpēc kļuva nevis par pašas nāves un ļaunuma simbolu, bet vienīgi par noteiktas vietas iezīmi.

Pauguraina, nodīrātām jērādām klāta zeme un bezgalīgas debesis. Tāda bija I. Blumberga radītā Kanaanas zeme, kurā kā smagi akmeņi berzās, rīvējās un cits pret citu triecās raksturi, līdz naida lavīna apraka Jāzepu. Uzveduma pirmās daļas centrā bija E. Pāvula patriarhs Jēkabs, kas velti centās saturēt kopā ienaida sašķelto cilti. To pasvītvoja arī mizanscēnas — Jēkabs ar lepni izslieto sirmo galvu kā virstone un apkārt zemei pieplakuši, darba un nodevīgu domu saliektie brāļu augumi. Vien taisnprātīgais Juda (R. Ancāns) un jaunākie brāļi Jāzeps un Benjamiņš palaikam varēja tuvoties tēvam. Režisora veidotās statiskās, lakoniskās mizanscēnas ļāva aktieriem darboties gandrīz vai tikai paralēli rampas līnijai, taču izrāžu gaitā varoņu attiecības, raksturu sadursmes izjauca sākotnējo ieceri, nereti tomēr to arī bagātinot. Gadu saliekts, kumuroja Z. Priekuļa Simons, veča nevarīgās dūsmās un iekārē brēcot, ka Dina pieder viņam. Kā gluma glodene starp brāļiem grozījās M. Vērdiņa Levijs, ik brīdi gatavs savu naidu kā nazi ieģrūst Jāzepam mugurā. Veltīgi brāļus samierināt centās A. Frinberga naivi nevarīgais Rubens. Ipašs aktiermākslas spožums piemita P. Liepiņa Izašaram. Šajā tēlā sadzīvoja absolūta psihofiziska konkrētība un precizitāte ar gandrīz simbolisku vispārinājumu. Izašaram vienlaikus piemita «..saprāts neprātā, bērna dvēsele, izkēmota niecība, āksta vaibsti, galējs izmisums un beidzot — cēls gars, kas būtu varējis izaugt, bet tagad patvēries kaut kur zemapziņā,»* rakstīja M. Grēviņš. Tas, kam daba un liktenis bija visvairāk liedzis, spēja spriest vistaisnāko tiesu arī pašam Jāzepam. Par tēla kulmināciju kļuva Ēģiptes aina, kad, brāļiem atpazīstot Jāzepu, Izašars ar asarām acīs un nevarīgu niknumu svieda ar trauslajiem kviešu stiebriem tam, «kurš paštaisnīgi cēlies pāri visai dzimtas kopai»**.

Mainoties lugas darbības vietai, mainījās arī iestudējuma tēls

* Grēviņš M. Raiņa Jāzeps un skatuves valoda // Karogs, 1982, 6, 143. lpp.

** Turpat.

un aktierdarbības veids. Pretstatā pirmās daļas konkrētajai, brīžiem pat sadzīviskajai darbībai Ēģiptes daļai piemita ass intelektuāls spriegums. V. Skulme un J. Strenga Potifera lomā, ārēji darbodamies statiski un nosacīti, kā ar ķirurga skalpeļa precizitāti atsedza lugas filozofiskos slāņus, paceļot notiekošo gluži citā līmenī. Tieši partnerībā ar Potiferu un Izašaru Jāzeps kļuva par filozofiskas traģēdijas varoni.

Nenoliedzama bija Jāzēpa lomas nozīme visu trīs tēlotāju izaugsmē, tomēr par Jāzēpu isti izauga (un pamazām kļuva par vienīgo lomas tēlotāju) J. Paukštello. Jāzēpam dzīvojot garu gadu un smagu ciešanu pasaulē, aktieris, liekas, mainījās pat ārēji, vienu pēc otra J. Paukštello varonis nometa ārējos apvalkus, līdz, vilies gan pirmatnējībā, gan civilizācijā, devās meklēt «trešo dzimteni».

Pieklusā Ēģiptes spožums, tumsa nolaidās pār galminieku zeltītajiem stāviem, kā mirdzoša, vairs nevajadzīga čaula uz grīdas nokrita faraona drānas. Augšup pa slīpo plakni devās Jāzeps, pamazām izgaidsams vienīgajā gaismas starā. Viņa gājienā bija gan apskaidrība, gan jaunu dvēseles moku nolemtība. Sajā apskaidrotajā Golgatas ceļā kopā saplūda divi pasaules kultūras tēli: Branda krustā sišana un Jāzēpa gājums bija divas virsotnes, starp kurām novelkamā taisne apzīmēja A. Liniņa daiļrades visbūtiskāko līniju. Isi formulēta, tā varētu būt šāda: izcilas personības smags darbs, līdzcīvēkus modinot, un — visaugstākā upura neizbēgamība.

Vēsturi, arī kultūras, arī teātra vēsturi nosaka objektīvie laikmeta apstākļi un veido konkrētie padarītie darbi. Taču mākslas vēsturē ļoti liela, reizēm dramatiska loma bijusi subjektīviem faktoriem — atsevišķa mākslinieka personībai un raksturam, viņa daiļrades ceļam un arī nepadarītajam, nenotikušajam, neiemiesotajam. Ne velti kinorežisors A. Mihalkovs-Končalovskis savā grāmatā «Ieceres parabola» rakstījis, ka nerealizēta iecere, reizēm pat tikai kāds formveida paņēmieni var māksliniekam kļūt par «uzmācīgu ideju», līdz rodas iespēja to izmantot, kaut varmācīgi, kaut formāli pakļaujot tam kāda darba saturu.

Šādu nerealizētu darbu un ieceru sastrēgums, iespējams, kļuva par nopietnu šķērslī A. Liniņa režijas dabiskai un auglīgai attīstībai. 70. gados «Jāzeps un viņa brāļi» būtu varējis kļūt ne vien par jaunu soli personības sociālajā un psiholoģiskajā izpētē, bet arī par jaunu vārdu skatuves formu meklējumos. Kā liecina režisora darba dokumentētāja V. Freimane, iecerē bija paredzēta monumentāla un novatoriska izrāde-oratorija, kuras ārējais un apzināti pasvītrotais statiskums īpaši paspilgtinātu A. Liniņa proponēto procesuālo, psiholoģiski pakāpenisko aktierdarbību. Cauri gadiem iznests, vērienīgā iecere varbūt bija «pārdegusi», turklāt realizācijas gaitā tā sadūrās ar citu, ne mazāk pārliecinošu, turklāt — pretstatā netveramajai aktiermākslai — jau materializētu uzveduma veidolu —

I. Blumberga spilgti teatrālo un svētsvinīgo, vispārinātos un skatuviski efektīgos pretstatos risināto mistēriju.

Raiņa «Jāzepa un viņa brāļu» iestudējums bija pēdējais vērienīgais inscenējums A. Liniņa daiļradē 70. un 80. gados. Personības izpēte turpinājās, taču tai piemita jau daudz piezemētāks noskaņojums, plašu un dziļu vispārinājumu bija mazāk. Turklāt 80. gadu iestudējumiem pamatā vairs nebija tās auglīgās, lai arī brīžiem strīdīgās un sarežģītās kopdarbības ar citiem uzveduma veidotājiem, vispirms jau scenogrāfiem.

Kamēr joprojām tika meklēti mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi, kas spētu «piepildīt» teātra ēkas milzīgo skatuvi, īpašu nozīmi ieguva iestudējumi Mazajā zālē, kurā darbojoties aktieriem nenācās lauzt savus spēles principus, vajadzēja tikai turēties pie visaugstākās raudzes patiesības, «cilvēka dvēseles dzīvi» attēlojot. Daudzi skatītāju un kritikas augstu novērtēti uzvedumi 80. gadu sākumā tika veikti tieši Mazajā zālē.

Spēcīgs magnētiskais lauks piemita M. Birzes vēsturiskās lugas «Baznīcas kalnā» lasījumam (1981), ko bija veicis M. Ozoliņš. Nepretenciozajā, askētiskajā vidē — 17. gs. Latvijas pastorātu veidoja nedaudzi podesti un smalkām noskaņām bagāta gaismas spēle — lielā aktiermākslas koncentrācijā teātris turpināja «Jāzepa un viņa brāļu» iestudējumā izvirzītās problēmas: kas ir naids un atbilde, cik tālā tā iespējama, nesagraujot personības kodolu; kas ir piedošana, kāds tai mērs un kur tai robeža? Par šiem sarežģītajiem eksistenciālajiem jautājumiem režisors un aktieru ansamblis runāja ar konkrētiem un psiholoģiski izsmelošiem vārdiem.

Smagā klaušu darbā aizlauztajai Dzelves Katei piedzimis nedzīvs bērniņš, bet pati nelaimīgā jaunā sieviete aiz skaudības tiek apsūdzēta viņa nomaitāšanā. Muižnieku tiesa pār Dzelves Kati un viņas apmelotāju lūgumi pēc piedošanas veidoja uzveduma sižetisko līniju. Bet par uzveduma kodolu kļuva Kates un viņas vecmāmiņas Mažas spēcīgā mijiedarbība, vecās zintnieces dvēselei atjaunojoties un turpinoties mazmeitā. Mažas loma, ko L. Zvīgule nospēlēja pirms došanās atpūtā, lieku reizi apliecināja aktrises dziļo meistarību, spēju ar precīza, gadu neapsūbināta plastiskā veidola palīdzību izteikt rakstura būtību un kvintesenci. Vecā Maža bija līdzīga T. Zaļkalna veidotajiem māmuļu tēliem, tik dabiski un ierasti pelēkā sagša sedza viņas stāvu. Kā gaismai, kā dzīvībai Mažai pretim tiecās mazmeita Kate. Spožā gaismas apli cits pēc cita stājās viņas apmelotāji, lai izlūgtos piedošanu un tamlīdz brīvu ieeju Dieva valstībā. Un gandrīz visi šo piedošanu arī saņēma, pat galvenā viltuslieciniece, «melnā dvēsele» Trūte (A. Reigase) un Kates garīgais tēvs mācītājs Jakobi (A. Martinsons), tikai ne mirušā bērniņa tēvs Matīss (A. Ozols). Šeit beidzās Kates spēja piedot, jo savas dzīvības turpinājuma noliegšana izslēdza iespēju «jaunu ņemt un vērst par labu».

Dzelves Kate E. Ermales tēlojumā bija kā trauls jasmīna zars — balts gaišums, ko var gan salauzt un iznīcināt, bet ne liekt vai locīt. Kates tēlā turpinājās Raiņa Baibas (to aktrise, vēl būdama vidusskolas skolniece, bija spēlējusi G. Pieša filmā «Pūt, vējiņi!») un Dinas prasme likt svaros mūžu pret laimes mirkli un dabas dota patiesības dzirde. Kate nevarēja noliegt savu milēto, kaut nedzīvojušo bērniņu pat gribēdama, viņa vienkārši nespēja sadzirdēt melu vārdus, ko teica priekšā citi. Ar šo lomu jaunā aktrise ne vien izvirzījās savas paaudzes mākslinieku vidū, bet arī nostiprināja savu noteiktu skatuves tēlu, kas bija nevis paštēla vienveidības, bet gan nobriedušas personības zīmogs. Uzveduma atrisinājums, Katei aizbēgot brīvībā un Mažai sadegot viņas vietā, bija ļoti zīmīgs un cerīgs. L. Žvīgule kaut ko no sava talanta spēka atdeva tālāk nest E. Ermalei.

Sajā talanta pēctecības lokā iekļāvās arī Krievu drāmas teātra galvenā režisora A. Kaca iestudētais I. Gončarova romāna «Krauja» dramatisējums (1982). 70. gadu beigās režisors aizvien vairāk bija pievērsies klasikai, laika pārbaudī izturējušos darbos meklēdams mūžīgas vērtības kā pamatu personības apliecinājumam. Dailes teātrī A. Kacs varēja izmantot vēl kādu nezūdošu vērtību — liela mēroga aktiertalantu. «Krauja» patiesi bija L. Bērziņas benefice.

Uzveduma telpa (scenogrāfe T. Šveca) skatienam vērās pavēsā elegancē — dažādu pelēkās krāsas toņu drapērijas radīja birzs vai meža ieskautas muižas iespaidu, ar slaidu loku cauri birzīj izvijās koka tiltiņš. Tā pati elegancē valdīja B. Puzinas veidotajos smalki neuzkritošajos tērpos un P. Dambja mūzikā. Dziļais, niansētais pelēkums bija lielisks fons, uz kura varēja atklāties noslēgto dvēseļu drāma.

Iestudējuma gaita bija rūpīgi izsvērtā un noskaņota, noslīpēti un inteligenti muižnieku dialogi mijās ar zemnieku dzīves ainām, kuras režisors bija iestudējis bez banalizējuma un «zemnieciskošanas», ar zināmu distanci, it kā šo pašu muižnieku acīm skatītas. Iestudējuma centrā bija L. Bērziņas Tatjana Markovna Bereškova — muižas īpašniece, dzimtas galva, daudz pārdzīvojusi sieviete, vecmāmiņa. Atsevišķās ainās atklājās katra no šīm Tatjanas Markovnas dzīves lomām. Lepna un neatkarīga muižniece, kas izraida no mājas robusto Tičkovu, kurš atļāvies nīrgāties par sievieti; dzimtas vecākā, kas mīl un rūpējas par daudzajiem pēctečiem; apburoša sieviete, kas godam spēj pieņemt cita cilvēka norieta mīlestību. Šīs personības šķautnes kā pakāpieni veda pretī galvenajai — vecmāmiņas lomai. Tieši vecmāmiņas cīņa par mazmeitas Veras atgriešanos dzīvē bija kulminācijas brīdis.

Striktī norobežojoties no visa, kas varētu novērst darbību un uzmanību no Tatjanas Markovnas tēla, A. Kacs neizvērsa Veras (M. Martinsones) un Marka Volohova (I. Kalniņš) mīlestību, vien

ļāva nojaust šo jūtu spēku un pretrunīgumu. Iestudējuma virzībai svarīgas bija sāpes, ko mīlestība atstāja Veras dvēselē, jo tieši tās tuvināja Veru vecmāmiņai.

Saskaroties Tatjanas Markovnas un Veras linijām, izrādes norise kļuva saspringta kā galēji uzvilktā stīga. Pilnīgā klusumā notika vecmāmiņas un mazmeitas saruna, kurā viena lepna un noslēgta sieviete bija gatava upurēties un atklāt savas dzīves noslēpumu, bet otra, tikpat lepna un spēcīga dvēsele, — to nepieļaut. Atraidīdama vecmāmiņas pašpazemošanās soli, Vera arī pati atguva spēku dzīvot.

A. Kaca iestudējums Dailes teātra kopainā īpaši izcēlās ar konsekvēnto, līdz sīkumiem izstrādāto režiju. Uzvedums bija kā fili-grāna dārglieta, kuras metālisko vēsumu maigāku padarīja spoža pērle — L. Bērziņas pēdējā loma. Tā finālā režisors dāvāja aktrisei bezgalgaru, piepildītu pauzi. Ilgi, ilgi veca sieviete sēdēja skatuves malā, pāri kraujai un arī mūsu galvām sev vien saskatāmā tālumā vērdamās. Skatuvei satumstot, mirdzēja tikai maza sarkana papirosa gaismiņa.

Vēl brīdi pirms savas aiziešanas Lilitas Bērziņas talants uzliesmoja ar spilgtu gaismu. Cēlā 19. gadsimta aristokrāte Berežkova un 20. gadsimta saliektā kolhozniece Mirtas tante (J. Streiča filmā «Limuzīns Jāņu nakts krāsā») bija nākušas no pilnīgi dažādām pasaulēm, bet viņas abas vieno griba saturēt irstošo dzimtu laika griežos, lai kādus līdzekļus arī nāktos izmantot. Liela paredzēšana bija šajos darbos. Pelēkos rudens dūmos gāja un izgaisa Mirtas tante. Klusi nodzisa Tatjanas Markovnas papirosa uguntiņa.

1983. gada 1. jūnijā teātris un tauta atvadījās no savas mākslinieces Lilitas Bērziņas. Radio iemūžināta, skanēja Spīdolas balss: «Nevienam es Rīgas nedošu...» — kā pēdējais, visstiprākais novēlējums palicējiem.

Līdzās «Jāzepam un viņa brāļiem» un «Kraujai» par teātra spilgtāko un pārliecinošāko daļu šajos gados kļuva K. Auškāpa iestudējumi. H. Heses romāna «Stepes vilks» dramatisējums 1982. gadā Mazajā zālē kļuva par režisora līdzšinējā darba rezumējumu.

Iepriekšējos gados izkoptā spožā teatrālā forma saglabājās, bet tai pievienojās prasme pārliecinoši atklāt aktiera domu un jūtu procesu un tādējādi runāt par sarežģītām filozofiskām problēmām (tāpat kā tas bija «Branda» uzvedumā), «atdzīvinot» simbolus un priekšstatus.

Pēc «Stepes vilka» iestudējuma varēja teikt, ka K. Auškāps līdztekus P. Pētersonam, O. Kroderam un daļēji arī N. Klētniekam ir viskonsekvētākais «intelektuālā teātra» kopējs Latvijas skatuves mākslā. Turklāt šā tipa teātra uzvedumi no sākta gala visvairāk bijuši raksturīgi tieši Dailes teātrim. Tā darbība nekad nav bijusi speciāli vērsta uz sadzīves patiesību noskaidrošanu. Teātra uzmanības centrā bijusi esības problēmu apzināšana. K. Auškāps, turpinot

P. Pētersona 60. gadu beigu uzvedumu vadlīniju, par skatuves norišu mērķi izvirzīja dialektisku un pakāpenisku, skatītāju acu priekšā notiekošu «mūžīgo jautājumu» izpētes procesu. Tajā pašā laikā sarežģītās un daudznozīmīgās shēmas un zīmes, ar kurām operēja režisors, izpaudās caur ļoti konkrētu aktierdarbību, tām piemita spēja aktīvi iedarboties uz skatītājiem, ieraut viņus līdzināšanas un līdzdomāšanas darbā. Mākslas baudījums šajos K. Auškāpa iestudējumos bija nesaraujami saistīts ar skatītāju intelektuālu līdzdarbību.

«Stepes vilka» iestudējumam I. Blumbergs radīja «melno telpu», kurā sākotnēji nebija nekādu priekšmetu, kas vēstītu par vietas vai notikuma apstākļiem. Paši varoņi ienesa lietas, kas saistījās ar kādu pārbaudei pakļaujamu brīdi viņu dzīvē. Telpa bija līdz galīgai skaidrībai un uzskatāmībai koncentrēta «eksperimentālā situācija», ko katra darbības persona varēja pārveidot līdz nepazīšanai, radot savu uz sapņa, atmiņas vai zinātniska izmēģinājuma robežas balansējošu pasauli.

Uzveduma absolūtais centrs un varonis bija J. Strengas tēlotais Harijs Hallers. Izejot cauri «magiskā teātra» pārbaudījumiem, viņam vajadzēja palikt «sev pašam», nepazaudēt cilvēcisko patību, iepazīt to līdz galam. Savukārt pārējie aktieri citu pēc cita radīja vairākus tēlus, kurus tomēr apvienoja iekšējās līdzības vai kontrasta princips. Vairākus atšķirīgus, bet iekšējā virzībā vienotus tēlus radīja M. Janaus: Hallera kādreiz mīlēto sievieti — Hermīnes, Rozas, Marijas — sūtība bija palīdzēt atgūt viņam eksistencēs pamatus. Par būtisku atskaites punktu Hallera ceļā kļuva A. Dimitera spēlētais Gētes kungs — skopiem skatuves līdzekļiem veidots izteiksmīgs tēls. Vairākas epizodiskas personas, kas katra savā veidā atklāja Halleram kādu cilvēka (arī mākslinieka) esības šķautni vai rakstura paradoks, radīja Ā. Rozentāls. Lai gan romāna materiāls bija ļoti sarežģīts, režisors radīja viegli līdzuztveramu uzveduma formu, ko daļēji sekmēja arī nedaudz mainītā noskaņa. Atšķirībā no H. Heses intelektuāli izsmalcinātā un diezgan pesimistiskā romāna iestudējumam piemita lielāka ticība cilvēka saprātam un... humora izjūtai, kas arī noteica izteiksmīgo finālu — Harija Hallera šķietamo sodīšanu ar nāvi un galīgo spriedumu — nosodīšanu ar dzīvi.

Kā turpinājumu «Stepes vilkā» iezīmētajām un veiksmīgi atrisinātajām problēmām par īstām un šķietamām vērtībām, par izziņas un pašizziņas nepieciešamību K. Auškāps uz lielās skatuves iestudēja M. Māterlinka lugu «Zilais putns» (1982). Diemžēl šis iestudējums nekļuva par teātra un režisora veiksmi. A. Freiberga radīto balto, indiferento kulišu rindās luga izskanēja kā diezgan salta abstrakcija. Iespējams, ka viens no neveiksmes galvenajiem cēloņiem bija tas, ka uzvedumam nebija precīza adresāta. «Zilais putns», īpaši pēc K. Staņislavska klasiskā uzveduma Maskavas Dailes teātri

bija pazīstams kā brīnišķīga bērnu luga, un režisors neuzdrīkstējās šo pieņēmumu līdz galam apstrīdēt. Tajā pašā laikā K. Auškāpam daudz svarīgāka bija filozofisko jēdzienu teatrālā atklāsme. Taču bērniem šāda skatuves valoda bija grūti saprotama. Iestudējums it kā salūza divās daļās. Tās savienot nespēja arī galvenie varoņi Tiltis un Mitila, kuri paši šķita vairāk piederam tradicionālajai pasaku pasaulei, bet sveši un neiederīgi režisoram svarīgajos skatos ar Laika veci un Nedzimušajiem bērniem. Tomēr arī šajā darbā bija virkne izteismīgu, lai arī uzveduma kopskaņai pasvešu tēlu: G. Placēna Cukurs, A. Līvmanes Uguns, J. Gornava Ūdens, J. Strengas Laika vecis.

Jāpiebilst, ka izrādes notika Lielajā zālē, bet šī skatuve kopš paša sākuma bijusi aktieriem un režisoriem kā tāds liels klupšanas akmens, ko pārvarēt reti iespējams pat ar izcila scenogrāfa palīdzību. Jāatzīst, ka līdzīgi tas notika ar K. Auškāpa dramatizēto un inscenēto M. Servantesa «**Donu Kihotu**» 1984. gadā. Uzvedums bija izteismīgi centrēts ap galvenajiem varoņiem, taču tā koptēls, plaisa starp varoņiem un pārējiem bieži vien nojauca ietekmīgi iecerētās ainas.

Par uzveduma būtiskiem sasniegumiem kļuva abi galveno varoņu pāri: vienā variantā J. Strengas dons Kihots un G. Placēna Sančo Pansa, otrā — H. Liepiņa Lamančas bruņinieks kopā ar P. Liepiņa Sančo. Atšķirīgās aktierindividualitātes katrā izrādes reizē noteica arī citus uzsvarus uzveduma noskaņā. J. Strengas atveidojumā dons Kihots, būdams tuvāks ierastajam Skumjā tēla bruņinieka veidolam, vienlaikus bija gudrs un tālredzīgs pedagogs, ja iespējams piemērot šim varonim tādu apzīmējumu. Sava kunga un skolotāja vadīts, G. Placēna praktiskais un piezemētais Sančo galu galā kļuva par viņa mācības un dzīves uztveres visuzticamāko pārmantotāju un, kā rakstīja L. Akurātere, «viņa nemirstības apstiprinātāju»*.

Ar milzīgu azartu savas lomas spēlēja otrs pāris — H. Liepiņš un P. Liepiņš, katru izrādi pārvēršot par divu prefēju, bet līdzvērtīgu personību cīņu un vienību. Šajos vakaros sacentās brīnuma alkas ar pieredzes apliecinājumu, tomēr uzvaru guva brīnumu alcējs dons Kihots, kuru nospiežot pie zemes, mēs «nospiežam sevī savas dvēseles labāko daļu»**.

K. Auškāpa iestudējumiem allaž piemītusi izteikta muzikalitāte, arī tajos gadījumos, kad iestudētajam darbam nav bijis muzikāla pamata. Taču vistiesākie režisora muzikālās stihijas izteicēji bijuši divi 70. un 80. gadu robežās veidotie uzvedumi — pēc A. Konana-Doila stāstu motīviem radītais inscenējums «**Serlocks Holms**» (1979) un Ā. Alunāna «**Džons Neilands**» (1982).

Atšķirībā no tobrīd populārajiem «nopietajiem» mūzikliem, piemēram, Maskavas režisora M. Zaharova iestudētajiem «**Hoakina**

* Akurātere L. Dzejnieki, aktieri un ... // Lit. un Māksla, 1985, 1. marts, 8. lpp.

** Turpat.

Murjetas zvaigzne un nāve» un ««Junona» un «Avosj»», uzvedumam «Džons Neilands» nepiemita īpaši nozīmīga jēdzieniska slodze. Tas iekļāvās 80. gadu sākuma Latvijas teātriem raksturīgajā strāvā, kad cits pēc cita dzima jautri muzikāli iestudējumi, kas runāja par tautas pagātņi «viegliņām, viegliņām», pasmejot par senlaikos uzrakstīto (vai tādējādi stilizēto lugu) vecmodīgo valodu, bet arī neapšaubāmi dāvājot simpātijas jaunajiem censoņiem, kuri lielākoties bija šo «vieglās vēstures» lugu centrā. Lielākā šo uzvedumu daļa, dziesmu spēles, bija atvieglināts un lokalizēts klasisko melodramu variants ar striktu pozitīvo un negatīvo varoņu dalījumu, sulīgiem raksturiem, absolūti nepieciešamu jaunā nosodījumu un labā uzvaru finālā. Laikā, kad dziļās vēstures studijas nebija iespējamās (M. Birzes «Baznīcas kalnā» bija izņēmums, un arī tajā uzmanības centrā bija raksturu sadursmes, nevis sociālas un vēsturiskas pretrīķības), šie uzvedumi veica savu noteiktu skatītāju saliedēšanas un uzmuntrināšanas darbu.

«Džonu Neilandu» iestudējot, režisors no Ā. Alunāna lugas daudzajiem motīviem bija izvēlējis tikai vienu — savas tautas vārda aizliegšanu — un notikumi koncentrējās ap Džona Neilanda (J. Zenne vai O. Bērziņš) nedienām un laimīgo izglābšanos. Bet dziedātāju kvartets ar veiksmīgajiem muzikālajiem numuriem, kas balstījās uz 19. gs. un mūsdienu situācijas paralēlēm, ļāva uzveduma notikumiem iegūt jaunu skanējumu.

Iestudējuma mozaikā lieliski iekļāvās daudzi īsos uznāciņos radītie raksturi: P. Liepiņa šaušalīgi skopais Jurgis, J. Gornava «mūžīgais žids», kas aizvien no jauna meklēja sev «korteli», V. Straumes kalpone Trīne ar atrotītām piedurknēm un šķībi uzliktu Nīcas vainagu galvā, E. Pāvula Klumpočs, kurš airēja nāru laivu ar īstu zvejniēka ķērienu. Vienotā zīmējumā šo daudzveidību apvienoja J. Dimītera visfantastiskāko elementu pārpilnā dekorācija, kurā skatuves sānu balkoniņus balstīja mauru stila kolonnas, bet Rīgas siluētā brīnišķīgi iekļāvās Zinātnu akadēmijas zvaigznotā augstceltne un Daugavas vidū peldošs valis.

1982. un 1983. gadā daļēji atkārtotās situācija, kādā Dailes teātris bija, kad tajā ienāca VI studija ar «savu» režisoru K. Auškāpu. Tagad sevi vienlaikus pieteica VII studijas jauno aktieru grupa un ne vairs viens vien, bet četri jauni un diplomēti režisori (kopā ar viņiem mācības beidza un diplomus par augstāko režijas izglītību saņēma arī K. Auškāps, kura režijas darbu devums jau bija itin prāvs). Taču šoreiz situācija, kurā nonāca jaunie aktieri un režisori, bija nesalīdzināmi sarežģītāka. Sajā laikā kolektīvā vairs nebija iekšējas nepieciešamības redzēt jaunus ienākumus kā paaudzi. VII aktieru studija gan mācījās Dailes teātra telpās, Dailes teātra pedagogi viņus ievadīja amata prasmē, uz šā teātra skatuvēm notika kursa un diplomdarbu izrādes, bet šie jaunieši ar viņiem vien piemītošajām spējām, rakstura īpašībām un teātra izpratni nebija

tobrīd vajadzīgi. Studijas izrādīta, uzmirdzēja šovprogramma, kurā jaunieši asprātīgi un pietiekami veikli parodēja populārus estrādes māksliniekus, atjautīgi iesaistīdami spēlē arī skatītājus. Dažus vakarus tika spēlētas diplomdarbu izrādes — A. Čehova «Tēvocis Vaņa» un A. Kurgatņikova «Aspekti», taču tām nepiemita nekas no tās pleca sajūtas un vienotības, kas padarīja tik saistošu iepriekšējo — V un VI studijas darbu. Jaunā studija ienāca teātrī kā kārtējais papildinājums no Konservatorijas aktiermākslas nodaļas, nevis kā īpaši Dailes teātra garā audzināta studija.

Iespējams, ka viens no iemesliem, kāpēc VII studijai nebija lemts kļūt par notikumu jauno cilvēku mākslā, bija arī tas, ka viņu ienākšanai pietrūka sava «vienīgā» režisora. Formāli gan par vienu no diplomdarbiem kļuva A. Ozola iestudējums, ar kuru šis režisors beidza mācības A. Liniņa vadītajā režijas kursā, — O. Vailda komēdija «Cik svarīgi būt nopietnam» (1982). Taču šajā uzvedumā maz atklājās kā aktieru iespējamās individualitātes, tā arī režisora spējas un intereses. O. Vailda asprātīgā un gudrā salonluga tika izmantota tikai kā vēl viens pamats parodiju spēlēšanai, kas, tāpat kā «*Music-showlotto*», uz kādu laiku saistīja skatītājus (ši bija vienīgā diplomdarbu izrāde, kas tika iekļauta teātra repertuārā), bet bez nopietnas ieceres seguma ātri «nospēlējās» un zaudēja pievilcību.

Neveiksmīgs bija A. Ozola otrais patstāvīgi iestudētais darbs — rumāņu dramaturģijas festivālam veltītā A. Barangas luga «**Svētais Mitike**» (1983). Dramaturģijas vājums jau iepriekš bija noteicis arī tā skatuviskā iemiesojuma līmeni, un, neskatoties uz centrālo lomu atveidotāju V. Artmanes un A. Dimitera spožo spēli, iestudējums kopumā plīsa un juka sīkās vairāk vai mazāk smieklīgās ainiņās.

Labu amata prasmi pierādīja J. Kalniņš, iestudējot diplomdarbam J. O'Nīla lugu «**Mēness likteņa pabērniem**» (1983). Uzvedums nepretenciozi tiecās tuvoties dzīves pabērnu Džozijas (G. Grīva), viņas tēva Filipa Hogena (M. Ozoliņš) un Džima Tailora (I. Elerts vai A. Zagars) likteņu sadzīvīskam atminējumam. Kopā ar jauno scenogrāfi R. Upmali bija radīts mierīgs un noskaņām bagāts fons, uz kura varēja risināties psiholoģiskas divspēles. Iestudējums tomēr nespēja izsmelt lielāko daļu no lugas bagātības daļēji tādēļ, ka režisoram nebija svarīgas amerikāņu dramaturga filozofiskās koncepcijas, kas diktē varoņu domāšanas veidu un rīcību, daļēji arī tādēļ, ka neatbilda varoņu un tēlotāju vecums. Taču režisora pietiektajā intereses līmenī varoņu savstarpējo attiecību izsekojums bija smalks un ticams.

Jaunie režisori savos pirmajos iestudējumos neatklājās kā noteiktas paaudzes izteicēji, kā jauni cilvēki mākslā. Viņu izvēlētais (vai arī teātra diktētais) dramaturģiskais materiāls atsevišķos gadījumos bija sociāli indiferents, citreiz — vienkārši slikts. Taču

vissatraucošākā bija jauno režisoru nevēlēšanās runāt par viņiem sāpīgām problēmām. Vai arī tādas mākslinieka un pilsoņa sāpes trūkums. Izņēmums bija divi diplomandi — V. Vētra un A. Bērziņš.

Lielu sabiedrības rezonansi izsauca J. Vītoliņa diplomdarbs — Z. Skujiņa romāna «**Jauna cilvēka memuāri**» inscenējums (1983). Tā popularitāti jaunatnes vidū galvenokārt noteica pazīstamā romāna pievilksanas spēks. Turklāt pēc pārtraukuma atkal varēja redzēt kopā jaunus aktierus — VII studijas absolventus. Uzvedums pievilka kā apsolījums.

Iespējams, ka tieši šajā visai neveiksmīgajā iestudējumā vislabāk varēja ieraudzīt skatuves dzīvi kā noteiktu, režisora acīm skatītu pasaules modeli. Jaunās paaudzes pasaule, kādu to redzēja un attēloja J. Vītoliņš, atgādināja milzu haotisku diskotēku. Disko un rokenrola viļņi vēlās pāri skatuvei, deju epizodes mijās ar dramatisējuma fragmentiem, kustību stihija, kam būtu vajadzējis savienot vienā plūdumā romāna notikumus, kļuva par pašmērķi. Šāds jauniešu pasaules modelis — raustīgs, spilgts, bezmērķīgs — bija gan konsekvents, taču gaužām vienkāršots.

Jau romāna publicēšanas laikā bija ne mazums strīdu par to, kā vērtēt galveno varoni un viņa rīcību. Dramatisējuma un inscenējuma autors J. Vītoliņš nešaubīgi uzskatīja Kalvi Zariņu par pozitīvo varoni, ignorēdams iespējamo ironisko attieksmi. Pašironijas distances trūkums galvenā varoņa tēlam (A. Zagars vai J. Straume) ļaujēja gan dzīvīgumu, gan patiesumu. Neko šeit nevarēja līdzēt aktieru pievilcība un jauneklīgums. Bez galvenā varoņa romāna dramatisējums kļuva par abstraktu shēmu, ko vietām atdzīvināja mazi, spoži, bet no uzveduma gaitas un nodomiem neatkarīgi aktierdarbi: H. Liepiņš Kalvja tēva lomā un īpaši — Andra Bērziņa tēlotais Randolfs. Savā ziņā Randolfs bija paša aktiera sacerēts un nospēlēts tēls, mazliet Cēzara Kalniņa līdzinieks no G. Priedes lugas, tikai nu jau ar sadragātu mugurkaulu. Kopumā uzvedums bija lemts neveiksmei, jo pārāk viennozīmīgas atbildes par jaunatnes domāšanas un dzīves veidu centās dot režisors, saskatīdams disko ritmos virspusējības un haotiskuma cēloņus, nevis izpausmes.

Par potenciāli savdabīgu un spējīgu Dailes teātra režisoru jau 80. gadu sākumā sevi pieteica V. Vētra — viens no VI aktieru studijas absolventiem. Ilgāku laiku pirms Konservatorijas režijas nodarbes beigšanas V. Vētra bija A. Liniņa asistents vairākos uzvedumos un pierādīja lielu vēlēšanos īpaši strādāt ar aktieri. 1980. gadā V. Vētra kopā ar A. Liniņu teātra Mazajā zālē sagatavoja G. Priedes lugu «**Vai mēs viņu pazīsim?**» iestudējumu. Šī nebija dramaturga labākā luga, taču gaumīgi un nepretenciozi uzvestais lasījums (to nevarēja saukt par iestudējumu, inscenējumu šo vārdu pilnīgākajā nozīmē) atklāja un saasināja G. Priedes iezīmētās problēmas, kas tobrīd ļoti interesēja sabiedrību un bija ieguvušas pat zināmu

modes zīmogu. Proti — cik biezs ir segums mūsu vārdiem par tautas mīlestību, kāds kultūrslānis nodrošina šos augstos vārdus, cik drošs jūtas mūsdienu cilvēks tiešā konfrontācijā ar konkrētiem savas zemes vēstures faktiem? Kopā ar režisoru inscenētāju veikta tēlu analīze, smalkais pustoņu un savstarpējo attiecību atsegums bija laba skola V. Vētram — topošajam režisoram profesionālim.

Līdztekus režisora asistenta pienākumu veikšanai V. Vētra nopelēja vienu no lielākajām un sarežģītākajām lomām latviešu dramaturģijā — Raiņa Jāzepu. Starp trijiem Jāzepa lomas tēlotājiem V. Vētra, iespējams, bija visanalītiskākais savu ceļu meklētājs varonis. Viņa Jāzepa atziņas ceļš bija pašapzināšanās, sevis izzināšana.

Šie divi iestudējumi bija kā prelūdijs V. Vētras pirmajam (un uz ļoti ilgu laiku arī vienīgajam) režijas darbam — R. Blaumaņa «Pazudušā dēla» iestudējumam (1983). Uzvedums saņēma bargu kritikas vērtējumu, V. Hausmanis atzina «Pazudušo dēlu» par pilnīgu neveiksmi. Tomēr tieši šajā darbā varēja atrast norādes uz jauna režisora pasaules skatījumu, noteiktas paaudzes pārstāvja redzes viedokli, pat ja tā skatuviskais iemiesojums ne vienmēr atbilda profesionālas režijas līmenim. Blaumaņa lugas interpretācijā savijās gan vēlēšanās atjaunot pārrautās laika saites, gan urbīga vēlēšanās līdz galam izprast un pamatot katra varoņa rīcību un likteni.

Uzvedumam piemita liela un nepārprotama vēlēšanās meklēt Roplainiņu dzimtas nelaimju cēloni. Režisors to saskatīja tā laika ētiskajos uzskatos. Simboliskas bija jau pašas pirmās ainas — tēvs un māte didīja pādīti, baltu un nevainīgu bērniņu, kas nupat ienācis pasaulē. Ar šo baltā bērniņa redzējumu arī beidzās iestudējums. Nelaimīgajai Roplainietei Krustiņa vārdu saucot, apdzisa gaisma un baltā starā atkal parādījās puisītis. Sava bērna nāvi pieredzot, Roplainiete sajuka prātā.

Uzvedums bija itin kā bez galvenā varoņa, jo likās, ka H. Spanovska Krustiņš atrodas «šaiņus» rampas un kopā ar skatītāju vēro ļaudis un notikumus, kas radījuši viņu tādu. Izrāžu gaitā, kad Krustiņa lomu sāka spēlēt arī P. Gaudiņš, šī rezignētā vērotāja pozīcija mazinājās, taču līdz galam nezuda. Režisors mazāk uzmanības pievērsa šā potenciāli bagātā, bet dzīvei zudušā cilvēka attēlojumam un uzsvērti meklēja viņa pasivitātes un nevarības cēloņus. Grāmatā «Aktieris pret savu gribu» L. Dzene piemin E. Pāvula domstarpības ar V. Vētru, kuru dēļ aktieris atteicās no vecā Roplainiņa lomas. E. Pāvulu neapmierināja, pat atgrūda režisora attieksme pret lugas personām. Taujāts par vecā Roplainiņa niknumu pret Pūlišu Paulu, režisors par tā iemeslu minējis... Paula un Roplainietes intīmās attiecības. Nav iemesla apšaubīt tādus V. Vētras vārdus un attieksmi, taču aiz izteiksmes vieglprātības un frivolitātes iespējams saskatīt arī ko citu: stipru vēlēšanos izprast un aizsargāt Krustiņu, pat ja tādēļ nāktos degradēt viņa māti. (Lai gan vienas puses pelšana un pazemošana ir visneauglīgākais ceļš otras

puses celšanai.) Režijas ētiskās pozīcijas galējība nonāca pretrunā ar lugā paustajiem uzskatiem un izļodzīja arī iestudējuma estētiskos pamatus. Taču brīžos, kad režisoram izdevās savai sāpei par zudušo paaudzi rast saskaņu ar R. Blaumaņa raksturiem, uzvedumā uzšķīlās patiesas mākslas dzirkstis.

Ar lielu nopietnību režisors bija strādājis ar aktieriem, cenzdames savienot atsevišķus tēlus vienotā pasaules ainā. A. Kantānes Roplainiete bija izmisīgi mīloša māte, kura ik solī, ik kustībā centās nostāties starp dēlu un pasauli, kas bija tam draudīga. Ļoti mūsdienīgs tēls bija Andra Bērziņa ļaunais, sprostā ieslodzītajam līdzīgais Pūlišu Pauls. Cilvēks, kam jau sen zudušas jēlkādas morāles robežas, varmācīgi atņemta mīlestība pret paša zemi, un tagad viņš izmisīgi centās gandēt dzīvi arī citiem. Spilgtas un nesamierināmas pretinieces bija G. Grīvas vai L. Skujiņas Ilze un K. Pasternakas vai A. Reigases Matilde — vienlīdz spēcīgas un kaislīgas savā mīlestībā pret Krustiņu, vienlīdz eksaltētas naidā. Par nozīmīgu tēlu kļuva M. Vērziņa Inķis — visa ļaunuma ierosinātājs, kas pirmais izsita pamatu zem vecā Roplaiņa kājām. Lai cik spēcīga bija vecāku vēlēšanās griezt visu uz labu, Krustiņš piederēja pie zaudētās paaudzes, kurai nekas vairs nespēj atdot ticību dzīvei un sasiet ģimenes saites.

Jaunie režisori tika uzņemti labvēlīgi, novērtējot labo, piedodot nepadarīto, noklusējot nepārliecinošo, jo bija cerība, ka augstskolas laikā neiemācītais tiks sasniegts ikdienas darbā. Taču pirmo pēcstudiju sezonu laikā A. Ozolam, J. Kalniņam, V. Vētram netapa neviens patstāvīgs iestudējums. Diplomdarbi kļuva par repertuāra izrādēm un ekspluatējot apbružājās. Savas korekcijas veica spēlēšanas ieradums, arī tēlotāju maiņa, un drīz vien kļuva redzams, ka O. Vailda, J. O'Nīla, R. Blaumaņa darbu iestudējumu varoņi ir vienas teātra izpratnes radīti, kad aktieri cenšas reālpsiholoģiski pārdzīvot ļoti dažādas, vienam izteiksmes stilam nepakļaujamas dzīves. Tikai V. Vētras darbā varēja runāt par reālpsiholoģisko izteiksmes līdzekļu apzinātu un konsekventu lietojumu. Uzvedumā «Pazudušais dēls» tieši tajos brīžos, kad vide un darbība bija maksimāli priekšmetiska un reāla, atklājās režisora spējas nolobīt pieņēmumu čaulu, urbties varoņu pagātnē un atrast stabilu pamatu cilvēku raksturiem un rīcībai. Noteikti un pamatīgi no gleznotā prospekta «zaļās zemes» izauga Roplaiņu tēvs, taustāmas bija Matildes kaislības kroga dibenistabā. Aktieri patiesi dzīvoja konkrētās lietu vides salīnās. Varbūt tieši šādā psiholoģiski un priekšmetiski precīzā pasaulē būtu varējusi brīvi elpot V. Vētras režisora fantāzija, taču režisors it kā baidījās meklēt savai redzei un domāšanai atbilstošu telpas risinājumu, nevis izmantot tobrīd ierastos nosacītās scenogrāfijas līdzekļus.

V. Vētras režijā vēlēšanās strādāt savdabīgi bija vislielākā, bet pietrūka... Kā? Konsekvences? Prasmes? Zināšanas, ka teātrim

var un drīkst būt dažādas formas? Vēl jo vairāk šie jautājumi attiecināmi uz pārējo jauno Dailes teātra režisoru iestudējumiem, kuriem A. Līnis 1985. gadā pievienoja īru dramaturga Dž. M. Singa lugas «Rietumu piekrastes varonis» uzvedumu. Jāpiebilst, ka lugas nosaukumā oriģinālvalodā minēts vārds «*play-boy*», kam izteikti ironiska, varonības jēdzienam sveša nozīme. Varēja gaidīt, ka nepazīstamā, estētisku ideju ziņā neierastā dramaturģija kļūs par pamatu arī negaidītu, vismaz mazlietotu izteiksmes līdzekļu izmantošanai.

Taču uzvedums lika atcerēties teātra institūtu pirmkursnieku etiķes: «Dzērāji», «Tikšanās ar mīloto meiteni», «Nogurušais ceļnieks» un tamlīdzīgas, kurās studentiem mācību procesā vajadzētu apliecināt spēju būt patiesiem un organiskiem konkrētās dzīves situācijās. Saliktas noteiktā kārtībā, šādas etiķes radītu zināmu notikumu secību, bet nepretendētu uz «caurviju darbību», «virsuzdevumu» un citām ar režiju saistītām lietām. A. Līņa iestudējumā aktieri sadzīviski «atrādīja» savu personisko dzīves pieredzi, piemērodami to lugas fabulas notikumiem.

Jauno režisoru ienākšana Dailes teātrī vistiešākajā veidā bija saistīta ar galvenā režisora A. Līņa darbu. A. Līniņš bija viņu kursa un diplomdarbu vadītājs, viņa teātrī visi jaunie praktiski apguva profesionālās iemaņas, strādājot par inscenētāja asistentiem. Tādēļ jauno režisoru spēks un vājums, viņu amata prasme nav analizējama, nerunājot par A. Līņa daiļrades principiem. Audzēkņi bija sava skolotāja spogulis.

Jau vairākkārt atzīmēts, ka par nopietnu šķērslī A. Līņa režijas attīstībā (un visa teātra darbā) kļuva nepieciešamība piemēroties jaunās plašās skatuves mērogiem, taču tas bija ārējs, lai arī nozīmīgs apstāklis. Daudz būtiskāka nozīme mākslinieka daiļradē bija iekšējo kritēriju un strāvu evolūcijai. Kritiķi vairākkārt mēģinājuši to formulēt. Analizējot 80. gadu sākuma inscenējumus, L. Akurātere secināja, ka: «A. Līņa režijas darba pašreizējais ideāls ir atgriešanās jaunā pakāpē pie uzvedumiem, kuros aktieri vispusīgi un autonomi iedziļinātos savu varoņu dzīvēs un it kā bez režijas akcentu palīdzības (retinājums mans — E. T.) un komentāriem piedāvātu šīs dzīves skatītājiem».* Pie līdzīga sprieduma bija nonācis arī šā teātra ilggadējais teorētiķis M. Grēviņš, rakstīdams, ka «tagadnes vadošajos skatuves darbos režisors aizvien biežāk paliek ēnā aiz dzīvā aktiera tēlojuma, bet režisora koncepcija šķietami izkūst (retinājums mans — E. T.) personu psiholoģisko attiecību kolīzijās, tajā pašā laikā būtībā nekā nezaudējot no sava iedarbības spēka»**.

* Akurātere L. Dailes teātris jaunā periodā // Teātris un dzīve, 27. R., 1983, 60. lpp.

** Grēviņš M. Dažas 80. gadu teātra iezīmes // Teātris un dzīve, 26. R., 1982, 6. lpp.

Šie teorētiski formulētie principi bija gan cienījami, gan vērā ņemami. Diemžēl to praktiskais iemiesojums nereti, balansēdams uz šķietamas režijas «izkušanas» šķautnes, noslīdēja līdz mākslinieciskai aptuvenībai un pat indiferentumam. Šāda attieksmes nenoteiktība, ko nespēj aizstāt pārliecinoši nospēlēti raksturi, parādījās jau «Uzticības saldās nastas» iestudējumā, bet īpaši redzama kļuva A. Liniņa darbos 80. gadu vidū.

Aktieru pārprodukcijas apstākļos bija notikusi A. Liniņa proponēto aktiermākslas principu devalvācija. Jo vairāk laika galvenajam režisoram atņēma administratīvā darbība, jo vairāk pašplūsmai tika atstāti topošie aktieri. Mazais jauniestudējuma skaits neļāva regulārā skatuves darbā spodrināt aktiermeistarību arī daudziem vidējās paaudzes aktieriem. 70. gados tik daudzsološā, katra personībā un izaugsmē saskaņotā aktiermāksla pārlietu bieži izvirda par slinku paštēla atrādīšanu, turklāt grēkojot arī pret valodas un ķermeņa izkoptību. Nereti režisora uzdevumi tika izpildīti tikai katrā paša izpratnes līmenī, necenšoties pēc citāda, neikdienišķa dramaturģijas stilam un saturam atbilstoša tēla radīšanas.

Iespējams, ka pārāk lielu enerģijas un dvēseles spēka daļu paņēma administratīvā darbība, teātra galvenajam režisoram vajadzēja veidot arī «nodevu» uzvedumus. Šo un droši vien daudzu citu iemeslu dēļ A. Liniņa režijā aizvien mazāk varēja just mākslinieciskās stratēģijas virzienu, teātra ētiskās un estētiskās programmas metus. 70. gadu inscenējumiem raksturīgo prasmi izcelt parastajā lielo un vienreizējo 80. gados aizstāja tieksme lielo un neparasto sadalīt sīkajā un ierastajā. Un pēc šīs analītiskās sadalīšanas vairs nesevoja mākslinieciskā sintēze. Šāds skatpunkta piezemējums kļuva par principu.

G. Priedes drāmas «Zilā» uzvedumā (1982) iztrādāts bija tieši ikdienišķais, sadzīviski pareizais slānis. Par to vēstīja arī J. Dimitera scenogrāfija — skaistā Melnās jūras panorāma tālumā un kraujas malai piekleķētā izīrējamā būda tuvumā. Profesionāli pārliecinoši bija atveidoti lugas varoņi: V. Artmanes vitālā Rasma, I. Kalniņa iejūtīgais Vidvuds, A. Grūbes ārēji izaicinošā Linda. Nostatus atradās I. Elerta Juris, kura drāmu jaunais aktieris atklāja ar vērā ņemamu spriedzi starp ārējo nekustību un iekšējo norišu dinamiku. Izrāde ritēja raiti, bet, cenšoties aizstāvēt varoņus, bija pazaudēts īpašais, grūti formulējama G. Priedes lugu «virs-slānis», kas spēcīgi jūtams dramaturga darbu veiksmīgākajos uzvedumos, arī Dailes teātra «Tavā labajā slavā». Šis slānis, iespējams, liedzot varoņu rīcībai īsti sadzīvisku pamatojumu, vienlaikus pietuvinā viņu attiecības klasiskās dramaturģijas mūžīgiem konfliktiem. «Zilajā» to varētu nosaukt par varoņu «liktenīgo vainu», pagātnes auru, ko iekļaujot darbībā, luga atklātos kā ideju drāma. A. Liniņa iestudējumā G. Priedes tēlotā situācija bija gan ticama, bet nenoliedzami banāla. Par šādu lugas lasījumu liecināja arī Maska-

vas kritiķu atsauksmes: nedaudz sadomāts liekas zilās govs simbols, kas devis nosaukumu lugai un radījis zināmu jucekli galvā vienam no lugas galvenajiem varoņiem — Jurim. Svarīgākais lugā ir saspringtas pārdomas ne tikai par to, kādai jābūt, bet arī par to, kādai nav jābūt mīlestībai. Un par to, cik daudz tā nozīmē cilvēka dzīvē. Tādējādi bija precīzi uztverts iestudējuma piezemētais ideju līmenis.

1984. gadā A. Liniņš dramatisēja un iestudēja vienu no 80. gadu būtiskākajiem literārajiem darbiem — Č. Aitmatova romānu «Un garāka par mūžu diena ilgst». Dramatisējums bija veikts tradicionāli, ietverot vēstījumā romāna «horizontālo» slāni, kas saliedēja ap Jedigeju Zangeldinu Vējputeņu starpstacijas ļaudis. Uzveduma veidotājs bija atteicies no pirmavota «vertikālā» griezuma, kurā cilvēks apvienots ar dabas ritmiem un Visumu. Izcentrēts un izgaismots bija Jedigejs, kura lomu izcili spēlēja E. Pāvuls. Tā bija īsti dziļa personība, kuru spēlējot E. Pāvula sniegtajā vienotībā «sirds intelligence ar mākslinieka pārliecību par to, ka īstas dzīves pamatu pamats ir godīgi darīts darbs, atklātība un taisnīgums.»* E. Pāvula Jedigejs lielā garīgā spriedzē apliecināja mūžīgās un nemainīgās dzīves vērtības. Šajā lomā vairāk nekā jebkad bija nepieciešama aktiera personības pilnība un spēks, lai pamatīgi iestrādātu skatītāju sirdīs atziņu, ka tautai nav ne patiesas tagadnes, ne cerīgas nākotnes, ja tā atsakās no savas vēstures un apgāna savas svētvietas.

Tomēr kopumā inscenējumam pietrūka mākslinieciskā veseluma. Neizkopts bija tā ārējais tēls — saburnīti pārklāji sedza skatuves grīdu, imitējot tukšneša smiltis, neglābjami naivi «lidinājās» uzfilmētie kosmonauti. Bet galvenais — reti kurš no aktieriem spēja noturēties E. Pāvula uzņemtajā augstajā patiesības meklējumu tonī, atklāt kaut ko vairāk par konkrēta cilvēka vietu Jedigeja dzīvē. Tikai Ē. Valtera Kazangaps un J. Paukštello Abutalips prata pacelties pāri atsevišķu ainu iedzīvināšanas līmenim un nostāties līdzās E. Pāvula Jedigejam kā laikabiedri.

Iestudējuma skatuves mūžs salūza divās daļās. 1985. gadā no teātra aizgāja E. Pāvuls. Viņa lomu pārņēma H. Liepiņš un lika tai atmirdzēt jaunās šķautnēs. Aktiera neparasti atturīgajā un klusinātajā tēlojumā ar dziļu sāpi atklājās Jedigeja nepiepildītā mīlestība pret drauga sievu Zariņu. Pēc E. Pāvula monolitā un stiprā Jedigeja uz Dailes skatuves dzīvoja H. Liepiņa citādā veidā stiprais, sevi pārvarējušais Jedigejs Zangeldins.

80. gados līdzās A. Liniņam strādāja režisore A. Matīsa, kas veidoja arī patstāvīgus iestudējumus. Č. Aitmatova romāna dramatisējumā pieteiktās problēmas turpināja A. Matīsas (kopā ar A. Dimiteru) iestudētā A. Dudareva luga «Vakars» (1984), kurā ar res-

* *Augstkalna M.* Būt uzticīgam oriģināla garam // *Māksla*, 1984, 3, 34. lpp.

pektējamu patiesības izjūtu, bagātu mūža gudrību un noslīpētu meistarību spēlēja Dailes teātra vecmeistari: Ē. Valters, E. Zīle, M. Ozoliņš, A. Dimiters, H. Vazdiks, V. Krūze, Ē. Ferda, arī A. Frinbergs.

Šā piecu gadu posma nogalē jaunas nianse ieguva K. Auškāpa darbs. Atstājot malā filozofiskā teātra meklējumus, režisors pievērsās laikmetīgās padomju dramaturģijas inscenēšanai.

Šis daiļrades atzars bija aizsācies jau 70. gadu vidū, asistējot A. Liniņam A. Gelmaņa lugas «Kādas sēdes protokols» iestudēšanas laikā. 1975. gadā uzvestais polemiskais darbs vēstīja par ceļiem, kādi ejami socialistiskajā ražošanā, par to, vai individuālam godīgumam ir kāda nozīme un iespēja izpausties. Tobrīd tas bija jauns vārds visā padomju dramaturģijā un arī latviešu teātra mākslā. A. Gelmaņa lugas iezīmēja jaunu attīstības pakāpi t.s. ražošanas dramaturģijā, jo aiz tehnisko un saimniecisko jautājumu kompleksa atklāja dzīvu un pārliecinošu cilvēku psiholoģiju. A. Gelmaņa darbos norisinājās cīņa par personisko viedokli, individa atbildību jau tajā laikā, kad citos mākslas žanros, nerunājot par publicistiku, šādi jautājumi netika skarti. Iespējams, ka tieši šīs dramaturģijas iezīmes — psiholoģiskā precizitāte raksturu atklāsmē un sabiedrībai svarīgās, bet slēptās problēmās sakņotais notikumu karkass — piesaistīja režisora uzmanību.

Pie A. Gelmaņa lugām K. Auškāps strādājis vairākkārt («Mēs, apakšā parakstījušies», 1979; «Vieni un kopā ar visiem», 1983), tiekdami arī šajos darbos izmantot izteiktu intelektuālo analīzi. Par to reizēm liecināja arī skatuves uzbūve — uzvedums «Vieni un kopā ar visiem» risinājās I. Blumberga iekārtotajā labirintā. Paradoksāli, ka tieši šajos uzvedumos, kuru mērķis bija pierādīt noteiktas politiski svarīgas, tobrīd aktuālas patiesības, par mākslinieciski vērtīgāko daļu kļuva skatuves iekārtojums.

Īpaši tas sakāms par M. Abeļeva lugas «Desants» iestudējumu Mazajā zālē (1985), kura darbība notika pusmītiskā Austrumu zemē. Amerikāņu kara bāze, kuru to attēloja I. Blumbergs, atgādināja gigantisku ausi, grandiozu noklausīšanās orgānu un reizē bija vienkārši klintis izcirstu alu labirints, kurā klīda apmātie varoņi. Neskatoties uz vizuālā tēla izteiksmību un atsevišķiem ietekmīgiem aktierdarbiem — jāmin H. Liepiņa fanātiskais ļaunuma iemiesojums, kara apoloģēts un maniaks Oto Mikers —, iestudējums nespēja pacelties pāri didaktiskai norādei uz ārzemju imperiālisma ļaunajām dziņām un ietiekties tādos skatītāja apziņas slāņos, kas ļautu izdarīt vispārinājumus par kara un agresijas visaptverošo, jebkuru sociālo sistēmu degradējošo būtību.

80. gadu vidus Dailes teātrim bija ļoti grūts posms. Trūka dominantes, kas atšķirtu šo kolektīvu citu līdzīgo vidū. Repertuārā parādījās aizvien vairāk gadījuma rakstura iestudējumu, ko bija radījusi nevis mākslinieciskā nepieciešamība, bet svinama jubileja

vai kāds noteikts sociāls pasūtījums. Par veiksmīgu nevarēja uzskatīt arī darbu ar latviešu mūsdienu dramaturģiju. 1985. gadā kā pusceļa vai kompromisa variants skatītājiem tika nodots M. Zālītes dramatiskās poēmas «Tiesa» uzvedums. Tā veidošana bija uzticēta J. Strengam un jaunajam režisoram V. Vētram. M. Zālītes neapšaubāmi vērtīgajai lugai gan piemita liels ideju spēks, taču tās formai trūka dramaturģiskas spriedzes. Iespējams, ka vispiemērotākais tās atklāšanas veids būtu literārs lasījums. Mēģinājums reālistiskā darbībā atrisināt folkloras saknēm pietīgto lugu nenesa augļus. Reālistiskajam aktierspēles veidam pretojās arī I. Blumberga uz simboliem balstītā scenogrāfija. Taču iespējams, ka galvenais neveiksmes cēlonis bija literārā materiāla nesavienojamība ar J. Strengas režijas mērķiem un interesēm. «Tiesa» dzima kā nemilēts bērns, kaut arī tajā bija ielikta daudzu aktieru sirdsdegsme un talants.

80. gadu vidū nemazinājās teātra popularitāte, jo sabiedrībai joprojām bija vajadzīga vieta, kur apliecināt savu nacionālo identitāti, taču teātra nopelnīta šī mīlestība īsti nebija.

JAUNATNES TEĀTRIS

80. gadu pirmā puse teātrim bija viens no spraigākajiem un pie-sātinātākajiem periodiem. Aktīvi strādāja teātra galvenais režisors Ādolfs Šapiro, krievu trupā — Felikss Deičs, viņiem līdzās — jaunie režisori Alvis Birkovs un Uģis Brikmanis, kuri teātri ienāca 70. gadu beigās. Spēkus režijā izmēģināja aktieris Romāns Grabovskis, tika pieaicināti arī viesrežisori Pēteris Pētersons un Jevgeņijs Arje (Mas-kava). Katru gadu tapa pāris nozīmīgu iestudējumu, kas veidoja latviešu teātra sezonas virsotnes. Trupas tika atjauninātas ar Kon-servatorijas Jaunatnes teātra kursu absolventiem: krievu trupa 1983. gadā (8 studisti un 2 Maskavas teātra augstskolu absolventi), lat-viešu trupa 1985. gadā (10 studisti).

1981. gadā 27. janvārī apritēja teātra četrdesmitgade, ko vērie-nīgi atzīmēja rudenī. Ar jubilejas izrāžu dekādi (no 17. līdz 27. no-vembrim), kurā tika parādīti vairāk nekā divdesmit uzvedumi abās trupās, ar divu dienu teorētisku konferenci «Jauno paaudžu teātris un mūsdienas», kā ietvaros notika arī izcilajam jaunatnes teātru pedagogam un režisoram A. Brjancevam veltīti piemiņas lasījumi. Šajā laikā Rīgā notika arī profesores M. Knēbeles vadītās PSRS Jaunatnes teātru režisoru laboratorijas nodarbības, kurām par bāzi bija izvēlēts mūsu Jaunatnes teātris. Šie pasākumi te pulcēja tādas personības kā Ļeņingradas Jaunatnes teātra galvenais režisors Z. Karogodskis, dramaturgi A. Arbuzovs un S. Lungins, aktieris un režisors R. Bikovs, teātra zinātnieki N. Krimova, A. Smeļanskis un citi. Tie bija cilvēki, kas regulāri sekoja Ā. Šapiro vadītā teātra darbībai; savukārt arī teātrim bija būtiski svarīgi uzturēt kontaktus ar šim skatuves mākslas autoritātēm.

Dzejnieks I. Ziedonis konferencē izvirzīja tēzi par «trešā dēla teātri», t. i., tāda teātra modeli, kura konsekventa tiecība uz ideālu, gaidas un sāpe pēc varoņa atšķiras no «vecāko brāļu» (t. i., akadē-misko teātru) ikdienas pragmatisma. Pēc daudzu atziņuma, Jaunat-nes teātris bija kļuvis par šādu «trešā dēla teātri». Gan sava demok-rātiskuma un mākslinieciskās pārliecības, gan tam tieši vai netieši izvirzīto jaunatnes ētiskās, estētiskās (un arī ideoloģiskās) audzi-nāšanas uzdevumu dēļ. Tā spilgtākie uzvedumi šajā posmā bija

ārkārtīgi atšķirīgi formā: tur bija psiholoģiskā paradoksā ietverta bērna dvēseles drāma (P. Putniņa «Gaidīšanas svētki»), gan atraktīvs mūzikls («Mauglis»), gan izrāde — oratorija un rituāls (M. Zālītes «Pilna Māras istabiņa»), gan politisks kabarejs (B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts»). Taču tos visus vienoja spēcīgas alkas pēc ideāla un sāpe, redzot ideāla enerģiju deformējamies.

Režisoram **Ādolfam Šapiro**, kura griba, talants un repertuāra izvēle noteica teātra virzību, tas bija profesionālā pilnbrieda un vispāratzītu panākumu laiks. Viņa veidotais V. Rozova lugas «Lido dzērvēs» uzvedums tika novērtēts kā labākais un parādīts Vissavienības skates uzvarētāju festivālā Maskavā 1983. gadā. 1982. gada vasarā sekmīgi noritēja teātra pirmās viesizrādes ārzemēs, Dienvidslāvijā, kur K. Čukovska «Čukokkalas» krāsainās improvizācijas krievu trupa ar panākumiem spēlēja gan Šibenikas katedrāles laukumā, gan Splitas teātrī, gan tieši Adrijas jūras karstā. Teātra viesizrādes Maskavā 1984. gadā ļāva tam gūt gandarījumu gan par repertuāra izvēli, gan abu trupu māksliniecisko līmeni un profesionālo virzību*.

Ā. Šapiro redzamākie 80. gadu pirmās puses iestudējumi bija spilgtā vai surdinētā teatralitātē balstīti saliedēti ansambļa uzvedumi: P. Putniņa «Gaidīšanas svētki», A. Ostrovska «Mežs», S. Bennelli «Saplēstais apmetnis», G. Priedes «Centrifūga», kuriem bija raksturīga svaiga, netradicionāla pieeja materiālam un oriģināla tēlainība, kas režijas analitiskumu apvienoja ar pārsteidzošu emocionālītāti. Uzvedumu pārdomātā, sabalansētā tēlainības struktūra ļāva suverēni izpausties un atklāties jaunā kvalitātē L. Baumanes, D. Kuples, V. Singajevskas, E. Liepiņa, A. Zaices, U. Pūciša, R. Plēpja, krievu trupas vadošo aktieru S. Judina, I. Fjodorovas, V. Pļuta un jaunatnācēja V. Zaporožska talantiem. Ā. Šapiro «dinamiskā reālisma» metodes vainagojums bija azartiskais kopdarbs ar studentiem pie B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» uzveduma. Tas atklāja režisora un teātra potenciālu no psiholoģiski precīzas spēles pašas dzīves formās līdz dažādu laikmetu un virzienu stilizācijai, arī visai sarežģītai, izsmalcinātai 30. gadu masu kultūras stilizācijai.

Modernās dzejas drāmas tradīciju kopt un uzturēt tiecās režisors **Pēteris Pētersons**, kurš M. Zālītes pirmā dramatiskā darba «Pilna Māras istabiņa» uzvedumu ar I. Blumberga scenogrāfiju veidoja kā skaniski, vizuāli un plastiski iespaidīgu kosmisku mistēriju. Uzticīgs pats sev un psiholoģiskā teātra principiem, tā neizsmejamajai daudzveidībai šajos gados palika režisors **Feliksšs Deičs**. Viņa intelīgences, kā arī garīgā kultūra, spēja just līdzī visnīcināmākajiem, visdī-

* Viesizrāžu apspriešana PSRS Kultūras ministrijā 1984. g. 8. okt. RLMVM inv. nr. 403543.

vainākajiem savu iestudējumu varoņiem atspoguļojās tādos uzvedumos kā L. Petruševskas «Mīlestība» un D. Solomona «Diogens — suns». Režisors **Alvis Birkovs** apliecināja vērā ņemamas inscenētāja dotības un ievirzi uz atraktīvu teatralitāti («Sofijas nolaupīšana», «Mauglis» abās trupās, J. Svarca «Pūķis»). **Uga Brikmaņa** iestudējumus savukārt raksturoja pastiprināta interese par tēlu ricības psiholoģisko motivāciju (V. Gibsona «...kas brīnumu rada»), kā arī meklējumi mūzikla (Raina «Suns un kaķe») un rotaļīgas muzikālas spēles (E. Adamsona «Čigānmeitēns Ringla») virzienā.

Teātra galvenais scenogrāfs šajos gados bija **Andris Freibergs**, kura radītajā telpā metaforiska izteiksme un tēlainas detaļas apvienojās ar funkcionālu ietilpību. Baltais izpletņu zīds, kas pārpludināja skatuvi V. Rozova «Lido dzērves» uzvedumā, akademiķu «tronis» un tautas dzejnieku «muļķu kuģis», lidaparāta spārni (S. Benelli «Saplēstais apmetnis»), apdraudētās dzimtenes un apdraudētās dzīves tēls G. Priedes «Centrifūgas» slīpās grīdas, trāpīgi izvēlēto detaļu un gaismas krāsu režijā, divriteņu konstrukcijas radītā dinamika B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» — katrs no iestudējumiem bija slēgts ar oriģinālu tēlainības atslēgu.

Teātris savu interkulturālo atvērtību un elastību apliecināja, gremdējoties katra materiāla piedāvāto interpretācijas iespēju daudzveidībā, — vai tā būtu krievu laukuma, tautas teātra (A. Ostrovska «Mežs») vai vēlīnās itāļu Renesanses un neoromantisma stilizācija («Saplēstais apmetnis»). Un galvenais: laikā, kad kolektīvajā apziņā vēl valdīja krietni mumificēties, tomēr dzīvīgs padomiskās domāšanas sindroms, Jaunatnes teātris nepakļāvās masu domāšanas klišejiem. Tas apliecināja savu profesionālo pašcieņu un māksliniecisko neatkarību gan bezkompromisa repertuāra izvēlē, gan tolaik nepieciešamos veļtījumus uzvedumus (galvenokārt PSRS sabiedriski politiskās dzīves nozīmīgiem notikumiem un jubilejām) vēršot patiesi būtiskos mākslas notikumus.

Tā 1981. gadā tapa V. Rozova lugas «**Mūžam dzīvie**» iestudējums. Teātris izvēlējās pēc šā materiāla radītās režisora M. Kalatozova filmas nosaukumu — «Lido dzērves», lugā pausto pilsoniskā pienākuma un Lielā Tēvijas karā kritušo piemiņas patosu centrējot dziļi uzveduma tēlainības struktūrā. Raksturodams darbu pie šā materiāla, režisors Ā. Sapiro uzsvēra, ka teātris centās populārās V. Rozova lugas iestudējumu atbrīvot no sadzīviskajiem uzslāņojumiem un radīt izrādi par dzīvības triumfu.

Scenogrāfam A. Freibergam izdevās izvairīties no stereotipa kara laika atmosfēras atveidojumā un atrast oriģinālu lugā tēlotās vides risinājumu. Visi priekšmeti, kas atradās uz skatuves, bija pārklāti ar baltu izpletņa audumu — kā pusreālu, pusiluzorisku baltu matēriju. Baltais audums klāja arī dažus krēslus skatītāju zālē, un ar šīm neaizņemtajām vietām teātris atgādināja par tiem, kas neat-

griezās. Te vienai, te otrai mēbeļu grupai atbrīvojoties no baltās nolemtības, sastinguma segas, uzvedumā mainījās darbības vieta un veidojās pulsējošas dzīvības saliņas: Veronikas vecāku vai Borozdinu dzīvoklis, evakuēto cilvēku pagaidu mitne tāltālā piesnigušā pilsētā...

Karš prasīja lielu, pārcilvēcīgu garīgo spēku koncentrāciju, kas vieniem lika dziedāt dzīvību (I. Brakovska Boriss), otriem — pārciest, saņemties un strādāt (D. Kuples Anna Mihailovna, U. Pūciša Borozdins, A. Zaices Irina), vēl citiem — pārvarēt savu vājumu (I. Tomases Veronika), glēvumu un nodevību (E. Avota Marks). V. Rozova lugu, kas atspoguļoja tā laika izpratni par Lielo Tēvijas karu, teātris interpretēja kā vispārcilvēcisku filozofisku drāmu, atšķirīgu dzīves principu sadursmi. Varoņu pārdzīvojumi tika atkailināti sāpīgi un nesaudzīgi, katru soli samērojot ar dzīvību un nāvi, izvērtējot katra spēju vai nespēju ārkārtējos apstākļos saglabāt sevi cilvēcību. Ārēji it kā nekas pat nenotika, taču tā bija klusa, briesmīga cilvēku cīņa sakostiem zobiem, lai neļautu karam sevi saārdīt no iekšpuses.

Ipašs spēka lauks uzvedumā veidojās ap U. Pūciša tēloto ķirurgu Borozdinu — vienu no uzveduma lielākajām aktieriskajām veiksmēm. Tas bija dramatiski piesātināts, ārēji skarbs, ētiski viengabalains tēls, kas, katru dienu gremdēdamies cilvēku sāpēs un ciešanās, koncentrētā un blīvā izteiksmē iemiesoja tādus jēdzienus kā varonība un pašaieliedzība. Arī D. Kuples un A. Zaices varones, V. Skurstenes vecmāmiņa un J. Kalnupa Vladimirs palīdzēja radīt it kā īpatnu garīgās gaismas enerģiju. Tā caurstrāvoja un saistīja visas uzveduma norises, varoņu aiziešanai un pārnākšanai no nāves lauka piešķirot liktenīgu skaudrumu un tiecoties kļiedēt neizbēgamos ikdienas kompromisus. Uzveduma veidotāji nevienu no lugas varoņiem netika traktējuši kā neglābjamu nelieti — arī tos ne, kas pakļāvušies mirkļa izmisumam, vājumam, bailēm, egoismam. Viņiem visiem bija atstāts gaismas ceļš — uz atgriešanos. Arī izmantotā Vivaldi mūzika uzsvēra caur apdraudētību stīgojošo harmoniju, tragēdijas smeldzīgo, sāpīgo gaišumu.

Pēc tam, kad uzvedums tika parādīts Vissavienības teātru skates uzvarētāju festivālā Maskavā, šis gaišums un vizuālais ietērps festivāla viesiem lika to novērtēt kā «baltu un skaidru cilvēku likteņu izrādi» (Čehoslovākijas Teātra biedrības atbildīgais sekretārs J. Mateičiks). Tika atzīmēti U. Pūciša, D. Kuples, A. Zaices un citu aktieru spēcīgie tēlojumi, pirms 40 gadiem rakstītās V. Rozova lugas apbrīnojamais mūsdienīgums Jaunatnes teātra traktējumā. Moldāvu režisors J. Ungurjanu uzsvēra: «Nekad neaizmirsīšu to mirkli, kad otrā cēliena beigās, vispārējam klusumam valdot, Borozdins piecēlās un nolika pie galda vienu lieku — Borisa krēslu. Bet kā viņš to izdarīja!»*.

* *Sperīāle D. Rezonanse?* // Pad. Jaunatne, 1983, 2. febr.

Sis piemiņas mirklis pie garā, balti klātā svētku galda liecināja ne tikai par dziļo emocionālo saikni, ko uzvedumam izdevās nodibināt ar skatītāju, bet arī par to, ka teātra spēks ir precīza psiholoģisma un veiksmīgi atrasta simbola, zīmes, metaforas iedarbības sintēzē. Tas izpaudās arī Ā. Sapiro nākamajā — P. Putniņa lugas «Gaidīšanas svētki» iestudējumā (1981), kas ar koncentrētu, asu psiholoģisku raksturojumu un metaforiskas tēlainības palīdzību tiecās atklāt mūsdienu bērna dzīvi «nevis kā paradīzi, bet kā drāmu» (J. Korčaks). Šis bija viens no pārdrošākajiem eksperimentiem teātra vēsturē, jo astoņas galvenās bērnu lomas apmēram piecgadnieku vecumā režisors piešķīra vecākās paaudzes aktieriem, kas jau pārgājuši uz vecmāmiņu un vectētiņu amplitūdu. L. Baumanē un I. Bune, kas nosvinējušas 75 un 70 gadu jubilejas, E. Baldiņa, V. Singajevska un V. Skurstene tēloja mazas meitenītes, bet zēnus — E. Liepiņš, A. Maizuks, V. Pavlovskis. Savukārt vecāku lomām tika izvēlēti gados atbilstoši vidējās un jaunās paaudzes aktieri: Ā. Stūrniece, M. Eglīte, R. Plēpis, Ā. Zaice, I. Bankoviča, E. Avots.

Lietišķie, steidzīgie, ar vasarnīcu kooperatīvu un citām tikpat svarīgām lietām aizņemtie vecāki un materiāli aprūpētie, bet savvaļā atstātie bērni — abu šo grupu kontrasts un sarežģītās attiecības uzvedumā ieguva īpašu skaudrumu tieši lomu «apgrieztā» dalījuma dēļ. Pieteikdami atklātu teātra spēli, «bērni» uz skatuves uznāca caur skatītāju zāli, dziedādami un spēlējami mutes ermoņikas un ķemmītes. Katrs ne tikai amizantā bērna apģērbā, bet arī ar savām manierēm un striktu pārliecību par to, kas labs, kas ļauns. Pamestā laukumā viņi iedibināja savu mikropasauli, kur valdīja patiesas rūpes vienam par otru un visu dzīvo radību. Te viņi glābās rotaļās un fantāzijās, kas kompensēja vecāku emocionālo pavisrību un uzmanības trūkumu un tajā pašā laikā arī precīzi atspoguļoja atšķirīgos ģimenes audzināšanas principus.

Par uzveduma centru kļuva V. Singajevskas Katrīna — meitenīte ar skumjām acīm un kaķīti, ko viņai iegādājusies māte (Ā. Stūrniece), lai bērns nebūtu pavisam vientuļš. Kaķīša un pašas Katrīnas pazušana mežā šoreiz vēl noslēdzās laimīgi, jo meitenīte tika atrasta un sacīja mātei: «Tu man vēl nebiji pavisam pazudusi.» Taču tā iezīmēja situācijas dramatismu un iespējamo traģēdiju. Katrīnas dvēseles drāma, ko pārliecinoši atklāja V. Singajevska, bija galvenā emocionālā stīga uzveduma pamattēmā — bērnu garīgais diskomforts un pamestība mūsdienu apstākļos. Šo tēmu uzrēja un attīstīja viss spilgtais «bērnu» ansamblis, un tieši katra tēlotāja cilvēciskās pieredzes un personības valdzinājums piešķīra divkāršu smeldzi un nozīmību vienkāršajiem tekstiem, varoņu ikdienišķajai rosībai, vecākiem veltītā koncerta gatavošanai u. tml.

Vai mēs pazīstam šo «cilvēces pusi, kas dzīvo kopā ar mums, blakus mums traģiskā sašķeltībā» (J. Korčaks)? Atšķirtībā, kas veidojusies, dzīvei aizvien vairāk racionalizējoties un pārtrūkstot

emocionālajiem kontaktiem vistuvāko cilvēku vidū? Kādu nākotni mēs gatavojam saviem bērniem, ieslodzīdami viņus no mazotnes visdažādāko normu un morālas atkarības žņaugos? Kāpēc daudzi bērni pazūd saviem vecākiem uz visiem laikiem un savukārt vecāki — bērniem? Uz ko var cerēt sabiedrība, kuras nākotne ir rātņi, paklausīgi mazi veciņi, sadzīti nomāktā bariņā, — kā šie bērni pēc bargā kooperatīva interešu sargātāja Faulbauma (A. Birkovs) pavēses?

Uz šiem jautājumiem iestudējuma veidotāji meklēja atbildes, jaucot kopā smieklus ar asarām, lirismu ar dramatiskām intonācijām un humoru ar ironiju pieaugušo grupas portretējumā. Un galvenais — apliecinot bērnu garīgo vitalitāti un cilvēciskās potences, kas atklājās vecākās paudzes aktieru apbrīnojamajā spējā atspoguļot bērnu uztveres svaigumu, neviltotību un tiešumu, jūtu un pārdzīvojumu dziļumu. Viņu apbrīnojamajā spējā atsaukties uz Gata (V. Pavlovskis) ierosinātajām spēlēm un fantāzijām par noslēpumaino Findrāliju, kas esot tepat aiz meža, pieņemt ideju pārvērst mirušo piemiņas dienu par gaišiem gaidīšanas svētkiem, ar ticību un cerību likt salapot elektrības stabam, kas ierakts nocirstā bērza vietā.

Finālā abas dvīņumāsas Uva (L. Baumane) un Eva (I. Bune), saķērušās rokās, ar baltām bērnu cepurītēm galvā raudzījās skatītāju zālē, iztēlējot savu māmiņu. Uva: «Es redzu — tālu, tālu, tur pilsētā mūsu mammīte iet uz darbu...» Eva: «Es arī redzu! Un redzu, ka viņa domā par mums... Un ilgojas...»

Tā bija kā emocionāla galotne šim vienam no 80. gadu saviļņojošākajiem, dzīves konkrētībā visjūtīgāk saņņotajiem uzvedumiem. Kā simbols bērna dvēseles bezgalīgajai spējai piedot, ticēt un mīlēt. Kā sauciens pēc sapratnes, aicinājums pārvērst ikdienišķību savdabīgos «gaidīšanas svētkos», aktivizējot sevī gaismu un cerību.

Šā uzveduma veidošanas principi un virsuzdevums sasaucās ar vairākām tēzēm un atziņām jau minētajā jaunatnes teātru darbam veltītajā konferencē 1981. gada novembra beigās. Piemēram, Maskavas teātra kritiķis A. Smeļanskis uzsvēra, ka patlaban bērnu un jaunatnes dramaturģijā un teātrī bērība vairs netiek šķirta no pieaugušo pasaules kā līdz šim, bet skatīta ciešā saistībā ar to. Jo bērība kā viena no sociālā vecuma pakāpēm ietver sevī visas pieaugušo problēmas, tikai daudz asākā formā. Arī aktieris un kino režisors R. Bikovs atzīmēja, ka cilvēkus nevar dalīt bērnos un pieaugušajos. Šķirtne iet starp labo un ļauno. Vairāki runātāji, arī igauņu kritiķis J. Alliks, izmantodams socioloģisko pētījumu secinājumus, kas iegūti Igaunijas skolās, uzsvēra, ka mūsdienu jaunatne un bērni cieš savstarpējas neuzticēšanās, cilvēcisko kontaktu trūkuma, nesapratnes dēļ. Tāpēc pieaug teātra kā līdztiesīgā sarunu biedra loma un atbildība. Viesi minēja trīs «mācības», ko viņi guvuši no mūsu Jaunatnes teātra izrādēm: 1) neierobežotas sarunas (kontak-tēšanās) iespējas dažāda vecuma cilvēkiem; 2) darba tikuma audzi-

nāšana; 3) saruna kā līdzeklis paaudžu kultūras tālākai pārmantošanai.

Arī teātra darbinieki paši šajā laikā pārskatīja un noskaidroja sava darba principus. Ā. Sapiro strikti formulēja teātra atteikšanos sekot izplatītajai bērnu izrāžu ārēji krāsainajai estētikai, kas it kā atspoguļo bērnu pasaules uztveri un dzīvesprieku, un pievēršanos viņu «jēgas alkām»: «Gadiem ejot, arvien vairāk attālinoties vecuma ziņā no mūsu teātra auditorijas, arvien neatlaidīgāk mani nodarbina jautājums: kā vārdā es runāju ar to un par ko man ir jārunā? Kad biju vienaudzis zālē sēdošajiem, man šķita, ka paužu arī viņu domas. Nu tas laiks ir pagājis. Ko darīt? Pētīt viņus vai piemēroties?»

Slēdziens, pie kura nonācu, nav oriģināls, bet man svarīgs. Jārunā savā vārdā, savas paaudzes vārdā. Lai jaunā paaudze pati spriež, kas tai ir nepieciešams, ko vērts paņemt un kas savu laiku ir nodzīvojis. Izrādēs bērniem es dalos atmiņās ar tiem par savu bērnību, ar jaunatni — par jaunību. Tikai tā es varu būt interesants mūsu jaunajai paaudzei.

Ļoti svarīgi man šķiet nodot bērniem, pusaudžiem un jauniešiem savu dzīves izpratni un pieredzi kā lielāko no guvumiem, kas piešķirts mums. Bagātība, ar kuru jārikojas godbijīgi. Cilvēka dzīves mūžīgā, nepārejošā vērtība — lūk, kas, manuprāt, jāapzinās tam, kas ienāk dzīvē. Tad viņa attieksme pret esamību būs atbildības pilna, viņš apzināsies savas nesaraucamās saites ar to, kas bijis «līdz» un būs «pēc».»* Minēdams sava teātra iestudējumus — brīdinājumus, kā režisors tos nosaucis, iestudējumus, kuru centrā ir varonis, kam nav izdevies pilnībā realizēt savas cilvēciskās dotības, Ā. Sapiro uzsvēris: «Ja mums ar šo izrāžu un varoņu starpniecību izdodas iekvēlināt jaunos cilvēkus domu, ka pati briesmīgākā no visām cilvēka traģēdijām ir viņa neizveidotās dzīves traģēdija, tad teātris savu uzdevumu ir veicis.»**

Sādi uzvedumi — brīdinājumi bija arī A. Čehova lugas «Mežainis» un A. Arbužova lugas «Uzvarētāja» iestudējumi krievu trupā (abi 1982. gadā). Abi uzvedumi — viens interpretējams agrīno Čehova darbu, otrs — Arbužova pēdējo, tieši mūsu Jaunatnes teātrim rakstīto lugu, — atklāja tādu cilvēku nepiepildītās dzīves drāmu un traģēdiju, kuru mūžs pagājis, kalpojot viltus elkiem, viltus vērtībām. «Mežainis» iestudējumā katrs Čehova varoņu vārds it kā tika pārbaudīts ar «pēcčehovisko» pieredzi, uzrādot uzveduma personāža eksistences bezauglīgumu, nomācošo rotēšanu pašu izveidotās mikropasaules robežās, kas galēju konsekvenci iegūst šā dramaturģijas darba vēlākajā, mākslinieciski pilnveidotajā variantā — lugā «Tēvocis Vaņa». Režisora attieksme pret varoņiem bija iekodēta jau O. Ehalas muzikālo frāžu ironiskajās, vodeviliskajās ka-

* Sapiro Ā. Pirms jauna pagrieziena // Lit. un Māksla, 1981, 13. nov., 2. lpp.

** Turpat, 3. lpp.

dencēs, kas pavadīja personāžu uznācienus. Arī te viens no neredzamiem uzveduma varoņiem bija Laiks, kas katrā no viņiem savā veidā bija nīcinājis gribu, garīgumu, radošu enerģiju, darbības enerģiju.

Darbība gan bijusi, taču neauglīga, ziedota vai nu tukšai godkārei, slavaskārei, karjerai, pienākumam bez mīlestības vai viltus vērtībām, dzīves baudām. «Pagātnes laikā» dzīvoja F. Deiča profesors Serebrjakovs. Šim necienīgajam elkam veltītās, savas nepiepildītās dzīves tragiskā atskārsme noveda V. Pļuta Voiņicki līdz šāvienam. Apzinātu ziedošanos cilvēkam, kas to nav pelnījis, izvēlējusies I. Fjodorovas inteligentā, smalkā Jeļena. Tuvedzīgā apmātibā turpināja slīgt P. Karpovskas atraitne Voiņicka. Starp mīlestības cerībām un izmisumu grima un augšāmcelās N. Makarovas Sofija. S. Judina Orlovskis cerēja Laiku piemānīt ar dzīves baudītāja vērienu un filozofiju.

Vēlēšanos izrauties no apkārtnes inertuma apliecināja V. Zaprožska jaunības maksimālisma pārpilnais Mihails Iļvovičs Hruščovs, saukts Mežainis. Viņa skatuves dzīve bija ekspresīvs izrāviens, kas satricināja uzveduma impresionistisko ikdienas rāmumu un nebeidzamos vārdu plūdus imitējošo struktūru. Kā atzīmēja teātra kritiķe A. Burtņiece, lai gan jaunā ārsta liktena perspektīva Astrova tēlā («Tēvocis Vaņa») ir vispārzināma, te uzveduma veidotāji apliecina, ka arī viena cilvēka ticība spēj atmodināt dzīvei simtiem neticīgo un pagurušo*. Vienlaikus brīdinādama, ka spēcīgāks par Mežaiņa ideālistu atkal var izrādīties Laiks.

Laiks, kas ar abstraktiem sociāliem saukļiem noziedzīgi atrāvis sievieti no viņas pamatsūtības un piešķīris mānīgus laurus Maijai Aļeņikovai — uzveduma «Uzvarētāja» (1982) galvenajai varonei, kā draudīgs spēks darbojās arī šajā iestudējumā. I. Fjodorovas Maijas pašapceri četrdesmitajā dzimšanas dienā režisora analītiskums vērtā nesaudzīgā, brīžiem pat publicistiski sakāpinātā sarunā par sabiedriskā un personiskā attiecībām, par karjeras un prestiža nozīmi mūsdienu sabiedrībā. Par tiem neatgriezeniskajiem zudumiem un izkropļojumiem, ko gan atsevišķa cilvēka liktenī, gan visas sabiedrības morālajā struktūrā ienes nodevība pret jūtām, mīlestību, mātes misiju šauri izprasta sociālā pienākuma un emancipācijas pārspilējumu dēļ. Taču aktrises smalkais tēlojums ļāva nojaust, ka arī līdzcilvēku neizpratne ir sekmējusi Maijas jūtīgās sievišķības pārtapšanu raksturīgā, saldējošā «jaunā laika» lietišķībā.

Negaidīta, sākotnēji nesaderīga ar lugas mūsdienīgajām aktualitātēm šķita A. Šapiro ideja rast uz skatuves vizuālu izpaušmi japāņu un korejiešu klasiskajai dzejai. Tā skanēja orientāliskas izcelsmes neprofesionālas aktrises Larisas Li dzīvā izpildījumā. Un ra-

* Burtņiece A. Ar iepriekšējo uzvedumu pieredzi // Lit. un Māksla, 1983, 7. janv., 11. lpp.

dija oriģinālu kamertoni divu uzveduma uztveres slāņu — sadzīvīskā un filozofiskā — konfrontācijā, dzīves pilnības noslēpuma atgādinājumā, mūžīgā, nezūdošā pretstatījumā ārēji pievilcīgajai nīcībai.

Visi uzveduma komponenti saslēdzās mērķtiecīgā vērtību pārvērtējuma un personības izpētes procesā. Gan aktieru I. Fjodorovas un V. Zaporožska (Kirils) spontānās, jūtīgās reakcijas, mēģinot analizēt savu nerealizēto jūtu drāmu, gan nostalgiskā smeldze, kas skanēja klasiskās dzejas vārmās. Kā atlūzas, fragmenti no kādas citas, pilnestīgas dzīves šķita tukšā pludmalē izmētātie akmeņi, kā ironija par Maijas dzīves neauglību — ar zaļajiem istabas augiem pieblīvētā skatuves telpa (scenogrāfs A. Freibergs). Balta, auksta gaisma pārpludināja skatuvi varones iekšējās tiesas brīžos, reproduktors komentēja vai parodēja viņas dzīves notikumus un izjūtas. Bet skatuves kreisajā pusē nepielūdzami tikšķēja elektroniskais pulkstenis...

A. Arbuzovs Rīgā bija ieradies pēc Atēnām, Parīzes un Londonas, kur redzējis savas lugas izcilu aktieru snieģumā. Jaunatnes teātra uzvedumu viņš novērtēja atzinīgi, uzsvērdams, ka režisora, scenogrāfa, komponista un aktieru darbs saliedējies harmoniskā veselumā un radijs gara radniecību ar dramaturģisko materiālu. Iestudējums izpelņīgs atzinību arī Maskavā, kur tika parādīts dramaturga 75 gadu jubilejā 1983. gada jūnijā.

Ievirze uz spilgtu teatralitāti bija raksturīga jaunā režisora A. Birkova darbiem. Uzvedumā «Sofijas nolaupīšana» (V. Belševicas darbs pēc H. Loftinga grāmatu motīviem) sākotnēji latviešu trupā (1980) ar V. Singajevskas kolorīto doktoru Dūlitlu, tad krievu trupā (1981) ar A. Barteņeva Dūlitlu centrā un dažādiem zvēriem un dzīvniekiem bija krāsainība, piedzīvojumu un eksotikas elementi. Iestudējumā «Mauglis» (pēc R. Kiplinga «Džungļu grāmatas» motīviem, abās trupās 1982) tiem pievienojās spraigs ritms, daudzveidīga plastika un mūzikla dinamika. Komponista M. Brauna iejušanās materiālā un eksotiskajā vidē, organiski sapludinot indiešu mūzikas un muzicēšanas tradīcijas, indiešu rāgas ar blūza, roka un ironiski tvertiem diskomūzikas stereotīpiem, lika to vērtēt kā nopietnu mūzikla pieteikumu.

Uzvedumā spēles, rotaļas stihija apvienojās ar apkārtējās pasaules izziņāšanas stihiju, ko izdzīvoja Mauglis — latviešu uzvedumā I. Silīņa plastiski lunkanajā, lomai ideāli atbilstošajā atveidā, krievu uzvedumā A. Negrebas spēcīga temperamenta caurstrāvotajā tēlojumā. Uz skatuves virvēs kā liānās šūpojās pērtiķi, kas sagriezās arī trakulīgā dejā, par savu vietu džungļu hierarhijā cīnījās gan atsevišķi indivīdi (kā I. Tomases tēlotā žņaudzējčūska Kaa), gan veselas grupas, kuru ritmiskā enerģija (kustību režisors U. Veispals) palīdzēja uzturēt intrigas un darbības spriegumu.

Ar valdzinošām cilvēciskām īpašībām savus varoņus bija apveltījuši E. Liepiņš un A. Maizuks vilku brālības vadoņa Akelas lomā, A. Zaice un T. Džuba kā pantera Bagīra, A. Gulbe un A. Vecvagare kā vilkumāte Rakša, E. Treimanis, lāci Balu vēšot labsirdības kvintesencē. Epizodiskajā bezteksta pāva Mora lomā R. Plēpim izdevās radīt krāšņu aktierisku meistardarbu. Saskarsmēs ar šo kolorīto personāžu galvenajam varonim Mauglim atklājās dažādas ētikas kategorijas, būtiski esības, dzīvības un nāves jautājumi. Ārēji raibā uzveduma norises sacementēja tieši Maugļa izziņas, jēgas alkas. Tas bija viens no populārākajiem to gadu Jaunatnes teātra iestudējumiem, un vairākas M. Brauna dziesmas turpināja savu dzīvi arī ārpus teātra sienām.

Cerīgs režijas pieteikums bija R. Grabovska pēc t. s. latviešu revolucionāro romantiķu darbiem veidotais dzejas uzvedums «**Tālē gājēji**» (1981). Tas ieveda teātrī maz pazīstamus un gandrīz nepazīstamus latviešu dzejniekus, kas 20. un 30. gados strādāja ārpus Latvijas: Robertu Eidemani, Astru, Eduardu Silleru, Klitiju, Kārli Pelēko un citus. Šajā asajā, ekspresīvajā un dramaturģiski uzlādētajā dzejā atklājās gan pašu dzejnieku traģēdija, viņiem iekļūstot divu laikmetu maiņas nežēlīgajā sazobē, gan tautas likteņa sarežģītība. A. Kusiņa Jāņa ceļš no kalpa zēna līdz strēlniekam, citu dramatisku un traģisku dzīvesstāstu ieskicējums, tautasdziesma un rotaļa kā latviskās mentalitātes būtisks, ne dekoratīvs elements — tas viss iestudējumā tika sapludināts ar mērķi sniegt emocionālu un analītisku komentāru par noteiktu tautas vēstures posmu, veidojot sasauces ar mūsdienām. Kā tāds tas tika ieinteresēti novērtēts Vissavienības dramatisko teātru jauno aktieru un režisoru festivālā Tbilisi (1982).

R. Grabovskis, kas bija strādājis par asistentu Ā. Šapiro un U. Pūciša režijās, patstāvīgu ceļu kā Jaunatnes teātra režisors ne-turpināja. Viņš pievērsās amatieru teātrim, sākotnēji vadīdams bērnu dramatisko kolektīvu VEF Kultūras pilī un pamazām izvēršoties par vienu no meklējošākajiem, interesantākajiem režisoriem šajā jomā. 90. gadu sākumā R. Grabovska vadītā «Komediantu kopa» guva panākumus vairākos starptautiskos festivālos ar asprātīgu postabsurdiskās stilistikas iemiesojumu H. Paukša dramaturģijas interpretācijā.

Savu uzticību psiholoģiskā teātra ietilpībai un spēkam 80. gados no jauna apliecināja režisors F. Deičs. Būdams iekļūstīgs pedagogs un labsirdīgs pasaku stāstnieks (A. Tolstoja «**Buratīno piedzīvojumi Muļķu zemē**», 1982, J. Švarca «**Sniega karaliene**», 1984 — abi krievu trupā), šis režisors tomēr visinteresantāk atklājās kā psihologs. Viņa labākajiem uzvedumiem bija kaut kas kopīgs ar psihoterapijas seansiem: maksimāli uzklaušdams savus varoņus — «pacientus», režisors tiecās rast cēloņus viņu vientulībai, atsvešinātībai, sarežģījumiem, lai virzītu šīs dzīves uz cerību, uz noskaidrošanos.

Kā sev ļoti tuvu autori F. Deičs izjuta t. s. jaunā viņa dramatur-

ģijas *enfant terrible* L. Petruševsku. Viņas darbu uzvedumā «Miles-tība» (1981, krievu trupā) bezkaislīga monologa lietišķībā un sazdzīves groteski saasinātās formās režisors koncentrēja būtiskus esamības jautājumus: personības vērtības un jūtu devalvāciju, iztukšotības un vienaldzības postošās metastāzes sabiedrībā. Dzīves nežēlība pret individu, piekrāptu cerību drāma, gadiem ilga, izmisīga, veltīga cīņa par to, lai viss būtu «kā pie cilvēkiem», — šī jaunās drāmas kvintesence atklājās aktrises I. Fjodorovas rūgtajā monologā. Ne nosodot, ne aizstāvojot, bet rosinot izprast šīs varonēs maldus, režisors psiholoģiski daudzveidīgi pētīja sievietes sensenās viltības ambivalento dabu.

Patiesas drāmas potenciālu ļāva nojaust arī iestudējuma farsiskā vidusdaļa — par vīriešiem klaiņotājiem, kas izmanto vientuļu sievietes alkas pēc tuva cilvēka. Kā pretstats uzveduma bezcerībai finālā izvērās S. Judina varoņa paradoksālajā eksistencē ietvertais apliecinājums. Pasludinot mīlēt nespēju par individuālu un sociālu nelaimi, aktieris un režisors akcentēja nepieciešamību izlauzties no sava noslēgtā loka un meklēt ceļu pie līdzcilvēkiem — kā vienīgo glābiņu egoisma un ļaunuma satricinātajā pasaulē.

Brīvas, neatkarīgas personības patiesības meklējumi bija F. Deiča un krievu aktieru ansambļa uzmanības centrā uzvedumā teātra foajē — D. Solomona «Diogens — suns» (1983), kas izpelnījās ievēribu Vissavienības rumāņu dramaturģijas festivālā. Līdzās J. Gamburga vitālajam filozofam Diogenam iestudējumā kā vienīgais, kas viņam līdzīgs prāta un gribasspēka ziņā, bija S. Judina Atēnu politiķu līderis Aristodems. Viņu savstarpējā cīņā zaudēja abi. Diogena māceklis, Aristodema dēls izvēlējās nevis sava skolotāja, bet tēva pragmatisko filozofiju. S. Judina slimais politiķis savu dzīvi beidza tronī, kas vairāk atgādināja invalīda krēslu, jo to greznoja mazi ritenīši, mazgājamā bļoda u. tml. Arī nogurušais filozofs ielīda atpakaļ savā mucā, kas tik ilgus gadus bija viņa mājoklis un kļuva arī par pēdējo patvērumu.

Vai tiešām, meklēdams cilvēku vispār, Diogens nav pamanījis cilvēkus sev apkārt un tālab velts ir viss viņa mūža darbs? Vai var samērot karjeras un panākumu saldmi ar patiesības meklējumu ciešanām un gandarījumu? So jautājumu izvīrījumā uzveduma veidotāji tiecās filozofiska disputa abstraktumu apvienot ar psiholoģisku konkrētību. Režisoram izdevās mazināt autora iecerēto varoņu patētiskumu, raksturi bija mūsdienīgi un dzīvi. Tāpat kā savulaik L. Ķurko «Elektra — mana mila» (1978) iestudējumā, krievu trupa apliecināja vērā ņemamu potenciālu grūtā žanrā — antīkās tēmas laikmetīgas, saistošas parafrāzes veidošanā.

Ā. Šapiro meklējumi šajā laikā virzījās uz spilgtu, atklātu teatralitāti. Ar grotesku tika slēgta G. Priedes luga «Saniknotā slieka» (1983), radot uzvedumu, kas stilistiski tuvs savulaik pārdošajam

«Aivaru gaidot» iestudējumam. Pēc desmit gadiem uz Jaunatnes teātra skatuves vēl pārliecinošāk dominēja atklāta groteska kā tēla dzīves galvenais nosacījums, vērsot uzvedumu krāšņā teatrālā feerijā. Šis akcijas būtība — teatralitātes uzvarošu atgriešanos skatuves mākslas sadzīviskajā piezemētībā — precīzi fiksējusi teātra zinātniece L. Dzene*. Gan D. Kuple galvenajā — Sibillas Švirkstes — lomā, gan I. Tomase, G. Āboliņš, R. Plēpis un U. Pūcītis talantīgi izmantoja groteskas tehniku, realizējami V. Meierholda savulaik izvirzīto prasību — lai tēla iekšējās dzīves un psihs visīkākās kustības un pārmaiņas iegūtu precīzas, skaidras, plastiskas formas izteiksmi. Tas ikdienišķajam stāstam par enerģiskās anonīmo vēstuli sacerētājas dienām un nedienām piešķīra neparastu aizrautību, spilgtumu un dinamismu.

Pietuvoties neikdienišķām, globālām kategorijām tiecās M. Zālītes dramatiskās poēmas «Pilna Māras istabiņa» iestudējums (1983) P. Pēterona režijā. Teātra dzīvē tas bija notikums ar pirmreizības zīmi. Pirmkārt, tas bija pazīstamās dzejnieces pirmais dramatiskais darbs, ko viņa bija uzticējusi tieši Jaunatnes teātrim, šā teātra programmatiskajai atvērtībai oriģināldramaturģijai un eksperimentam. Otrkārt, šī poēma, ar savu izteiksmi un tēlu sistēmu dziļi sakņodamās folklorā, tiecās turpināt ilgi nekopto rainiskās dramaturģijas tradīciju tautas garīgā likteņa, filozofiskā ceļa analizē. Treškārt, pirmoreiz uz latviešu teātra skatuves uznāca seni latviešu mitoloģijas slāņi, Māras tēls un citi mitiskās pasaules uztveres elementi, kuru skatuviskajā iemiesojumā savdabīgu, oriģinālu formu palīdzēja radīt folkloras ansamblis «Iļģi» I. Reiznieces vadībā.

Darbs pie uzveduma norisa kā intensīvs izziņas, pētniecības process. M. Zālīte iepazīstināja režisoru un ansamblī ar savu pētījumu par Māras tēlu, uzsvērdama, ka «...tā ir ļoti sena, sinkrētiska dievība un pieder pie tēlu grupas, ko mitoloģijā apzīmē ar jēdzienu «dievību māte». Tā ir galvenā sieviešu kārtas dievība lielākajai daļai pasaules tautu. Mūsu tautasdziesmās sastopamas ap sešdesmit dažādas mātes, taču tās nav atsevišķas dievības, bet mātes Māras dažādās izpausmes, kas var būt gan cildenas, gan postošas»**.

P. Pēterons uztvēra un attīstīja dzejnieces ideju par Māras ambivalento dabu: «Man liktos nepareizi, ja mēs Māru ievadītu kā nekļūdīgu, nemainīgu spēku. [...] Viņai ir viss, kas cilvēkam nāk pamazām rokā no dabas noslēpumiem. [...] Māra ir atdalīta no savas pirmbūtnes, klist kaut kur vienuļa un meklē ar cilvēkiem saskari. Viņa grib izteikties, viņa grib kaut ko dot.»*** Taču, kā secināja

* Dzene L. Teatrālisms — vecais rezgalis ir dzīvs! // Lit. un Māksla, 1983, 9 apr., 6. lpp.

** P. Pēterona mēģinājumu pieraksti M. Zālītes dramatiskajai poēmai «Pilna Māras istabiņa». RLMVM inv. nr. 471213.

*** Turpat.

režisors, viss mūsu laikmets pierāda, ka ļoti daudz ko cilvēkam nedrīkst dot. Tas, kas tagad cilvēkiem ir iedots, ved pie katastrofas.

Māras brīnumainās dāvanas nenēs laimi cilvēkiem, kas nav gatavi tās saprātīgi lietot. Tādēļ pār uzvedumu kopš pirmās ainas sabiezēja katastrofas un traģiski sakāpināta kliedziena atmosfēra, ko palīdzēja radīt A. Laukmaņa un «Ilgu» mūzika. No tradicionālās triādes: cilvēka māja — sēta — pasaule scenogrāfs I. Blumbergs bija izveidojis transcendentālu, atsvešinātu pasaules, tautas modeli, kas it kā vientuļi riņķo bezgalīgajā izplatījumā. Dzimtas tēva zaudējums, kas guva vizuālu un skanisku izpausmi senajā rituālā «Raudimis, raudimis šis vakariņis», papildīja ar baisām priekšnojautām un vientulības izmisumu gan šo mikropasauli, gan ielauzās Visumā. Šī vienādi, pelēki tērtā masa, kas kustējās nomācošā ritmā, slēpa pirmatnīga spēka potenciālu. Taču dominēja bailes un izdzīvošanas instinkts. Tautas garīgie avoti, kopus vērtību avoti bija aizsērējuši, izsīkuši.

Tādēļ arī D. Kuples Māra nenāca Laimas baltumā, bet bija zemes smagmes, ļaužu ciešanu un sāpju, viņu pazemojuma un posta piesūkusies. Māra — lēmēja par dzīvību un nāvi — zināja arī to, ko maksās viņas dāvanas nelaimīgajiem ļaudīm. Taču Mārai lemts savu likteņa sūtību piepildīt līdz galam, tāpat kā tautai lemts iziet trejus pārbaudījumu lokus: dzīves galdu, pie kura nekā netrūkst, septiņjūdžu zābakus, kas nes visam garām un pāri, un burvju cepuri, kuras aizsegā var pastāvēt bez savas sejas, personības, pārliecības.

Metaforiski ietilpīgas un polifoniski izvērstas bija ainas ar alkātīgo dzīves švinēšanu pie Māras dotā galdauta. Dzīves, kas sākās ar grūta mūža un trūcības radītu dabisku vēlēšanos «kaut reizi paēst, lai jūt sātu» un beidzās ar trulu apmieru, nekoptiem, postā aizlaistiem laukiem un sētu. Ar piegānītu aku un apgānītu galdautu, uz kura lija arī vecākā brāļa Miķeļa asinis. Miķeļa ceļu no apskurbuša dzīru vadoņa līksmes līdz traģiskai patiesības atskārsmei, kad viņš mirst no nodevīgā kaimiņa naža, spēcīgi atklāja U. Pūcītis un E. Treimanis.

Līdz ar rijīgo, garīgumu zaudējušo pūli slišķņā nogrima arī I. Reiznieces Spēlmane. Ne savas sūtības, ne tautas un māju izpratnes nebija arī I. Skrastiņa Indriķim. Māras dotajos zābakos joņodams pa pasauli, viņš svešās zemēs izsējis, izniekojis sevi un jutās neiederīgs gan te, gan tur, lai kādā groteskā centībā mēģinātu celt savu vērtību. Traģisks vispārinājums ieskanējās R. Plēpja «cepures varonī» Niklāvā, kas mūžu pavadījis, karodams zem sveša karoga un aizstāvēdams svešu taisnību. Tāpat E. Liepiņa Riņķī, kas satriecoši atklāja skaudības un nodevības noziedzīgos bezdibeņus.

Visas šīs atsevišķās tēmas saslēdzās vienā tēmā par mātes trūkumu, kas izlauzās Artas kliedzienā: «Ak Dievs! Mums nav nevienam mātes.» Šī mātes neesamība tika izprasta visplašākajā nozīmē: kā

kopīgas idejas, dzimtenes trūkums, kā ētikas kodols, morālais pamats, kas šajos cilvēkos nav attīstīts un tādēļ viņi nespēj pilnvērtīgi rīkoties ne ar savām dzīvēm, ne likteņa dāvanām. Mātes kā garīgā, radošā pirmsākuma, kā ētiskas kopības un cilvēkmīlestības zuduma apjausma uzvedumā bija saistīta ar skaudras nepieciešamības izjūtu to atgūt, atjaunot.

Skaisto rakstu rakstītāja Madara (A. Zaice) varēja būt tā, kuras māksla kompensē šo mātes trūkumu. Bet Madara, kas ar savu talantu un dvēseles struktūru atšķīrās no pārējiem, jo spēja redzēt dabas un cilvēka dzīves lielās kopsakarības, novērsās no pūļa, uzskatīdama to par savas mākslas necienīgu. Vispārējo postu, savas noslēgtības un sievišķās nepiepildītības drāmu A. Zaices varone izdzīvoja dziļi dziļi sevī. Un tomēr tieši viņa bija tā, kas tumšajā padebesī lika iegaismoties Austras koka zīmei. Līdzās Madarai ideja uzņemt mātes misiju un sakopot tai visus savas jaunās dvēseles spēkus dzima Ā. Stūrnieces Artā — vienā no harmoniskākajiem gaišās garīgās redzes caurstrāvotiem tēliem. Jūtīgs un atvērts, radoša impulsa apskaidrots drūmajam skarbūmam pretī stāvēja arī A. Kušņa Madis.

Ikdienīgi pelēka, kā viena no ļaužu masas bija D. Kuples Māra, jo uzveduma kopīgais tonis, kā uzsvēra kritiķe L. Dzene, bija «laukakmens pelēkais». Tikai lielo dzīvības un nāves ritu pārzināšana, dziļais sāpju un līdzjūtības starojums pacēla viņu pāri zemei pieplakušajiem ļaudīm. D. Kuples varone bija mūžīgās aprites nodrošinātāja, siko, mazo «Māras šūpulišu» kustinātāja. Cauri fināla vāku nakts grūtumam un himniskajam «Raudimis, raudimis šis vakariņis» Māra raidīja cerību uz Austras koka zīmi, uz nākamajām paudzēm, kam nebūs prieks «tik uzklāts galds» (M. Zālīte).

Uzvedums izraisīja daudz diskusiju gan sakarā ar mītiskā slāņa atveidi, gan atsevišķu tēlu — arī Māras — šķietami piezemēto traktējumu, gan atzīmējot režisora aizraušanos ar pārlicīgām dziru galda un nepievilcīgo «dzīves svinētāju» apspēlēm. Taču P. Pētersona inscenējuma vērienīgums, materiāla originalitāte, vizuālo un skanisko komponentu mērķtiecība apvienojumā ar aktieru ansambļa atdevi radīja spēcīgu traģisku dziedājumu, tautas likteņa oratoriju — šādā formā vienīgo to gadu teātri.

Izsekojot sociālā un individuālā, sabiedrības un personības attieksmju dialektikai Jaunatnes teātra darbā, var secināt, ka 80. gadu vidū pastiprinājās galvenā režisora interese par kultūru, mākslu kā par vienu no būtiskākajām cilvēka garīgās esības sfērām. Šajā ziņā Ā. Sapiro mākslinieciskās izpētes un analīzes loks, pat atziņas saaucās ne tikai ar tādu režisoru kā E. Nekrošus («Pirosmāni») un A. Kacs («Kaija») daiļradi, bet arī, piemēram, ar Alberta Šveicera izvirzīto kritēriju sabiedrības attīstībā un kultūrā, proti: ja sabiedrība iedarbojas uz indivīdu spēcīgāk nekā indivīds uz sabiedrību, tad notiek kultūras un mākslas degradācija. Ā. Sapiro, tāpat kā citi

mākslinieki, nevarēja neredzēt, ka tas ir lielā sabiedriskā spiediena, viennozīmīgi ievirzītas sociālās aktivitātes laiks, dzīves materiālo priekšnoteikumu triumfa un morāles, kultūras kritēriju noslīdējuma un devalvācijas laiks. Laiks, kas tiecās personību izšķēdināt sociāli viendabīgā, inertā masā, iznīcinot cilvēkā spēju būt par savas dzīves un apkārtnes apstākļu noteicēju.

Šī materiālo un garīgo interešu disharmonija, kultūras un mākslas loma pragmatiski ievirzītajā vidē satrauca daudzus republikas kultūras darbiniekus, filozofus, māksliniekus, taču Ā. Šapiro bija viens no pirmajiem, kas par to runāja no skatuves. «Es vienmēr cenšos izvēlēties tādas lugas, kas palīdzētu cilvēkiem laikus ieraudzīt mūsu sabiedrībā noritēšanos satraucošus procesus. Es kā režisors izjūtu sevi vajadzīgu tad, kad varu par kaut ko brīdināt, sacelt trauksmi par tām lietām, par ko citi vēl nerunā,»* sacīja režisors. Un par Ā. Šapiro «sociālā bezvēja» laika uzvedumu varoni kļuva cilvēks, kuram sveša virzīšanās pa materiālās labklājības un sociālās karjeras kāpnēm, kura dzīvē dominē radošais, garīgais princips kā vienīgais viņa eksistences mērķis un piepildījums. Personība, kura stāv tuvu dabiskas, patiesas, tautiskas kultūras avotiem un sociāli divkosīgajā, labi maskētajā «kultūras cilvēku» sabiedrībā eksistē bez maskas un tālab kļūst par izraidīto, atstumto, upuri. V. Zaporožska tēlotais dzejnieks Jaunais bija svešs gan aristokrātisko dzejnieku «Nevainojamo akadēmijas» manierīgajai mākslai, gan Renesanses laika Florences karnevālu, dionīsiju jutekliskajai stihijai (S. Benelli «Saplēstais apmetnis»). Tāpat U. Pūciša Nešastļivceva ar šillerisku patosu un atmaskojoša morālista vērienu skandētās sentences tikai uz īsu brīdi satracināja omulīgā «lāču-kakta», Gurmižskas izveidotās un sargātās pasaulītes mieru (A. Ostrovska «Mežs»). Kā atzīmējis teātra zinātnieks K. Ščerbakovs, šie abi iestudējumi secīgi un pakāpeniski attīstīja vienu tēmu: dzīve nepieņem mākslu. «Attīstības loģika te ir nežēlīga un nepielūdzama. Uz skatuves divi dzīves karnevāli nomaina viens otru: divas mākslīgās pasaulītes kļūst par pārļaicīgas parādības arēnu. Un, ja vaļsirdīgu (un tādēļ patiesu) mākslu padzen un atgrūž ar mākslas spīguļiem krāšļotā, istenībā tik tās saldinošo surogātu apguvusi glupā jutekliskas liksmības un greznas izklaidēšanās stihija Florencē, tad, gluži dabiski, ka tāds pats liktenis neizbēgami piemeklēs mākslu, arī nonākot iedzīvošanās stihijas pārņemtā vidē.»**

S. Benelli — viena no itāļu neoromantisma ievērojamākiem pārstāvjiem — lugas «Saplēstais apmetnis» (1984, krievu trupā) uzvedumam bija neapšaubāma nozīme no pasaules kultūras vērtību iepazīšanas viedokļa. «Izlasot lugu, man tā ļoti iepatikās: maskas un sejas

* Radzobe S. Saruna ar režisoru // Pad. Jaunatne, 1986, 1. maijā.

** Ščerbakovs K. Ars longa — vita brevis? // Lit. un Māksla, 1985, 9. aug., 11. lpp.

savstarpējās attiecības, spēle un patiesība, dzīves karnevalizācija un patiesīgums. [...] Šī luga nav sadzīviska, tā ir poētiska drāma, ir skaista un tādā pakāpē efektīga, kā mēdz būt efektīgs uzbāzīgs, bet acīm redzams skaistums,»* atzīmējis režisors. Taču Ā. Sapiro dzīves un mākslas attiecību traktējums atšķīrās no lugas tulkotāja krievu valodā Ļeņingradas Lielajā dramatiskajā teātrī (1919) ierosinātāja A. Bloka uztveres. Bloks tautas dzejnieku «Saplēstā apmetņa brālībā» saskatīja nevis huligānisku jokdaru un dzērāju baru, bet tautas vitālās mākslas un kultūras daļu, kas nenorobežojas no īstās dzīves sausā grāmatu pasaulē kā augsti mācītie akademiķi. Uzvedumā tautas karnevāla dzejnieki bija tikpat tāli no patiesas mākslas kā «Nevainojamo akadēmijas» korporanti. Gan vieniem, gan otriem dzeja bija tikai spēle, tikai vieni spēlēja tautisku farsu, bet otri pūlējās cildenas odas un svinīgas mistērijas laukā. Ne vieni, ne otri nespēja būtiski ietekmēt dzīvi, taču traģiskākais bija tas, ka spēle sajaucās ar dzīves īstenību. Karnevāla maskas kļuva par aizsegu arī nodevībai un nelietībai.

Sākotnēji kā nevainīga rotaļa uzsāktais uzpūtīgā konsula izjokošanas farss pārvērtās par tik rupju un nežēlīgu spēli, ka J. Gamburga varonis beidzot raisīja vairs tikai cilvēcisku līdzjūtību. Vistalantīgākajam, visneatkarīgākajam no sava vidus — dzejniekam Jaunajam (V. Zaporožskis) «Saplēstā apmetņa brālības» Barvedis (V. Diks) nesagatavotam ļāva doties divkaujā ar kareivīgo «akademiķi» Liesmaino (S. Judins). Taču ne tikai izsmalcinātā dzejas aristokrāta roka nogalināja vienīgo patieso mākslinieku, Dzejnieku no Dieva gribas. Viņš bija lieks un neērts gan oficiālajai, pompozajai mākslai, gan tautas dzejniekiem, jo, aicinot vienoties uz cilvēcības un patiesas mākslas pamatiem, traucēja viņus nodoties opozīcijai.

Arī I. Fjodorovas Silvija, kuras tēls rosināja asociācijas ar Renesanses dzejnieku mūzām, nespēja ne līdz galam izprast, ne novērtēt V. Zaporožska Jaunā reto, neparasto talantu.

Cilvēks, kas lemts lidojumam (uzvedumā to simbolizēja A. Freiberga radītie baltie milzīgie spārni — Leonardo da Vinči konstruētā lidaparāta motīvs), izvēlas vai nu paštiksmē slīgstošo «Nevainojamo akadēmiju», vai trakojošo, aurojošo «tautas pārstāvju» «Ākstu kuģi». Vai iet bojā publiskā vientulībā — kā Jaunais, apliecinot mākslas ideāla neiederību sociālo ambīciju pārņemtā pasaulē, grupējumu cīņās.

Dzejnieka nāve bija dziļākais, traģiskākais ieškēlums uzveduma vitālajā karnevāliskajā stihijā un bohēmiskajā liksmībā, kas «Saplēstā apmetņa» izrādēs raisījās par spīti visam. Par spīti kodīgajai ironijai, ar kādu režisors un aktieri apveltīja smieklīgos akadēmiskās mākslas apoloģētus (tē īsts pašironijas šedevrs bija F. Deiča Kritiķis). Par spīti cilvēciskās atbildības nastai, kas «Saplēstā ap-

* *Geikina S.* Splēstajā karnevāla pasaulē // Rīgas Balss, 1984, 6. sept.

metņa» brālībai netika noņemta arī tad, kad tika atdots pēdējais gods mirušajam Dzejniekam. Iestudējuma sulīgā teatralitāte neatlaidīgi turpināja plūst — ar romantiska, poētiska apliecinājuma spēku.

Sis uzvedums bija atbilde uz Ā. Šapiro bažām par to, ka pēdējos gados režisori ar saviem pārmērīgi intelektuāli konceptuālajiem iestudējumiem «izkaltējuši» aktierus, skatītājus un paši sevi. Tiekoties ar skatītājiem E. Smilga Teātra muzejā 1984. gada 15. novembrī, viņš uzsvēra: «Pēdējā laikā es jūtu nepieciešamību atgriezties pie pirmatnējās teatralitātes, pie tautas teātra avotiem, pie laukuma teātra principiem ar tam raksturīgo raupjumu, es pat teiktu — rupjību, humoru, vitalitāti, arī primitīvajām formām. Gribas graut t. s. iabo toni mākslā, kas, manuprāt, ir tikai viduvējības apzīmējums.»*

Vēl konsekventāk šos principus Ā. Šapiro attīstīja uzvedumā «Mežs» (1984). A. Ostrovska luga režisoru saistīja ne ar savu krāšņo sadzīvīsko stihiju, bet galvenokārt ar tās teatrālo, pirmatnējo dabu, saistīja kā luga par dzīves klaunādi visplašākajā nozīmē. Maskavas mākslinieka S. Barhina scenogrāfija, sākot ar senkrievu teātra naivo ornamentiku un beidzot ar Elizabetes laika teātra pagalmaīņa formu skatuves konstrukcijas centrā, ar zaļo, sintētisko eglīšu klājienu, kamanām, miniatūro pirtiņu un diķīti, vitrāžu lodziņiem un balti «nosnigušajiem» celmiem palīdzēja uzvedumā radīt ļoti veiksmīgu «ironiskā naturālisma» un teatrālās nosacītības balansu.

Maza, ērta, noslēgta pasaulīte, kurā nokļuva A. Ostrovska arhetipiskie personāži — mūžīgais komiķis Sčastļivcevs (E. Liepiņš) un cēlais traģiķis Neščastļivcevs (U. Pūcītis). Uzvedumā tā vērās vaļā ar izaicinošu spilgtumu — kā koša atvāzama Ziemassvētku kartīte, kur ar katru vēzienu izlec aizvien jauni «piefrizēti» vai ērmīgi presonāži, izšķīlas negaidītas, pārsteidzošas attiecības.

Iestudējuma vitalitāti, darbības dinamismu, tempu un ritmu maiņas lielā mērā palīdzēja radīt un noturēt D. Kuples Gurmižska. Sibillas tēls («Saniknotā slieka») aktrisei bija kā efektīgs ieskrejiens šai lomai, kas aizrāva ar ārkārtīgo dzīvīgumu un temperamentu, smalki sabalansēto pretrunīgumu. A. Ostrovska varonē šarmantas sabiedrības dāmas vēriens apvienojās ar dikas kundzītes aprobežotību, rafinētā cilvēku pazīšana un izmantošana — ar lētīcību u. tml. Kā veikla, pieredzējusi komediante D. Kuples Gurmižska izkārtāja nolikumus, cilvēkus un likteņus savā «mājas teātrī», atklādama «kruštmāmiņas» cēlo tieksmju un viltus tikumības maskēto plēsotību, jutekliskumu, alkātīgās kaislības un kaislībīņas.

Izteiksmīgs uzvedumā bija viņas tieksmju objekta, R. Plēpja pāraugušā ģimnāzista Bulanova ceļš no «naiva jēra», pelēcīga miet-

* *Bērziņa L.* Viena teātra kardiogramma // Teātris un dzīve, 29. R., 1985, 60. lpp.

pilsoniska teātrīša statista līdz premjeram — mājas kundzes vīram. Ā. Sapiro izdevās tēliem noraut to sociālā tulkojuma stereotipus. Bulanova «piejaucēšanu» un piepulcēšanu «meža varenajiem» režisors atklāja kā viņa un Gurmižskas aizrautīgas kaislību etīdes un mērķtiecīgas spēles ar lietām. Valšķīgā R. Plēpja varoņa kārdināšana ar naudas lādīti, amizantais zivju makšķerēšanas seanss diķīti, kur iegāzās nepacietīgais mīlnieks, tējas dzeršana, kuras laikā Bulanovs izgaršoja savu jaunizceptā mājas pavēlnieka lomu, — šie improvizācijas šedevri atklāja mūsdienīgu un oriģinālu sociālo kāpņu perspektīvu. Tā likumsakarīgi noslēdzās ar R. Plēpja varoņa triumfālo, lēno kāpšanu pa reālajām kāpnēm finālā, neatstājot ne mazāko šaubu par to, kurš turpmāk būs «meža» un Gurmižskas iesvētītās liekulības skolas saimnieks.

Kungu kaislību etīdes daudz raupjākā, naivākā limenī atspoguļoja A. Zaices Ulītas un E. Liepiņa Sčastļivceva farsiskais «dvēseles kabarejs» pirtīnā. Šīs ainas, kuru A. Ostrovska lugā nemaz nav, bija radījusi režisora ironiskā fantāzija. Te nebija nekā no labā toņa mākslā — vien divu nelaimīgu, ikdienišķo pazemojumu nomaktu būtņu alkas pēc cilvēciskas tuvības mirkļa, pēc laimes. Bet cik tās nožēlojamas, cik izkropļotas! A. Zaices un E. Liepiņa personāžu neparastie attiecību pavērsieni un aktieriski precīzie dueti, kuros uzveduma teatralitāte uzbangoja līdz traģifarsa augstumiem, E. Liepiņa ar plastisku vieglumu, ekscentriku un čaplinisku smeldzi veidotais komiķis ar traģiķa dvēseli raisīja asociācijas gan par tautiskā farsa pirmsākumiem, gan par mūžīgā dzīves teātra nežēlību.

Taču pat smieklīgajam Sčastļivcevam bija piešķirts tas, kas nebija lemts nevienam no pašapmierinātā, pašpietiekamā provinces «meža» iemītniekiem. Kopā ar U. Pūciša Nesčastļivcevu viņi pārstāvēja teātri, mākslu, kam, pēc Ā. Sapiro domām, vienīgajai piemīt spēja paplašināt laiku un telpu, cilvēka dzīves robežas*. Arī abiem klejojošajiem aktieriem patika komforts, bohēma un tās baudas, ko sniedz nauda, taču viņi spēja no tā visa atteikties šā plašuma, brīvības dēļ. «Pasaules paplašināšanas» spēja un materiālā nesavtība piešķīra citas dimensijas U. Pūciša Nesčastļivcevam. Viņa varonis, sākumā šķītis pat komisks ar savām efektīgajām, operiskajām pozām un eksaltēto runas veidu, pēkšņi ieguva traģisku vērienu un spēku, līdzko ar visu savas ievainotās dvēseles sparū vērsās pret kūturo «meža pasauli», sāka tiesāt vietējās «tikumu biržas» varenos. Taču izrādījās, ka viņa cēlsirdība un vaļsirdība te nevienam nebija vajadzīga. Viņa augstsirdība, dāvājot Aksjušai pūrā tūkstoti, tika uzverta kā ārpātīgā, nepieskaitāmā solis. Kaut ko tādu nespēja sāprast ne tikai I. Skrastiņa viltīgais tirgonis Vosmibratovs, ko aktieris veidoja spilgtā, azartiskā raksturojumā, bet arī V. Pavlovska

* Ā. Sapiro mēģinājumu pieraksti A. Ostrovska lugai «Mežs». RLMVM inv. nr. 471212.

daudzpieredzējušais sulainis Karps, kura piesātinātā skatuviskā esība asprātīgi atspoguļoja Gurmižskas mājas dzīves klimatu. Vietējā sabiedrība novērsās no svešā parvēnija, kura skarba morālisms to bija teju teju nobiedējis, un attapās no īslaicīgā izbīļa, lai ar jaunu un vēl lielāku enerģiju nodotos saviem merkantilajiem darījumiem. Dzīve «mežā» turpinājās, un mākslas un patiesīguma uzliesmojumi nespēja mainīt tās gaitu.

Arī I. Burkovskas Aksjušai nebija vajadzīga Neščastļivceva «augstā māksla», arī viņā dabiskais cilvēks, tautas talants jau noslāpēts, iežogots pieticīgā mājas pasaulītē. Varbūt tieši tādēļ tik lielā skaudrumā U. Pūciša varonis uzvedumā izcēla tēmu par mākslu, skatuvi kā vienīgo tīro, vēl nepieganīto patiesības avotu un vietu (jo Neščastļivcevs vilās arī vienā no saviem pēdējiem svētumiem — ticībā patiesi cilvēciskām attiecībām un radniecības jūtām), kur iespējams brīvi elpot, atvērt savu dvēseli garīgumam, mūžīgajam. Lai gan Ā. Šapiro uzvedums fiksēja arī kritēriju noslīdējumus un banalizācijas procesus pašā mākslā, to, ka arī mākslinieks spēj būt gan vājš un neaizsargāts, gan nesātīgs un patmīlīgs, tomēr šī garīgā dominante, artistiskais elements, piederība pie mākslas brālības, kas neļauj izvērst sadzīvisku labiekārtošanos, bija vienīgais attaisnojums abu klejojošo aktieru dzīvei.

Tēma par dzīvi, kas pārvērtusies par balagānu, un teātri, kas izrēķinās ar šo balagānu, atkarojot savu cieņu, jau ilgi pirms Ā. Šapiro uzveduma bija kļuvusi par vienu no izplatītākajām un visbiežāk variētajām mūsdienu teātra idejām. Taču šis Jaunatnes teātra iestudējums brīvā aktiera mesto izaicinājumu sava laika odiozajai sabiedrībai neskatīja viennozīmīgi. Tas lika domāt par mūsdienu «kultūras cilvēka» sarežģīto lomu sistēmu, par viņa attiecībām ar citiem cilvēkiem, par tiem mākslas un dzīves faktiem, kas liecina ne vien par to, cik bieži māksla atmasko dzīves bezjēdzību un balagānu, bet arī par to, cik graujoši un agresīvi intensīvā ikdienas «proza» pārmāc garīgumu, aprij, iznīcina cilvēkus ar māksliniecisku izjūtu, tos, kuriem trūkst šauri pragmatiska talanta iekārtoties, pielāgoties.

Mākslinieka, mākslas, kultūras un garīguma apdraudētības tēmu Ā. Šapiro turpinās un izvērš arī savos turpmākajos iestudējumos sava nākamā režijas attīstības etapa — politiskā teātra modeļa ietvaros, biedinošu kulmināciju sasniedzot «Sniegoto kalnu» kultūras iznīcināšanas simboliskajās ainās. Taču jau S. Benelli un A. Ostrovska lugu uzvedumos režisors asi izvirzīja nepieciešamību pēc īstas mākslas un kultūras kā sociāli un morāli veselās sabiedrības veidotājas, līdzradītājas. Tas savukārt sasaucās ar nepieciešamību pēc personības — kultūras un mākslas nesējas, veidotājas aktivitāti kā šīs kultūras kritēriju. Ā. Šapiro iestudējumi uzskatāmi atklāja, kā personības aktivitāti ietekmē ideāli, garīgā dzīve, cilvēka mērķi un tas, kā tie saistāmi ar reālo dzīvi, kā lielāki

mērķi, ideāli spēj panākt lielāku aktivitāti. Sos augstākos mērķus, ideālus, gara pacēlumu visvairāk cenšas uzturēt kultūra, māksla, morāle. Tās šajos iestudējumos atradās nepārtrauktā strīdā ar tiem sociālajiem spēkiem, kas cilvēku cenšas pārvērst tikai par objektu, par manipulācijas rīku, kam nav savas patstāvības. Un lai gan Ā. Sapiro varoņi cieta garīgu vai fizisku sakāvi (Nesčastīlvcevs, Jaunais), viņu aktivitāte, protests, garīgais faktors neizzuda bez pēdām. Tas krājās no izrādes izrādē, pāstāvot pašā garīguma, kultūras jēdzienu, un pamazām pieņēmas spēkā, lai, sasniedzis kritisku «masu» un lielumu, no garīgā spēka pārtaptu materiālajā, spējā reāli ietekmēt dzīvi un cilvēku likteņus. Šādu garīgu kondensāciju teātris sasniedza G. Priedes «Centrifūgas» uzveduma varoņu likteņstāstu atklāsmē.

1984. gada septembrī teātra kolektīvs devās uz savdabīgu radošu atskaiti — viesizrāžu braucienā uz Maskavu, kur Jaunatnes teātris pēdējoreiz bija viesojies pirms vairāk nekā 30 gadiem — 50. gadu sākumā. Teātra «Sovremennik» telpās abas trupas parādīja deviņus iestudējumus, no kuriem katrs atspoguļoja noteiktu teātra attīstības līniju. Šo viesizrāžu laikā Maskavā notika Starptautiskās bērnu un jaunatnes teātru asociācijas (ASSITEJ) VIII ģenerālā asambleja, kurā piedalījās vairāk nekā 49 valstu delegāti. Viņu lielā interese par K. Čukovska «Čukokkalas» izrādi, ar ko tika atklātas viesizrādes, pat lūgumi atļaut noskatīties mēģinājumus — tas radīja patiesu gandarījumu teātra kolektīvam un režisoram. Ar milzīgu atsaucību tika uzņemts H. Kleista «Homburgaš princis» un S. Benelli «Saplēstais apmetnis», jo šie reti uzvestie darbi bija skatāmi tikai Rīgas teātri. Negaidīti siltu skatītāju reakciju izpelnījās arī «Gaidīšanas svētki», kura savdabīgie spēles noteikumi tika uzverti un pieņemti. Ar lielu aktieru ansambļa koncentrētību un atdevību izskanēja «Spēlē, Spēlmani!», «Uzvarētāja», «Un tomēr viņa griežas? ... jeb Humanoīds traucas debesīs», «Mežs». Kā viesizrāžu apspriešanā PSRS Kultūras ministrijā atzīmēja teātra zinātniece T. Šah-Azizova, katrs no parādītajiem iestudējumiem ir programma-tisks darbs, teātra repertuārā nav nejaušu izrāžu*. Būtiski bija tas, ka mūsu Jaunatnes teātra repertuārs tikpat kā nedublēja Maskavas teātru repertuāru un ka teātra kolektīvs šajās viesizrādēs nekādā ziņā neizskatījās provinciāls. Atzīmēja ne vien atsevišķu aktieru panākumus (A. Zaice, D. Kuple, I. Fjodorova, I. Skrastiņš, S. Judins, V. Singajevska, V. Skurstene, V. Pļuts, L. Ševčenko); par teātri runāja kā par vienotu, mērķtiecīgu māksliniecisku organismu.

Apkopojot viesizrāžu pieredzi, galvenais režisors atzina arī trūkumus. Deviņas izrādes — tas tomēr bija pārāk daudz vienām viesizrādēm, kad jāapgūst sveša skatuve. Viesizrāžu repertuārā ļoti pie-

* Par paveikto un iecerēto (V. Čakares saruna ar Ā. Sapiro) // Cīņa, 1985, 11. janv.

trūka «Pēra Ginta», pēc kā taujāja gan kritiķi, gan skatītāji. Taču teātra «Sovremennik» telpās parādīt šo iestudējumu tādu, kāds tas bija Rīgā, nebija iespējams tehnisku iemeslu dēļ, un teātris noraidīja radošu kompromisu. Mazāku interesi izraisīja V. Rozova lugas «Lido dzērves» uzvedums; gan tāpēc, ka teātra «Sovremennik» repertuārā šis lugas iestudējums kā etalons bija jau kopš tā dibināšanas dienas, gan tāpēc, ka savu uzvedumu rīdzinieki bija jau Maskavā parādījuši.

Taču, kā atzīmēja Ā. Šapiro, Maskavas skatītāju ieinteresētā reakcija ļoti saasināja «Meža» māksliniecisko skanējumu. «Meža» iekļaušana viesizrāžu repertuārā bija eksperiments — pirms tam Rīgā bijām nospēlējuši tikai četras izrādes. Isti šis iestudējums piedzima Maskavā. Tas ir liels mūsu aktieru nopelns — Ostrovska dzimtajā pilsētā, kur šo dramaturgu tik ļoti mīl un ciena, nospēlēt citā valodā, nospēlēt pārliecinoši, tā, lai skatītājs izrādi pieņemtu.*

Viesizrādes rosināja teātra galveno režisoru apkopot savu pēdējo gadu iestudējumu pieredzi, atkārtoti uzsverot, ka tā saucamais intelektuālais teātris, «plikās» koncepcijas teātris sevi ir izsmēlis, tas sācis bremsēt arī aktieru meistarības attīstību. «Teātris zaudējis to sajūtu, ka abām kājām stāvi cieši uz zemes. Man liekas, ka blakus kino, televīzijai teātris to nedrīkstētu zaudēt, pretējā gadījumā tas zaudē savu pamatu. So ticību atgriezties pie pirmsākumiem es sāku īstenot jau «Saniknotās slietas» un «Gaidīšanas svētku», vēlāk arī «Saplēstā apmetņa» iestudējumos un pārliecinājos, ka eju pa pareizo ceļu. Arī aktieri sāka spēlēt jaunā kvalitātē, izveidojās ciešāks un tiešāks kontakts ar skatītāju.

Sāku domāt par materiālu, uz kura pamata varētu attīstīt šo tendenci tālāk, un nonācu pie Ostrovska — dramaturga, kurš asi izjūt teatralitāti un tautisko pirmsākumu. Un tikpat dabiski nonācu pie «Meža» — lugas par dzīves teatralitāti un teātra būtību... Darbs bija ļoti grūts, it īpaši pēdējā posmā. Jo pie spilgtas teatras formas vajadzēja atgriezties nevis agrākajā izpratnē, bet, ņemot vērā uzkrāto psiholoģiskā teātra pieredzi, — savienot darbības norišu naivitāti, formas spilgtumu ar lomu psiholoģisku izstrādi. [...] Šī iestudējuma sakarā jāsecina — mūsdienu dzīve prasa vērsties pie lielās dramaturģijas. Daudzi baidījās, ka Ostrovski latviešu skatītāji nepieņems. Bet notika tieši otrādi.**

Līdzās šai māģistrālajai attīstības līnijai teātrī norisa arī kustība «kalna pakājē». Jauno režisoru U. Brikmani, kas 80. gados darbojās galvenokārt par smalkjūtīgu asistentu Ā. Šapiro režijās, ieinteresēja amerikāņu dramaturga V. Gibsona lugas «... kas brīnumu rada» (1983) psiholoģiskā problēma, Stāsts par to, kā ar pacietību un mīlestību tiek atgriezts cilvēcisks dzīvei slims un mežonīgs bērns,

* Par paveikto un iecerēto (V. Čakares saruna ar Ā. Šapiro) // Čiņa, 1985. 11. janv.

** Turpat.

atkarībā no aktieru attieksmes pret tēmu atklājās gan pabanāli optimistiskās, gan nervozi saspringtās intonācijās. Iestudējuma uzmanības centrā izvirzījās A. Zaices guvernante mis Salivāne un I. Bānkovičas aklā un kurlmēmā Helēna, kam viss atļauts — kāpt uz galda, vērtīties pa grīdu, iešļākt sejā pienu vai putru, spļaut, kost, skrāpēt. Abu aktrišu jūtīgajā partnerībā viņu cīņa, ko beidzot svētīja cilvēcības uzvara, ieguva procesa atklāsmes nozīmi.

Ar atšķirīgu mērķi — radīt mūsdienīgu diskomūziku, izmantojot par pamatu Raiņa reti uzvesto bērnu lugu, — U. Brikmaņa un komponista M. Brauna sadarbībā tapa uzvedums «Suns un kaķe» (1984). Aktieru ansamblis profesionāli iemiesoja visai sarežģītās muzikālās frāzes, koru, duetu un solo dziedājumus, asprātīgās parafrāzes par tautasdziesmu un populāru estrādes dziesmu tēmām. Baudu acij sagādāja Z. Atāles krāšņie, ar izdomu darinātie dažādu laikmetu stilistikā ieturētie kostīmi. Interesantas tēlu darbības līnijas bija izdevies atrast I. Tomases kaķei Tamārai un G. Āboliņa un E. Avota sunim Dēmonam, I. Burkovskas Peļu Ganei un R. Plēpja Krancim Kāklāklupim un citiem ansambļa dalībniekiem. Taču, lai cik arī amizanti raisītos G. Skrastiņa Jaunā runču kavaliera dēkas vai skanētu mūžseno ienaidnieku mīlas dueti, uzvedums saira efektīgu koncertnumuru virknē, kas nesaslēdzās vadošas idejas saistītā mērķtiecībā.

Nosacītas «melnās komēdijas» stilistikā J. Švarca satīriski filozofisko pasaku mēģināja interpretēt A. Birkovs uzvedumā «Pūķis» (1985). A. Freiberga radītā skatuves telpas organizācija un mašīnērija, melnā nogrieztā piramīda, kuru kāpnes sadalīja divās daļās, kas bija gan pārbīdāmas, gan kalpoja par mūsdienīgu «komandtiltiņu», seismogrāfiskais «ekrāns» skatuves aizmugurē, kas atspoguļoja Pūķa pārvietošanos debesīs, liecināja par tendenci pasakas alegoriju vērst mūsdienīgā līdzībā. Uzvedumā valdošais princips bija ironija, kas ieguva uzsvērtu ekscentriādes formu t.s. negatīvo personu darbībā un raksturojumā. Nedzīvs maskas grimis, mehāniskas kustības, marionetes princips raksturoja «pūķisma» apsēstās «izmežģīto, izdedzināto, kurlmēmo» dvēseļu pilsētas iedzīvotājus. A. Birkova traktējumā Pūķa un «pūķisma» izpausmes bija daudzveidīgas un neiznīdējamas. Tām piemita gan E. Liepiņa austrumnieciskā kimono tērtā Pūķa nirdzīgā baudkāre un varmākas ļaunums, gan R. Plēpja švītīgā Pūķa diplomātiskās manieres, demagoga un psihologa talants. Bruņinieku (I. Brakovska Lanselots) un romantisko mīlētāju (I. Tomases Elza) pagātnei režisors nesaudzīgi pretstatīja «pūķisma» saindēto šodienas laiku. Un rosināja šā laika zīmes meklēt ne tikai lidmašīnu motoru rēkoņā, militāros maršos, melnos ādas mēteļos un citos totalitārā režīma atribūtiskas elementos, bet arī tajos cilvēcības noslīdējumos un bīstamajās plaisās, pa kurām «pūķisms» iekļūst visikdienišķākā cilvēka sirdī.

Jaunatnes teātris un tā galvenais režisors allaž bija jūtīgi atsaucies uz sava laika sociālajiem strāvojumiem un «sabiedriskā klimata» mainām. 80. gadu vidū tas uztvēra brīdi, kad mūsu dramaturģija ierunājās par sarežģītiem, sāpīgiem, līdz šim noklusētiem likteņbrīžiem latviešu tautas vēsturē, kas saistīti ar Otrā pasaules kara un pēckara gadu notikumiem. Formāli G. Priedes lugas «Centrifūga» uzvedums (1985) tika veltīts uzvaras 40. gadadienai. Atklājot mūsu tautas nedrošo, apdraudēto eksistenci «Kurzemes katlā» jeb «Kurzemes cietoksnī» 1944. gada rudenī, vienkop saplūda dramaturga, inscenētāja un scenogrāfa talants. Ā. Šapiro maksimāli iedziļinājās G. Priedes lugā, mēģinādams dinamizēt darbību un atsācīdamies no teksta, ko teātris spēj parādīt bez vārdiem. Scenogrāfs A. Freibergs, pārvērties par «telpas dzejnieku», radīja apbrīnojami tēlainu skatuvisko vidi. Skatuves dibenplānā viņš izveidoja it kā vārtus — durvis uz ār pasauli, aiz tām — slīpa plakne kā augsta Kurzemes kāpa, vētru izpluinīts krasts, kur mētājas zvejnieku tiklu fragmenti, stikla bumbas kā lielas sastingušas asaras, milzīgi gliemežvāki. Apkaisojums «ir ļoti sulīgs un dzidrs. Smilšu dzeltens, medus brūns, jūras zils un satumstošu vakara debesu zils, viršu violets un zāles zaļš. [...] Tā veidojas dzimtās zemes tēls, mūžam mainīgs diennakts un gadalaiku plūdumā un mūžam pastāvīgs.»*

Visa zemnieku sētas iedzīve bija sakrauta ratos. Bezgala ietilpīgs, dramatisks vizuālais tēls. Jo uzvedumā gan tiešā, gan simboliskā nozīmē norisa dzīve uz bēgļu vagona, dzīve vagonā, kura durvis katru brīdi varēja atraut vaļā vai sāpīgi aizcirst. Karš bija saārdījis arī Irmas (D. Kuple) māju dvēseli, te vairs nebija nekā no daudzīnātās latviešu sētas harmonijas un pavarda omulības. Gaidas, satraukums, bailes par vistuvāko cilvēku dzīvībām — uzveduma varoņus iepazīnām viņu dzīves traģiski vissaspringtākajā brīdī. «Kurzemes katla» garīgo atmosfēru precīzi veidoja arī muzikālā partitūra — A. Šnitkes mūzika, kurā pulsēja gan dramatisks ceļa motīvs, gan laikmeta saindēto, pirmsnāves uzdzīves alku uzbangoto asiņu taktis saldējās šlāgeru parafrāzēs, gan visu dzīvo apokaliptiski dragājošs maršs.

Un drausmais brīdis pienāca. Aizcirtās vagona durvis, un izgausa Latvijas ainava ar tās ziemeļnieciski atturīgo, toņos un nokrāsās smalko, bezpalīdzīgo skaistumu. Irmas mājās nāca un gāja sveši ļaudis, ienesdami uzveduma mikropasaulē «lielās» pasaules draudīgos ritmus. Te skanēja latviešu, krievu un vācu valoda, mūsu acu priekšā veidojās, traģiski saslēdzās uz mūžu un izira attiecības starp visiem šiem cilvēkiem, un no tā izauga ne vairs šo atsevišķo indivīdu, bet visu trīs tautu likteņattiecību dramatisms. Cilvēks kā

* Radzobe S. Patiesība, kurai nebija pierādījuma // Pad. Jaunatne, 1985, 16. maijā.

vēstures sēkla, ko laiks un apstākļi nežēlīgi kaisa svešuma klaidos, — šī atziņa vienādi spilgti atspoguļojās gan D. Kuples Irmas, gan S. Judina krievu karagūstekņa Sergeja, gan R. Plēpja vācieša Gotharda skatuviskajā esībā.

Tas, cik skopiem, askētiskiem līdzekļiem šajā iestudējumā strādāja aktieri, atgādināja, ka teātra mākslas pamatu veido kādi nefiksējami nervu vilņi, mākslinieka garīgā enerģija un gribas potenciāls. Apbrīnojama atturībā un smalkumā atklājās S. Judina varoņa un D. Kuples garīgā tuvība. Mērķtiecīgs un spēcīgs bija kontrasts starp Irmas nesalauzamo morālo spēku un apņēmību, viņai sēžoties bēdu un dzīvības vezuma priekšgalā (neraugoties uz situācijas ārkārtējo, nervus plosīto dramatismu), un to divaino, izklaidīgo būtni, ko Irmas personā ieraudzījām finālā. Te bija notikusi ne tikai vēstures «klūda», bet noziegums pret cilvēci, tautas saprātu un godaprātu — tā lika domāt D. Kuples neparasti intensīvais, asa ietelājums, kam piemita traģēdijas atvēziens.

Ists latviskās mentalitātes un vitalitātes materializējums uzvedumā bija L. Baumanes Nēzē — ar tēla bezgala skaudro un smeldzīgo iekšējo piepildījumu, ar spēju izsāpēt savas tautas un «svešo» likteņus. Pat tuvājo nāve šajā bagātajā dvēselē atspīdēja ar traģisku gaišumu, ar dzīvības un nāves rituāla nenovēršamību, ar tautasdziesmas ieaudzinātu izturību, sirdsgudrību, izlīdzinājumu. Latviešu zemnieka likteņa sarežģītību un pretrunīgumu pārliedzinot atklāja A. Maizuks Rudaušu Kārļa lomā. Tas smagnējais, pamatīgais ritms, kādā dzīvoja A. Maizuka varonis, mērķtiecīgi kontrastēja gan ar D. Kuples Irmas satrauktās dvēseles ārēji apvaldītajiem, stingrai pašdisciplīnai pakļautajiem esības ritmiem, gan ar vieglajām citas kultūras alūzijām, intonācijām un ritmiem, kas ieskanējās R. Plēpja Gotharda spilgtajā tēlojumā. Visu izteiksmības komponentu mijiedarbības rezultātā uzvedumā radās savdabīga ķēdes reakcija, kuras virzītājspēks bija ritms. Caur aktieru spēli tas izpaudās trijos veidos: muzikālajā, plastiskajā un psiholoģiskajā; tie eksistēja vienlaikus vai arī pārgāja no viena veida otrā.

Pēc Ā. Sapiro izaicinoši teatrāli spilgtajiem iestudējumiem jauna un vērtīga kvalitāte bija režisora iestrādātā emocionālo stāvokļu klusināšana, savdabīga «iezemēšana» aktieros. Tā radīja jo spēcīgāku efektu, aktierizpaušmju rāmājam norisēm, formas neitralitātei disonējot ar notiekošā sociālo, psiholoģisko un juteklisko jēgu. Šī Ā. Sapiro metode ideāli sasaucās ar G. Priedes rakstības veidu un apvienojumā ar inscenējuma koncentrēto vizuālo un muzikālo tēlainību radīja neordināru, skaudru un traģiski vērienīgu uzvedumu par nāciju likteņiem sarežģītu vēsturisku priekšnoteikumu žņaugos. Apliecinot to cilvēku gara spēku, kuri uz saviem pleciem iznesa tautas «dzīvības vezuma» smagumu. Apliecinot cieņu jebkura godīga, vīrišķīgi nodzīvota cilvēka mūžam. «Ir tā, it kā šī izrāde atdotu godu tiem, kuru patiesībai nenoticēja, un aizlaistu atpakaļ tos pagātnē

uz mūža mieru, lai viņi ar savu neizraudāto dvēseļu asarām nesa-smadzina mūsu dzīvi,»* rakstīja S. Radzobe.

1985. gada pavasarī ar divām diplomdarbu izrādēm teātrī ienāca desmit **jaunie aktieri**, J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas teātra profesijas absolventi: Māris Andersons, Maija Apine, Romāns Birmanis, Ingrida Grass, Aīda Ozoliņa, Elvīra Rimicāne, Līga Videniece, Ingūna Zemzare, Igors Ziemeļis, Juris Zagars. 7. aprīlī pēc nokārto-tiem valsts eksāmeņiem gāja bojā viņu kursabiedrs Dainis Vilciņš, kas bija strādājis pie Andreja lomas A. Čehova lugas «Trīs māsas» iestudējumā.

Sā Jaunatnes teātra kursa sagatavošana bija eksperimentāla. Visus četrus studiju gadus topošos aktierus saistīja solījums nepieņemt nekādus darba piedāvājumus kino, televīzijā, radio. Kurša vadītājs A. Sapiro atteicās arī no līdzšinējās mācību pieredzes jau no otrā kursa laist studentus uz teātra skatuves, lai pēc iespējas ātrāk tuvinātu viņus teātra procesam. Savu jauno darba metodiku režisors pamatoja šādi: «Teātris, it kā labu vēlēdams, dažbrīd tomēr uzstājas ekspluatatora lomā. Jo jaunos mēs parasti izmantojam teātra izrādēs — kādu nomainot, uz laiku aizstājot, nevis diendienā domājot par katra studenta individualitātes izkopšanu. Tā teātra intereses allaž bijušas pārsvarā pār kursa interesēm.

Uzticot studentiem lielākas vai mazākas lomas teātra izrādēs, arī pats kurss it kā pārāk ātri tiek sadalīts. Dažiem priekšlaikus tiek dots nepelnīts avanss, kuru viņš, nebūdam nobriedis kā cilvēks un mākslinieks, vēl nespēj novērtēt un uzskata par savu nopelni un sasniegumu to, kas īstenībā ir tikai apstākļu sagādīšanās vai arī viņa ārējo dotumu priekšrocība. Bet teātri iepazīt nekādā ziņā nav par vēlu arī tad, kad jauniešis, ieguvīšis augstskolas diplomu, sāk savu patstāvīgo ceļu tajā.»** Par šādu viedokli varēja diskutēt, jo, piemēram, režisors O. Kroders uzskata, ka, pastāvot pašreizējai apmācību sistēmai, mūsu jaunie aktieri jau tā pārāk vēlu nokļūst teātrī un saņem atbildīgas lomas tad, kad viņu vecums vairs neatbilst tēlojamo varoņu vecumam.

Un tā — šis Jaunatnes teātra kurss tika audzināts it kā savrup no teātra. Pedagogu vidū bija teātra mākslinieki L. Baumane un A. Maizuks, jaunie režisori A. Birkovs un U. Brikmanis, studenti piedalījās visos teātra sabiedriskajos pasākumos, skatījās mēģinājumus, izrādes, apsprieda tās. Savukārt viņu kursa darbus un eksā-

* Radzobe S. Patiesība, kurai nebija pierādījuma // Pad. Jaunatne, 1985, 16. maijā.

** Pirmā iepazīšanās (I. Kārklīņas saruna ar A. Sapiro) // Pad. Jaunatne, 1985, 4 jūn.

menus skatījās un vērtēja teātra vecākie kolēģi. Taču mācību laikā uz lielās skatuves viņi neizgāja. Viss bija vērst uz to, lai topošo aktieru audzināšanā pēc iespējas ilgāk saglabātu studijas saliedētību, vienota domubiedru kolektīva garu, attīstītu viņus par radošām, patstāvīgām personībām ar savu dzīves un mākslas izpratni, augstiem ētiskiem principiem un godīgu attieksmi pret teātri. Lai jaunie aktieri ne tikai pakāpeniski ieplūstu teātrī, apgūtu tradīcijas, līdzšinējo pieredzi, pieņemtu jau esošo, bet spētu pateikt arī savu — jaunu vārdu, radīt sava veida sprādzienu. Ā. Šapiro to formulēja arī presē: «... lai viņi varētu ne tikai iekļauties un «izšķīst» teātrī, bet ienākt tajā kā patstāvīgs kolektīvs ar savām izrādēm un dot teātra dzīvei jaunu grūdienu. Savulaik Staņislavska studiju mērķis taču bija ne tikai papildināt kolektīvu ar jauniem talantīgiem aktieriem, bet ar studijas palīdzību izkustināt un pasargāt teātri no sastīguma. [...] Izjūtu gandarījumu, ka šis kurss jau šodien ir mazs teātra kolektīvs, ne tikai talantīgu cilvēku grupa.»*

Pirmā diplomdarba izrāde (A. Hmeļika «Un tomēr viņa griežas?...», 1985) uzrādīja vēl zināmu jauno aktieru nedrošību un bīklumu uz skatuves, vietumis arī dikcijas neskaidrību, distanci starp debitantiem un «vecajiem» aktieriem, kas bija nodarbināti izrādē. Taču otrā diplomdarba izrāde — B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» (1985) jau spilgti apliecināja to, ka teātrī ienāk aktieri, kas spēj saistīt ne tikai ar savu jaunības pievilcību un svaigumu, bet arī ar cilvēcisku un sociālu briedumu, profesionālismu. Brehta lugas uzvedums bija tapis no mācību, kursa darbiem, pašiem studentiem izvēloties un tulkojot tekstus, meklējot skatuviskos risinājumus utt. Jau diplomdarba izrādēs tas aizrāva ar jauno aktieru aktivitāti, maksimālismu, vēlmi un spēju ar B. Brehta tekstu palīdzību runāt par vissarežģītākajiem, vispretrunīgākajiem procesiem mūsdienu ideoloģijā, kultūrā, mākslā. Abi diplomdarba uzvedumi tika iekļauti teātra repertuārā, un «Trešās impērijas bailes un posts» kļuva par pirmo stūrakmeni tai politiskā teātra celtnei, ko turpmākajos gados Jaunatnes teātra ietvaros sistemātiski sāka veidot Ā. Šapiro. Jaunie aktieri, kuru vidū pamazām iezīmējās tādas spēcīgas individualitātes kā M. Apine, J. Zagars, I. Zemzare un citi, izrādījās galvenā režisora mākslinieciskajiem nodomiem apbrīnojami atbilstošs, elastīgs, «viegli uzliesmojošs» un iekšēji aktīvs «materiāls».

Konsekventu mēģinājumu veidot sociāli aktīvus, publicistiskus uzvedumus un tuvoties politiskā teātra modelim latviešu teātra praksē iezīmēja trīs Ā. Šapiro iestudējumi Jaunatnes teātrī: B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts», B. Vasiljeva «Rīt bija karš (1986, krievu trupā) un G. Priedes «Sniegotie kalni» (1986). Katrs no tiem uz pilnīgi atšķirīga materiāla pamata pētīja cilvēka

* Par paveikto un iecerēto (V. Čakares saruna ar Ā. Šapiro) // Cīņa, 1985, 11. janv.

un valsts varas konfliktu sociālvēsturiskā un ētiskā griezumā, personības likteni totāla režīma apstākļos, totalitārisma metastāzes šodien.

Absolūtās, neierobežotās varas graužošo ietekmi uz personību atspoguļoja arī R. Sturua iestudētais V. Sekspīra «Ričards III» un «Karalis Līrs» Gruzijā, J. Vaitkus uzvedums — A. Kamī «Kaligula» Lietuvā un citu režisoru darbi. Tiem piemita tieši tas pats sāpīgais aktualitātes nervs, kas bija raksturīgs šiem trim Ā. Šapiro iestudējumiem un kas ļāva režisoram brīvi sapludināt dažādus laika slāņus, dažādas žanriskās un aktierspēles struktūras, operēt ar laiktelpas nobīdēm, asi mūsdienīgu situāciju modelējot pagātnes formā un vēsturiskās situācijas robežas paplašinot līdz mūsdienām. Jaunatne kā visu šo uzvedumu galvenais kolektīvais varonis izvirzīja centrā arī topošās personības ontogēneses jautājumus, sociālās vides ietekmē attīstījušos personības faktoru un īpašību izpēti saiknē — cilvēks un vara, cilvēks un valsts.

Jauni, skaisti, tīri un enerģijas pārpilni bija iestudējuma «Trešās impērijas bailes un posts» varoņi izrādes sākumā. Taču iekļūstot vēstures lietuvēna spēlē, rafinētajā Trešā reiha ideoloģijas mašīnērijā, viens kļuva par dzīves noteicēju, soģi un bendi, otrs — par upuri, vēl cits — par nodevēju u. tml. Uzveduma galvenais struktūrelements bija vairākpakāpju divriteņu konstrukcija (scenogrāfs A. Freibergs), kas tēlaini projicēja laikmeta mākslīgi uzkurinātā entuziasma koptēlu un radīja «dzīves dzirnu» iespaidu. Savienojumā ar atsevišķiem konkrētiem un simboliskiem elementiem (fašistiskie karogi, kas tika uzvilkti un nolaisti, elektrizētā cilpa, kas iekvēlojās finālā u. c.) scenogrāfijai piemita gan konstruktīvisma stingrais askētisms un funkcionālisms, kas palīdzēja ritmiski organizēt telpu, gan emocionalitāte. Izrādes gaitā riteņu konstrukcija kļuva par jūtīgu klaviatūru aktieriem un palīdzēja radīt kā kopējo dinamikas iespaidu, tā arī individuāli iezīmēt raksturu.

Spilgta publicistika te mijās ar intimitāti, vienkāršība — ar izteiksmes sabiezinājumu, smalkas psiholoģiskas etides — ar huligāniski izaicinoša, rupja farsa un groteskas elementiem. Fašistiskā terora radītais baiļu sindroms, kurš saārda visintīmākās cilvēku attiecības un veido visaptverošu spiegošanas, provokāciju un nodevību tīklu, kad pat vecāki nejūtas pasargāti no bērniem, laiks, kas meklē izeju gan asiņainā agresijā, gan neprātīgā uzzdīvē, — tas viss uzvedumā atspoguļojās trīspadsmit trāpīgi izvēlētās epizodēs. Tās katru no jaunajiem aktieriem ļāva iepazīt vairākās atšķirīgās lomās, pārsteidzošās aktieriskās un cilvēciskās transformācijās.

Daudzveidīgo uzveduma personāžu — no oficiālās ideoloģijas apmulķotas, jaunas, koķetas meičas līdz vecāi, kas līdz ar kaklā iesprūdušo «palīdzības» ābolu izvemj savas nācijas kaunu, no trieciennieka un sakropļota strādnieka līdz inteligēntam ārstam, kurš

«nācijas interesēm» upurē sievu, — aktieri realizēja patiesīgi un vienlaikus žanriski spilgti. Izfiltrētas caur viņu jūtīgo uztveri, daudzas situācijas ieguva garīga eksperimenta asumu un cietsirdību. Kā aina «Krita krusts», ko «dirigēja» I. Ziemeļa nepiekāpīgais trieciennieks. Kā epizodes, kur intelligentiski nedrošais neārietes vīrs (R. Birmanis) pārtapa «īstenā tautietī», brašā habanēras dziedātajā, piesavinādamies nacistiem raksturīgo plastiku, toni, intonāciju. Vai kur vajātā, pie zemes piespiestā būtne (I. Zemzare) ainā «Sasauksme» pievienojās fanātiskajam baram, aizgūtnēm metoties iekšā vilinošajā kopos pasākumu un izdzīves karuselī. Un kā vientuļas virsošnes uzvedumā pacēlās tie, kuri spēja saglabāt savu cilvēcisko pašcienu: kā M. Apines sieva-židiete vai R. Birmaņa strādnieks, kas atgriezies no nometnes. M. Apine šajā lomā parādīja apbrīnojamu nervu jūtību un psiholoģiskās tehnikas meistarību, citās ainās un intermēdijās prasmīgi pārtapdama arī aizsmakušā kabareja divā un fanātiskā valdošās ideoloģijas iemiesotājā. Kā viena no spilgtākajām individualitātēm atklājās J. Zagars, kas piešķīra izteiksmes reljefu un iznesību saviem varoņiem — triecienniekiem un eleganci — saviem izpildītājiem šlāgeriem.

Saldenā, ritmiski atslābinātā «šlāgeru estētika», kas dominēja intermēdijās, parodēja divriteņu pieteikto tautas sportisko garu un saukli «Caur prieku — pie spēka». Uzveduma stilistiskajā kaleidoskopā savus ārējos veidolus asprātīgi mainīja un gandrīz nemitīgi iekšēji pārtapa L. Videniece, A. Ozoliņa, E. Rimicāne, I. Grass. Nežēlība un sentiments, naivo un juteklisko milas vārdu uzbāzība, kas kontrastēja ar notiekošā traģismu, rēvijveida dejas, kurās tika iesaistīti arī brašie trieciennieki, — tas viss asi raksturoja drudžainā, izdzīves kārā laika koptēlu, radot politiskas rēvijās, politiska kabareja iespaidu. Vienlaikus tas bija skarbs brīdinājums un atgādinājums par tiem maldu ceļiem, pa kuriem demagoģiskas ideoloģijas rezultātā nereti tiek novirzīts tautu entuziasms. Bet Ā. Šapiro un jauniešu uzveduma īpašā pievilcība slēpās spējā sintezēt Brehta episkā «atsvešinājuma» principu ar «pārdzīvojuma mākslas» psiholoģisko spriegumu katra skata konkrētajās robežās un izradē kopumā, spējā pietuvināt un konkretizēt vēsturiski un sociāli sarežģītu problēmu kompleksu.

Šis jauno aktieru grupas ienākšana teātrī noslēdza iepriekšējo un aizsāka jaunu attīstības posmu Jaunatnes teātra vēsturē. Posmu, kurā teātra aktīvo apriti veidoja galvenokārt jaunākās un vidējās paaudzes aktieri. Teātra «veterāni» — V. Singajevska, T. Āboliņš, V. Skurstene, A. Krūmiņa un citi — ar nepilnu slodzi strādāja jau vairākus gadus. Aktieri gatavoja radošā darba vakarus vai pievērsās koncertdarbībai (I. Skrastiņš, E. Liepiņš). Taču, piemēram, tik sarežģīta materiāla kā A. Pumpura eposs «Lāčplēsis» skatuviskais lasījums H. Gerharda režijā (1982) kļuva tikai par vērā ņemamu kultūrvēsturisku faktu, ne notikumu. Skatītāju atsaucību guva

E. Ādamsona pasakas «Čigānmeitēns Ringla» uzvedums (1985) ar A. Krūmiņas vitālo un azartisko Ringlu centrā.

Teātra galotņu iestudējumu (A. Ostrovska «Mežs», G. Priedes «Centrifūga» u. c.) spožums un panākumi, pacēlums, ko teātra kopainā ienesa talantīgā Jaunatnes teātra kursa ienākšana, pieklusināja teātra pastāvīgās problēmas. Bet tās joprojām eksistēja, un abu trupu radīspēju nelabvēlīgi ietekmēja gan mazais pirmizrāžu skaits (divi trīs jauniestudējumi katrai trupai sezonā), gan aktieru maiņa krievu trupā, gan aktieru individualitāšu izpausmēs un attīstībā ieinteresētas režijas trūkums. 80. gadu beigās šīs problēmas uzbriedis ar eksplozīvū spēku, taču 80. gadu sākums un vidus bija laiks, kad mākslinieku pretestība vispārpieņemtajam etalonam un stagnātiskajām nostādnēm, šīs pretestības enerģija radīja Jaunatnes teātri vērtības, kas pārvērtušās par legendu.

RĪGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRIS

1982. gadā Rīgas Krievu drāmas teātris pirmo reizi savā pastāvēšanas vēsturē sniedza plašas viesizrādes Maskavā. No 1. līdz 15. jūnijam Mazā teātra telpās tika parādīti seši uzvedumi: trīs A. Kaca režijas darbi — N. Gogoļa «Revidents», V. Merežko «Lafmes dzirnas», R. Rlaumaņa «Skroderdienas Silmačos», kā arī M. Rozovska uzvestais Ļ. Tolstoja «Kāda zirga stāsts», A. Kazanceva inscenētais I. Bergmaņa «Zemeņu lauks» un S. Loseva režisētais J. Makarova «Nebiju un nepiedalījos».

Pēdējos gados teātris bija piedzīvojis divus traģiskus zaudējumus. 1980. gadā, kad teātris atradās viesizrādēs Bulgārijā, Melnajā jūrā noslika Aleksandrs Bojarskis. 1981. gadā satiksmes negadījumā aizgāja bojā Vladimirs Sigovs. Uz šiem izcili talantīgajiem aktieriem bija balstīts repertuārs un arī skatītāju interese par teātri. Uz Maskavu tāpēc nevarēja aizvest vairākus teātrim būtiskus iestudējumus, piemēram, A. Vampilova «Piļu medības». Vairākos uzvedumos atbildīgās lomās bija tikko ievesti jauni izpildītāji. Tomēr viesizrādes sniedza pietiekami objektīvu priekšstatu par teātra spēku un galvenajām mākslinieciskās darbības tendencēm. To varēja secināt no Maskavas speciālistu atzinumiem Vissavienības presē un apspriedē PSRS Kultūras ministrijā, pamatā tie sakrita ar mūsu republikas teātra kritiķu izteiktajiem spriedumiem. Kā galveno kvalitāti Rīgas Krievu drāmas teātra darbā maskavieši atzīmēja vienoto māksliniecisko programmu, kas izpaudās kā repertuāra izvēle, tā arī lugas interpretācijā. Visaugstāko novērtējumu saņēma N. Gogoļa «Revidenta» inscenējums; K. Rudņickis, piemēram, sacīja, ka A. Kaca inscenējums, neraugoties uz dažām polemiskām galējībām traktējumā, esot viens no visinteresantākajiem šīs lugas iestudējumiem visā pēckara teātra vēsturē. Neizpratni maskaviešos izraisīja latviešu mūsdienu oriģināldramaturģijas trūkums repertuārā*.

1983. gadā Rīgas Krievu drāmas teātris atzīmēja simtgadi. Visu gadu republikas prese, radio un televīzija regulāri atspoguļoja

* Skat.: Radzobe S. Rīgas Krievu drāmas teātris Maskavā // Lit. un Māksla, 1982, 25. jūl., 2. lpp.

teātra vēsturi un šodienu, veidojot speciālus rakstus un pārraižu ciklus. Šo aktivitāti teātra kritiķos un žurnālistos raisīja nevis kāda politiska konjunktūra, bet patiesa ieinteresētība radoši strādājošā un patstāvīgi domājošā kolektīva darbā. No 12. līdz 22. novembrim teātris sniedza jubilejas izrāžu dekādi, kurā tika iekļauti tie aizvadīto gadu uzvedumi (arī divi 70. gadu pirmās puses iestudējumu kapitālatjaunojumi), kas visbūtiskāk raksturoja kolektīva pēdējo desmit gadu attīstību un savdabību: A. Ostrovska «Arī gudrinieks pārskatās», B. Vašļjeva «Bet rītausmas šeit klusas...», Ļ. Tolstoja «Kāda zirga stāsts», A. Gaļina «Retro», I. Bergmaņa «Zemeņu lauks», V. Merežko «Laimis dzirnas», A. Čaidzes «No trim līdz sešiem», R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos», H. Gulbja «Alberts», A. Čehova «Kaija», N. Gogoļa «Revidents».

Novembra sākumā izdevniecība «Zinātne» laida klajā monogrāfiju «Рижский театр русской драмы», ko bija sarakstījuši Zinātņu akadēmijas A. Upīša Valodas un literatūras institūta Teātra, mūzikas un kinomākslas daļas zinātniskie līdzstrādnieki. Bet 21. novembrī notika simtgadei veltīta zinātniskā konference, ko organizēja Rīgas Krievu drāmas teātris, LPSR ZA A. Upīša Valodas un literatūras institūts, Latvijas PSR Teātra biedrība. Tika nolasīti referāti kā par teātra vēstures tēmām, tā aktuālām mūsdienu problēmām. Debatēs uzstājās arī vadošie teātra mākslinieki.

23. novembrī notika svinīgs jubilejas koncerts-izrāde «Simtgades skrējiens neapturams», kurā hronoloģiskā secībā tika sniegti Rīgas Krievu drāmas teātra vēstures svarīgākie notikumi. Sakarā ar jubileju teātri apbalvoja ar Tautu Draudzības ordeni un lielai grupai mākslinieku piešķīra goda nosaukumus.

Taču galvenais bija tas, ka simtgades svinības sakrita ar radošu pacēlumu, jaunu māksliniecisko ideju izpaušmi šajā kolektīvā.

1981. gadā teātrī blakus galvenajam režisoram A. Kacam sāka strādāt divi jauni režisori — 1946. gadā dzimušie **Vladimirs Petrovs** un **Semjons Losevs**. Viņi A. Kaca uzvedumos veica asistenta pienākumus un patstāvīgi iestudēja galvenokārt jaunākās padomju dramaturģijas darbus. Joprojām teātri veda, tā radošo meklējumu galveno virzienu noteica A. Kacs. Jaunie režisori zināmu kvalitatīvu kāpumu savā daiļradē panāca 80. gadu vidū. 70. gadu beigās un 80. gadu sākumā Arkādija Kaca jaunradē bija radoša pilnbrieda laiks. Šajā periodā viņa teātris kopā ar Ā. Šapiro Jaunatnes teātri un kolektīvi vadīto Valmieras teātri bija radošākie kolektīvi mūsu republikas dramatisko teātru vidū: tie precīzi tika paustas laikmeta garīgās noskaņas, neskatoties uz to, ka mūsu sabiedrības attīstībā savu apogeju sasniedza procesi, kas 1985. gadā tika apzīmēti par stagnāciju. Šie apstākļi diktēja mākslai savus noteikumus, tādēļ teātri, kas nevēlējās atteikties no dzīves patiesas atspoguļošanas mākslā, bieži runāja «Ezopa valodā» jeb veidoja izrādes — līdzības,

kurās šī laika konflikti tika iekodēti citu laikmetu dramaturģiskajā materiālā vai mūsdienu lugās par pagātnes notikumiem.

Dzīves filozofiska analīze mākslas formā — tā varētu nosaukt šajā laikā **Arkādija Kaca** veidotos skatuves darbus, pie kuriem piedēvēja divas lugas — līdzības (V. Merežko «Laimes dzirnas», E. Radzinska «Nerona un Senekas laiku teātris») un trīs krievu klasiskās dramaturģijas sacerējumi (N. Gogoļa «Revidents», A. Čehova «Kaija», M. Gorkija «Pēdējie»). Režisors savos iestudējumos apzināti sintezēja psiholoģiskā un spēles teātra struktūras.

Šajā periodā tapa trīs uzvedumi, kuros bija izcili aktieru ansambļi, — «Laimes dzirnas», «Revidents», «Kaija». Visām lomām, arī vismazākajām bija atrasti ideāli atbilstoši izpildītāji. Katrs aktieris bija maksimāli spilgts savā lomā un tai pašā laikā prata spēlēt iestudējuma kopējo tēmu. Spilgta teatralitāte savienojumā ar reālpsiholoģisko spēles veidu kļuva par dominējošo izteiksmes stilu.

80. gadu pirmajā pusē par jauno varoņlomu tēlotājam teātri izvirzījās Tatjana Pope un Gaļina Borisova. T. Pope — liriska, maiga, romantiska — spilgti atveidoja Marju Antonovnu, Pilsētas priekšnieka meitu «Revidentā». G. Borisova — asāka, temperamentīgāka, dramatiskāka — sevi vispārliciecināšāk apliecināja A. Čehova Ņinas Zarečņajas lomā. Jaunā Gaļina Baženova iemiesoja sievietes — mūžīgā bērņa tipu. Ar labiem panākumiem viņa atveidoja tādas meitenīgas varones kā Zeņečka («Zeņa, Zeņečka»), Liza («Nabaga Liza»), Venēra («Nerona un Senekas laiku teātris»).

Ņina Ņeznamova joprojām mirdzēja labi kopto dāmu — nežēlīgo uzvarētāju lomās. Bezgala pievilcīga un bezgala vēsa, piemēram, bija viņas Arkadina. Toties virsmāsas Rečidas lomā («Lidojums pār dzeguzes līgzdu») tieksme pakļaut pacientus tika slēpta aiz glāstoši siltas sievišķības maskas.

Rainas Praudiņas artistiskā daba un komiskās dotības šajā periodā vislabāk atklājās, tēlojot Annas Andrejevnas, Pilsētas priekšnieka sievas, vēliņo mīlas kaisli. Toties ar amizantām divainībām piesegta vecuma un vientulības drāma aizkustināja Fonsijas Doršijas tēlā (D. Koburna «Kāršu spēle»).

80. gadu pirmajā pusē tikko teātri ienākušais Andrejs Iljins kļuva par to aktieri, kura personība iedvesmoja A. Kacu veidot un izvirzīt jaunu, šajā teātri nebijušu varoņa tipu. Nosacīti to varētu nosaukt par stipro vājō cilvēku. Šis varonis tika proklamēts ar Hļestakovu un Trepļevu. Tas bija gados ļoti jauns, garīgi tīrs lirisks nonkonformists. Stiprs ar savu ticību absolūtam, vājš ar nespēju sevi aizstāvēt pieredzējušo, dzīves ārdēto ciniķu priekšā. Kāds īpašs pievilcības strāvājums, izcils artistiskums un dabas dota humora izjūta, kas pieļāva lomās arī ekstravagantas izpausmes, ātri padarīja jauno aktieri par skatītāju mīluli.

Jaunā režisora Vladimira Petrova labās ārējās dotības tika regulāri izmantotas arī aktierdarbā. A. Kacs no labi noaugušā V. Pet-

rova pūlējās izveidot bonvivana tipa milētāju ar nedaudz glēvu, tādu kā paslinku, izlutinātu vīrišķību. Vislabāk šāds dzīves baudītāja tēls atbilda Trigorinam. Turpretī V. Petrova tēlojums, piemēram, B. Brehta Mekijā Nazī nebija īsti pārliecinošs. Toties pavisam labi rezultāti V. Petrovam bija, tēlojot naivo «dabas bērnu» Stepanu Bobilu «Laimes dzirnās».

Profesionāli spēcīgais, pabrutāli vīrišķīgais, ar negatīvu šarmu apveltītais Georgijs Drozds vislabākos panākumus guva, kad aiz savu tēlu ironijas un cinisma maskas ļāva pavīdēt (kaut tikai brīdi) arī dzīvai, jūtīgai dvēselei. Tieši šāds spēles veids aktierim palīdzēja radīt tādus spilgtus un emocionāli ietekmīgus tēlus kā A. Čehova Lopahins un Džerijs («Kas notika zooloģiskajā dārzā?») 70. gadu beigās un trūcīgo zemnieku komitejas priekšsēdētājs («Laimes dzirnas») 80. gadu sākumā. Taču pamazām aktiera tēlojumā ciniķis pārmāca dzīvo cilvēku. Tēli (piemēram, Nerons «Nerona un Senekas laiku teātri» un Makmerfijs «Lidojums pār dzeguzes ligzdu») veidojās par mākslinieciskā ziņa mazinteresantiem ļaunuma un samaitātības viennozīmīgiem simboliem.

Aleksejs Mihailovs joprojām tika nežēlīgi ekspluatēts tā sauktā pozitīvā sociālā varoņa lomās. Viņam nācās atdzīvināt kārtējos stereotipus — rūpnīcu direktorus un partijas sekretārus, tādus kā Panarins («Nebiju un nepiedalījos»), Avaliani («No trim līdz sešiem»), Vibornovs («Sudrabkāzas»). Mākslinieciski visnozīmīgākais sniegums 80. gadu pirmajā pusē bija Ivans Kolomijcevs, kurā aktieris ar lielu dramatisku spēku atklāja bijušā «dzīves saimnieka» garīgo deģenerāciju. Artistiski spoži aktieris nospēlēja arī epizodisko pastmeistara Špekina lomu («Revidents») — pašu gudrāko cilvēku Pilsētas priekšnieka «galmā». Iespējams, viņš vienīgais nojauta notiekoša patiesos jēgu un spēlēja savu spēli: ironizēja par šefu, bet, kad radās briesmas tikt atmaskotam, sakāpināja verdziskas goddevības izpausmes.

80. gadu sākumā Jevgeņijs Ivaničevs atveidoja vienu no savām mākslinieciski visinteresantākajām lomām: viņa Pilsētas priekšnieka būtība bija artistiski spilgti nospēlēta labsirdīga aprobežotība, ko bīstamu padarīja absolūta neatbilstība augstajam amatam. J. Ivaničeva policijas šefs Brauns («Trīsgrašu opera») bija variācija par Pilsētas priekšnieka tēlā izdarīto māksliniecisko atklājumu.

Boriss Ahanovs «specializējās» uz t. s. mazo cilvēku, dzīves pabērnu lomām. Spilgtākie tēli — Kasjans Gluškovs («Kam pieder šie vecīši?»), Vecis no mucas («Nerona un Senekas laiku teātris»), Sorins, Graboks («Laimes dzirnas»).

Marks Ļebedevs visbiežāk veidoja tēlus, kuros jūtīgums aizklāts ar teatrāli sakāpinātu fizisko vai garīgo dīvainību masku, piemēram, Aicvaiss («Laimes dzirnas»), Vecis no mucas («Nerona un Senekas laiku teātris»). Toties M. Ļebedeva Uhovertova («Revidents») dominante bija līdz marasmam saasināta pašapzinīga aprobežotība.

Nozīmīgas lomas režisori uzticēja arī tādiem aktieriem kā V. Boļubovs, R. Gordijenko, V. Gluhovs, A. Kričevskis, A. Lukašs, J. Safronovs.

80. gadu pirmajā pusē Rīgas Krievu drāmas teātra iestudējumu vizuālo tēlu joprojām noteica ilggadējā scenogrāfe **Tatjana Sveca**. Viņas scenogrāfija vienmēr bija profesionāli augstvērtīga. Māksliniece turpināja 70. gados aktuālo un moderno simboliskās scenogrāfijas stilu, kad ar skatuviskās metaforas palīdzību tiek tieši izteikta režisora doma. Mākslinieciski visradošākais šāda veida risinājums bija T. Svecas skatuves noformējums N. Gogoļa «Revidentam».

Šajā laikā teātrī daudz strādāja arī scenogrāfs **Mihails Frenkels**. Viņš visvairāk tika nodarbināts mūsdienu padomju lugu iestudējumos. Tādēļ uz skatuves cits pēc cita tika iekārtots standarttipa partijas sekretāra vai fabrikas direktora kabinets. Nopietnākais M. Frenkela darbs — scenogrāfija A. Čehova «Kajjai», kas arī veidota simboliskās scenogrāfijas tradīcijā. Acīmredzot šāda tipa skatuves iekārtojums bija vistuvākais teātra galvenajam režisoram A. Kacam.

Iestudējot V. Merežko «**Laimes dzirnas**» (1981), A. Kacs vēlreiz pierādīja, ka viņa talants vispārliciecināšāk izpaužas tieši lugu — līdzību uzvedumos. Stāstā par bijušo budjonovieti Bobilu, kurš tūlīt pēc pilsoņu kara ceļ laimes dzirnas, resp., mūžīgo dzinēju, režisors iekodēja precīzas alūzijas attiecībā uz 80. gadu sākumā valdošiem valsts oficiālās domāšanas modeļiem, kas noteica procesus kā politikā, tā ekonomikā, kultūrā un citās dzīves nozarēs. Režisors runāja par voluntarismu, par dzīves objektīvo likumu izzināšanas aizstāšanu ar politiskiem lozungiem, kas padomju valsti noveda bezdibeņa malā. Paies nepilni pieci gadi, līdz par šīm parādībām atklāti tiks runāts 1985. gada PSKP CK Aprīļa plēnumā. Taču 1981. gadā vēl valdīja L. Brežņevs, vēl voluntarisma mehānisms darbojās ar pilnu jaudu, vēl masu informācijas līdzekļi ar kāpjošu entuziasmu melīgi sludināja valsts sasniegumus vispasaules arēnā.

«Laimes dzirnu» iestudējumā galvenajām lomām bija izraudzīti ideāli atbilstoši tēlotāji. V. Petrovs Stepana Bobila lomā bija bezgala labsirdīgs un naivs dabas bērns. Liels augums, seja ar vienmēr smaidā pavērtu baltzobu muti. Par bijušā budjonovieša Sančo Pansu kļuva trūcīgo zemnieku komitejas priekšsēdētājs G. Drozda tēlojumā, kurš organizēja un idejiski pamatoja Bobila fantastisko plānu realizēšanu, resp., veica «politruka» funkcijas. G. Drozds priekšsēdētāja lomā atklāja lielu pārmaiņu laikmeta izvirzīta mazā cilvēka traģēdiju, kad tas, nežēlojot dzīvību, grib pildīt savu uzdevumu, bet to vainīgu un drausmīgu padara kultūras trūkums, neizglītība. Izrāvis revolveri, G. Drozda varonis attapās, kad ieraudzīja bailēs pārvērstās biedru sejas. Viņš bezspēkā noslīga ceļos, un viņa vaibsti pauda apmulsumu un neizpratni: kādēļ gan laimi nedrīkst uzspiest ar varu?

G. Drozda varonis klusībā apbrīnoja un sajūsminājās par Stepānu, taču ieņemamais atbildīgais amats un nepieciešamība nest autoritātes smago slogu šai sajūsmā neļāva klaji izpausties. Tā tika surdinēta ar mazliet pašapzinīga priekšnieka izturēšanos.

Viens no uzveduma būtiskākajiem konfliktiem atklājās sekojošā mizanscēnā. Skatuves malā stāvēja A. Mihailova atveidotais nepmanis Virins un ar smīnīgu pašpārliecinātību «atklāja noslēpumu», ka laimes dzirnavas nav iespējams uzcelt, jo tam pretojas berzes spēks. Taču cieminieki pat neielaidās nekādās sarunās ar Virinu. Starp nepmani un skatuves centrā uz paaugstinājuma uzcelto šķūni, kur Stepāns veica brīnumdarītāja misiju, atradās kustīgs skatuves aplis. Uz tā nostājās trūcīgie zemnieki, skatuves aplis sāka griezties, un viņi dziedāja dziesmu par to, ka nākotne būs laimīga, par to, ka laimes dzirnavas tiks uzceltas, ja tauta to grib, ja tauta tam tic. Šie cilvēki ar sajūsmā mirdzošām acīm kā dzīvs saudzējošs mūris apņēma un sargāja Bobilu no Virina naida bultām. To redzēdams, Virins zaudēja pašpārliecināto mieru, sākumā neizpratnē, tad jau izmisumā viņš kļiedza un kļiedza par berzes spēku. Taču, kā šķiet, arī viņam sāka likties, ka ar šādu ticību pat kalnus var pārstatīt, kur nu vēl nieka mūžīgo dzinēju izgatavot. Apvienojoties sajūsmā par cieminieku brīnišķīgajām īpašībām ar rūgto nepieciešamību ieklausīties ienaidnieka Virina vārdos par berzes spēku, skatītājā radās sarežģīts pārdzīvojums, līdzīgs traģēdijas izraisītai katarsei. Jo viņš nevarēja tos tur, uz skatuves, brīdināt, viņu maldus kļiedēt un briesmoši nelaimi novērst. Sodienas cilvēks, lai kā arī vēlētos, nevar palīdzēt pagātnei, var vien baudīt tās rūgtos augļus. Un domāt par nākotni.

Cieminieku reakcija īpaši lielā kontrastā ar notikumu patieso būtību atklājās tautas svētku ainā. Dzirnavas uzceltas, vēl tikai jāieeļļo grandiozais būvējums, un tad tas sāks savu nekad vairs neaprimstošo darbu. Pa šķūņa durvīm streipuļojošiem bezspēka soļiem, sodrējiem un putekļiem klātu seju, saules gaismā miegdams šķūņa tumsā pusaklas kļuvušas acis, iznāca laimes dzirnavu radītājs Stepāns. Ar pēdējiem spēkiem viņš paspēra pāris soļu, viņa citkārt liksmāmais smaids bija gurd un izmocīts. Bobils pakrita un pirms aizmigšanas palīda zem galda, pie kura nostājās priekšsēdētājs. Vēl neredzējuši dzirnavas, pat īsti nepainterēsējušies, cik tālu veikts darbs, cieminieki aklā ticētgribā iedvesmojās no priekšsēdētāja svinīgās uzrunas. Sākās traki uzvaras svētki. Atkal griezās skatuves ripa, skanēja pacilājoši gavilējoša mūzika, un cieminieki metās azartiskā dejā.

Uz galda uzlēca pops Nikodims (B. Tihovs), aizrautīgi dekodams, atteicās no ticības, norāva sutānu, palikdams galifē biksēs un svitrainā jūrnieka kreklā. Pēc tam turpat uzlēca skolotājs, plēsa grāmatas un iepriekšējo gadsimtu zinātnes sasniegumus sauca par mā-

ņiem, ko apgāzušas revolūcijas atbrīvotā mazizglītotā zemnieka Stepana smadzenes un rokas.

Skaudri traģiska bija šī mizanscēna, Galds. Zem tā gulēja pārmocītais Stepans. Uz tā notika atteikšanās no prāta, no intelekta, no iepriekšējo paaudžu zināšanām. Un kas īsti bija Stepans šai situācijā — upuris vai vainīgais?

Krievu drāmas teātra uzvedums Lielā Oktobra sociālistiskajā revolūcijā saskatīja gan tās atbrīvotos jaunradošos spēkus, gan arī sagravēju stihiju. Revolūcijas rezultātā tika atraisīta miljonu enerģija, entuziasms, spēks. Taču sabiedrības attīstības pamatlikumu tiša neievērošana noveda pie grandiozām kļūdām. A. Čehova Petjas Trofimova gara radinieki akli maldijās, domādami, ka pēc revolūcijas dzīve sākas no gala, ka viss iepriekšējais ir «kungu filozofija» un «eksploatatoru ideoloģija».

«Revidents», «Kaija», «Pēdējie» pēc tapšanas laika, pēc tematikas, pēc autora stila ir ārkārtīgi atšķirīgas lugas, arī to iestudējumu forma nepavisam nebija vienāda. Un tomēr to inscenējumi it kā veidoja iekšēji vienotu triloģiju, jo šie krievu klasiskās dramaturģijas darbi tika iestudēti, lai pētītu arī paaudžu attiecību disharmonijas sociālās saknes, psiholoģiskās izpausmes un filozofisko nozīmi. Režisors spēja uz vecāko paaudzi paskatīties kritiski, tās glēvulību un liekulību viņš vainoja jaunās paaudzes nihilismā un cinismā. Jo audzina ne jau cēli vārdi, bet reāli darbi, un tie visai bieži ir atšķirušies no vārdiem. Savas nākotnes cerības, savu ticību rītdienai A. Kacs visos trīs iestudējumos saistīja ar jauno paaudzi. Ar tās spēju izvirzīt un aizstāvēt savus ideālus vecākās paaudzes iedibinātajā bezideālā un melu pilnajā dzīvē. Ja ne citādi, tad vismaz ar tās atteikšanos piedalīties par normālu uzskatītajā divkosības teātrī.

A. Kacs kā mākslinieks godīgi un vīrišķīgi stāvēja patiesības sardzē, kad dažādās mūsu sabiedrības sfērās vārdi bieži vien atšķīrās no darbiem, kad īstenība un tās atspoguļojums nebija identī. Viņš rādīja, kā dubulta garīgā grāmatvedība kropļo jauno paaudzi. Režisors bija neiecietīgs un satraukts. Kategorisks. Nežēlīgs. Un patiess. A. Kacs savā krievu klasiskās dramaturģijas «triloģijā» aktīvi pauda dziļi personiski izjustu nepieciešamību pēc jauna pagrieziena mūsu dzīvē, nesamierināšanos ar esošo. Viņa darbos izpaudās nesalaužama ticība pozitīvām pārmaiņām.

A. Kaca iestudētais N. Gogoļa «Revidents» (1981) gan sava principiāli novatoriskā lasījuma, gan mākslinieciski pilnīgās realizācijas dēļ kļuva par notikumu ne tikai republikas, bet arī Vissavienības teātra dzīves kontekstā.

50. un 60., kā arī vairumā gadījumu 70. gados padomju teātra praksē, iestudējot Gogoli, lielākoties tika kopētas Maskavas Dailes teātra 30. gadu «Mirušo dvēseļu» uzveduma kanonizētas tradīcijas, kas akceptēja Gogoļa darbu sadzīvīsko slāni. Dominēja komiski tipi,

kuros sakāpinātā veidā tika atklāta kāda viena negatīva īpašība. Sie uzvedumi «grauzīga un atmaskojo» kādu abstraktu dikdieņu sabiedrību un «vienīgais pozitīvais varonis — smieklis» nomira, vēl nepiedzimis. 1972. gadā vienlaikus tapa divi «Revidenta» uzvedumi, kas aizsāka jaunu Gogoļa mūsdienīgas izpētes vilni padomju teātrī. Kaut arī ne G. Tovstonogova iestudējumā Ļeņingradas Lielajā dramatiskajā teātrī, ne V. Plučeka inscenējumā Maskavas Satīras teātrī nebija izdevies radīt harmoniska mākslas darba veidolu, tomēr šo darbu nozīme bija vēsturiska. Jo tie, ienesdami 70. gadu teatrālajā domā K. Staņislavska un V. Meierholda 20. gadu iestudējumu pieredzi, praksē pierādīja, ka Gogoļa darbiem ir dzīvs sakars ar mūsdienām. Kā visauglīgākās un dzīvotspējīgākās, kā mūsdienu teātrim visvairāk vajadzīgās izrādījās divas V. Meierholda tēzes, par kurām K. Rudņickis rakstīja: V. Meierholda iestudējums, pirmkārt, «uzņēma kursu uz traģēdiju», otrkārt, Meierholds izvīrēja «uzdevumu nospēlēt ne tikai «Revidentu», bet Gogoli — kā zināmu māksliniecisku veselumu, Gogoli kā stilu, Gogoli kā atsevišķu pasauli, Gogoli kā Krieviju»*. Attiecībā uz Gogoli tendence spēlēt «visu autoru» ieguva izšķirēju nozīmi klasiķa padarīšanā par mūsdienu teātrim nepieciešamu autoru. N. Gogoļa lugu tēli objektīvi tomēr ir vienas atsevišķas īpašības nesēji. To noteica 19. gadsimta pirmā ceturkšņa dramaturģijas tradīcija, kad, piemēram, krievu literatūrā gan bija jau A. Puškina traģēdija «Boriss Godunovs», bet nebija vēl reālistiskās komēdijas mūsdienu izpratnē un valdīja vodevilja ar tēliem — vienas koncentrētas īpašības izteicējiem. Saturiski N. Gogolis šo vodevilju pārvērtā līdz nepazīšanai, piepildīdams to ar sociāli nozīmīgu saturu, taču formas elementi lielā mērā palika tradicionālie. Mūsdienu teātri interesē nevis monstri un to attiecības, bet gan dzīvi cilvēki un to liktenis. Tādēļ N. Gogoļa lugas augšāmcelt varēja tikai dažādu īpašību ietveršana tēlos, to psiholoģijas radīšana. Citiem vārdiem runājot, dzīvu cilvēku spēlēšana hiperbolas vietā. Tātad ar V. Meierholda palīdzību mūsdienu teātris nevis atklāja līdz tam neatklātu N. Gogoļa lugu būtību, bet gan atrada mūsdienu teātrim vienīgo iespējamo iestudēšanas paņēmieni: spēlēt «Revidentā» — «visu Gogoli», jo savā prozā N. Gogolis spējis viena darba ietvaros būt reizē iznīcinoši satīrisks un patētiski aizrautīgs, liriski smeldzīgs, bet, galvenais, ļoti jūtīgs.

1972. gada «Revidenta» iestudējumu pieredzi N. Gogoļa interpretācijā tālāk attīstīja A. Efross «Precību» inscenējumā 1975. gadā Maskavas Mazās Bronņajas teātrī, kas kļuva par vienu no izcilākajām parādībām visā padomju teātrī 70. gados. Ar savu dziļo ietiekšanos autora filozofijā. Ar interesi un līdzjūtību pret katra, pat visnožēlojamākā cilvēka iekšējo pasauli, atzīstot tās suverenitāti un saskatot tajā kā dramatisko, tā traģikomisko pirmsākumu.

* Рудницкий К. Всеволод Мейерхольд. М., 1982, с. 325.

A. Kaca lugas analīzes metodē iezīmējās vairāki saskarsmes punkti ar V. Meierholda un A. Efrosa pieredzi.

Sākot darbu ar kolektīvu, režisoram bija izkristalizējušies šādi pamatuzdevumi: atklāt, ko praksē nozīmē tādi jēdzieni kā «fantastiskais reālisms», «fantasmagoriskā figūra», spēlēt «Revidentā» Gogoli, kurš ir ass satīriķis un reizē maigs, jūtīgs dzejnieks, kam sār Krievzemes liktenis, panākt «smieklus caur asarām», maksimāli iejūtīgi izturēties pret katru tēlu. Kad bija nosprausts šāds darbības virziens, kā atzīst A. Kacs: «Man pēkšņi sāka tēloties nevis sen zināmi personāži (pamatā — resni un kroplīgi komiski dīvaiņi), par kuriem priekšstats nostiprinājies no redzētām izrādēm, filmām, ilustrācijām, bet dzīvi cilvēki. Cilvēki, kuri pelnījuši ne tikai apsmieklu (diez vai tas ir liela rakstnieka cienīgs uzdevums), bet kuri pelnījuši arī līdzcietību. Un, ja es esmu pažēlojis cilvēku, tad jau pa pusei esmu viņu sapratis. Bet, ja sapratis, tad daudz ko varu arī piedot. Tādēļ ka vainīgi nav tikai cilvēki, vainīgs ir arī laiks, kas izkropļojis šos laudis. Lūk, kādēļ šī komēdija ir tik rūgta. Varbūt pati rūgtākā, pati skumjākā komēdija pasaules literatūrā. Un, ja skatāmies šādi, tad visā savā lielumā atklājas Gogolis — «Šineļa» un «Miruso dvēseļu» autors.»*

A. Kaca darba vislielākā nozīme bija tā, ka, izmantodams priekšgājēju metodes lugas analīzē, viņš spēja sniegt novatorisku tās satura interpretāciju. Un te liela nozīme bija Hļestakova lomas tēlotājam.

Gan A. Iljina vecums — divdesmit divi gadi, gan viņa cilvēciskās īpašības — skaidrība, īpaša garīgā tīrība, uzticību raisošs skaatens, valstirdīga atklātība, gan viņa kā aktiera spēja būt plastiski absolūti atraisītam — tas viss uzvedumā ieguva saturisku jēgu.

Artistiskā un iedvesmas piestrāvotā aktieru ansambļa spēle ļāva gandrīz pilnībā realizēt režisora novatorisko iecerī — katrā Gogoļa personāžā saskatīt dzīvu cilvēku ar visām tam raksturīgajām iezīmēm un emocijām. Iestudējumā bija daudz spilgtu aktierdarbu. Tā, piemēram, Pilsētas priekšnieka loma, kurā bija apvienota ekscentrika ar smalki niansētu psiholoģisko spēli, kļuva par vienu no talantīgā aktiera J. Ivaničeva daiļrades virsotnēm. Pilsētas priekšnieks bija viengabalaina personība, kam netrūka pievilcības. Šis ar mutuļojošu temperamentu apveltītais cilvēks bija labs vīrs un mīlošs tēvs, kura cilvēciskās vējības bija tik ikdienišķas un saprotamas. Taču viņa domāšanas un ideālu līmenis bija ārkārtīgi zems. Jebkura saskare ar gudrāku un tālredzīgāku cilvēku slimīgi ievainoja viņa patmīlību.

Pie izcilākajiem aktierdarbiem piederēja arī A. Mihailova un B. Tihova radītie tēli. A. Mihailova Pastmeistars bija gudrāks par

* Kacs A. Piezīmes par Gogoļa «Revidentu» ar vairākām atkāpēm // Teātris un dzīve, 26. R., 1983, 144. lpp.

Pilsētas priekšnieku, un to viņš nepārprotami pasvītvoja ar ironiski goddevīgu klanīšanos un indīgu izsmieklu. B. Tihova Ļapkins-Tjapkins ārēji bija ļoti respektabls — labas manieres, rīkojas un runā lēni, nesteidzīgi, labi nostādīta balss. Satriecoši komisku efektu radīja nopietnība, ar kādu šis cilvēks runāja par visnenozīmīgākajiem sīkumiem.

A. Kacam precīzi izdevās atklāt N. Gogoļa lugā atmasketās Nikolaja I Krievijas provinces būtību. Tā bija sabiedrība, kas modri sargāja savu *status quo*, lai tikai kāds spēks neizjauktu tās pašreizējo stabilo eksistenci. Sabiedrība, kas modri iznīcināja katru attīstības digli sevī. Cilvēki te bija atsvešināti un vientuļi, jo nebija likumu, kas nodrošinātu personības neaizskaramību un neatkarību. Valdīja neiedomājams patvaļas haoss — ar kukuļošanu, svešu vēstuļu uzplēšanu, mūžīgām bailēm no tā, ka jebkurā brīdī kāds par tevi var uzrakstīt ziņojumu un aizmuguriski nodot. Divas pamatkaisības bija šai sabiedrībā — vēlēšanās saglabāt nemainītu šo bezjēdzīgo kārtību, jo pozitīvām pārmaiņām neviens vairs neticēja. Un galvenā «garīgā ideja» — sapņi par augstākas «čīnas» iegūšanu, lai varētu izbaudīt varu pār citiem cilvēkiem.

Ziņa par revidenta ierašanos atstāja bumbas sprādzienam līdzīgu efektu. Ir nakts, tumsa, tiek iedegtas sveces. Cilvēki šai brīdī apvienojās, viņi noslēdza it kā savvērestību vienoti cīnīties pret revidentu, pret nezināmo spēku, kas draud ienest kādu pārmaiņu viņu dzīvē.

A. Kaca iestudējumā Hļestakovs nebija atbraucis no citurienes, viņš bija šīs sabiedrības bērns, tās jaunā paaudze. Un vai katrā sabiedrībā jebkurā laikā tieši jaunatne nav tās īstākais revidents? Pret Hļestakovu attiecās kā pret svešu, bet viņš bija «savējais», «pašu», «bērns», ko vecāki savā baiļu psihozē nepazina vaigā. Režisora attieksmē pret šo sabiedrību bija dažādas jūtas. Šausmas par viņu aklumu. Un izpratne par viņu rīcību. Un sāpes par to, ka tik reti cilvēki savu jaunatni, savu nākotni grib pazīt. Un to nesaraudājamo dialektisko sakaru apjausma, kādi pastāv starp paaudzēm. Vai tas nav brīnumaini un grūti aptverami, satriecoši un cerības raisoši, ka baiļu un kompromisu māktai paaudzei izauguši bērni, kas droši skatās acīs patiesībai un iet nesaliektu muguru? Kas viņus radījis tādus? Varbūt viņi ir dzimuši no savu vecāku nepiepildīto ilgu spēka un salauzto cerību sāpēm?

A. Kaca iestudējumā tika atklāts Hļestakova nobriešanas process, viņa izaugsme no bērna par personību. Tieši šī līnija uzskatāma par galveno Rīgas Krievu drāmas teātra novatorisma dominanti. Tā bija attīstība no bērnu dienu karuseļa krāsaino karodziņu raibā prieka un sapņiem par daiļu meiteņu graciozo deju liegas mūzikas pavadībā līdz domai par savas tēvzemes nākotni. Sai gaitā Hļestakovs tika pilnīgi «reabilitēts», iespējams, pat idealizēts, bet iegūtas

šādā veidā tika sāpes, uztraukums un rūpes par sabiedrības rītdienu, tās attīstību.

Likās pareizs Pilsētas priekšnieka lēmums, ka visi cilvēki ir puslīdz vienādi, īpaši jaunie un nepieredzējušie. Tādēļ — saindēt Hļestakovu ar glaimiem un iztapību, pazemību un goddevību! Atrasisit mēli ar degvīnu. Piesaistīt ar daiļu meiteni, ko pasviež izdevīgā brīdī kā ēsmu uz āķa, tad atkal noslēpj viesu drūzmā. Pirmais cēliens bija jaunās paaudzes mērķtiecīgas samaitāšanas, tās sliktāko īpašību atrasisīšanas un garīguma iznīcināšanas akts. Hļestakovs savas jaunības un naivitātes dēļ jutās aplaimots, viņš patiesi ticēja, ka šie ļaudis viņu mil. Viņš reiba aizvien vairāk, un aizvien vairāk jūta nepieciešamību piesaistīt šo jauko ļaužu uzmanību. Un tā cits aiz cita raisījās teikumi par viņa teiksmaino dzīvi Pēterburgā. Bet nevienu brīdi režisors A. Iljina Hļestakovam neļāva kļūt nepatīkamam vai atbaidošam.

Kukuļošanas ainā laipnās sabiedrības audzināšana sāka nest augļus. Hļestakovā auga augumā cinisms un gluži pamatoti veidojās iznīcinošs spriedums par cilvēkiem. Un tad no šīs sabiedrības visnožēlojamākajiem pilsoņiem Hļestakovs saņēma izšķirēju impulsu, kas viņam pamazām lika kļūt no pasīvas būtnes par aktīvu cilvēku. Bobčinskis un Dobčinskis, kurus aktieri I. Staroseļcevs un J. Safronovs atbilstoši režisora iecerei traktēja traģikomiskā tonkārtā, šie nabadzīgie muižnieki, kurus neviens neņēma par pilnu, vienīgie nāca pie viņa ar garīgām dāvanām. Viņi deklamēja Lomonosova odu par izciliem cilvēkiem, ko dzemdējusi māmuļa Krievzeme, un uzdāvināja Dobčinska dēla izgrieztu baltu trijjūgu. Satumsa skatuve, atmaidzis un sevī iegrimis, Hļestakovs vilka pāri skatuvei šo rotaļu trijjūgu. J. Krilatova mūzikā ieskanējās ceļu motīvs ar zvārguļu šķindu, un sāka griezties gaisā pakārtie verstu stabi un lustru funkciju veicošie ratu riteņi.

N. Gogoļa atklātās sāpes un šausmas par Krieviju, nesatricināmā ticība tās nākotnei ar lielu emocionālu spēku uzvedumā materializējās režisora attieksmē pret tēliem — mīlestībā un skumjās par cilvēkiem, ticībā, ka neviens no ārpasaules nenāks un neizglābs šo sabiedrību, ka gan tās ārdošie, gan jaunradošie spēki ir viņā pašā. Ka katrā cilvēkā ir dvēsele. Ka visdeģenerētākajā sabiedrībā kaut aizmigušas, kaut aizmirstas, kaut par nevajadzīgām uzskatītas, bet ir dzīvas ilgas pēc garīguma, pēc varonības, pēc skaidrības. (Tāpēc šajā izrādē bija metafora — izjauktais, paralizētais, traukt nespējīgais trijjūgs.) Tikai — kurš tās vārdā sauks, kurš atmodinās? Kurš atdzīvinās trijjūgu? Režisors cerēja uz jaunatni, jauno paaudzi — Hļestakovu, kura nekaunības eskalāciju pārtraucis Bobčinska dāvinātais trijjūgs, atmodinot garīgo cilvēku viņā. Par to liecināja divi viņa patstāvīgas gribas izraisītie soļi: pirmkārt, viņš aprakstīja vēstulē draugam Trjapičkinam šai pilsētā piedzīvoto; otrkārt, atteicās no tirgotāju kukuļiem. Šī aina bija veidota kā tra-

ģikomisks farss. Hļestakovs tika apkrauts ar maisiem, groziem, podiem un spaiņiem, līdz, atskatot mūzikā skaudri asai notij, viņš izmisumā kļiedza: «Es kukuļus neņemu!» un atgrūda no sevis dāvanu kalnus. Satriekts un apjucis viņš vērsās pie katra no pusaplīstāvošajiem tirgoņiem — viņam vajadzēja redzēt cilvēcisku skatienu, dzirdēt normālu vārdu. Taču to viņš meklēja velti, pār viņu lija naudas lietus — banknošu desmiti, simti un tūkstoši. Hļestakovs noslīga skatuves centrā uz ceļiem, un viņa acis — izbiedētas, izmisušas un palīdzību lūdzošas — vēras skatītāju zālē.

Iestudējuma finālā, kad šausmās pārakmeņojušies ierēdņi gaidīja istā revidenta ierašanos, Hļestakovs atgriezās pēc aizmirstā trijjuģa. Viņš pacēla rokās dārgo dāvanu, apstaigāja sastingušo ierēdņu rindas un, uz vienīgās brīvās kolonnas nolīcis savu trijjuģu, apsēdās vienīgajā brīvajā krēslā. Uz pārējām kolonnām — savu pielūgto elku altāriem — šie cilvēki bija novietojuši savus dārgumus — cara un viņa augstāko ierēdņu krūšutēlus; tur Pilsētas priekšnieks bija nolīcis jau pats savu krūšutēlu. Jaunā paaudze tukšgalvaino elku vietā piedāvāja sabiedrībai sapni par tēvzemes rītdienu. Un palika kopā ar to, lai arī visā baismīgumā redzēja vecās paaudzes mežonīgās aprobežotības un smieklīgi tukšo pretenziju barbarismu. Hļestakovs piedeva un upurēja sevi šiem cilvēkiem un viņu rītdienai.

Ipaši jāatzīmē A. Kaca novatoriski traktētās Hļestakova attiecības ar Marju Antonovnu, ko atveidoja T. Pope. Daudzos pētījumos ir aprakstīts, kā V. Meierholda uzvedumā, uzzinājusi par Hļestakova krāpšanu, M. Babanovas tēlotā Marja Antonovna, savā dzidrajā balsī dziedādama romanci «Man sešpadsmit gadu», nozudusi ļaužu drūzmā. Tādējādi Pilsētas priekšnieka meitas tēma izskanējusi ar sāpīgi dramatiska jautājuma intonāciju. A. Kacs Hļestakovu un Marjas attiecībās jau no paša sākuma bija saskatījis daudz tīribas, patiesības un īstu jūtu. T. Popes mirdzoši skaistā, gaumīgi ģērbtā Maša ar apbrīnu un dievināšanu plaši ieplestajās acīs raudzījās uz jauno un simpātisko, un, galvenais, visu pielūgto svešinieku. Kādēļ nebūtu iespējams, ka arī Hļestakovam nebija vienaldzīga šī meitene? — jautāja A. Kacs. Marju Hļestakovam tuvināja vēl tas, ka viņi vienīgie nenojauta, kāda netīra spēle tika spēlēta Hļestakova apdzirdīšanas ainā. Noreibušais Hļestakovs, kā atbalstu meklēdams, aptvēra meiteni, taču tad saņēms un, atskatot caurspīdīgi gaišam valsim, kas pamazām izvērtās par abu jauniešu tēmu, viņi abi aizlidoja vieglā valsī. Šis pats motīvs variējās Marjas vijoles partijā, ko viņa spēlēja pie aizmigušā Hļestakova.

Hļestakova un Marjas Antonovnas izskaidrošanās ainā bija citēta Ofēlijas un Hamleta izšķirošās sarunas shēma. Hļestakovs vērsās pie Mašas, lai izstāstītu viņai savu noslēpumu, ka te viņu acīmredzot uzskata par kādu citu. Taču R. Praudiņas artistiski spoži atveidotās Annas Andrejevnas skaļā rīkošanās aiz kulisēm

sagrāva uzticību, radīja aizdomas, ka ar Marjas ziņu viņu tikšanos novēro. Cik daudz apvainotu un piekrāptu jūtu bija Hļestakova nežēlīgajā spēlē pret nevainīgo meiteni. Un kāda skaidra sirds nevarība ciniskajā izturēšanās veidā pret R. Praudiņas kārīgo māmiņu. Kad Hļestakovs bildināja Marju, meitene savā iztēlē redzēja vīziju — viņai uzliek līgavas kroni un šķidrautu, un viņa ar Hļestakovu zem rokas, pareizticīgo korāļiem skanot, iet pie altāra. Tādēļ saprotams bija viņas izmisums un apkaunojums, kas noveda pie prāta aptumšošanās un bojāejas finālā, kad pienāca ziņa par Hļestakova nodevību. Marja, tērpusies baltā mežģiņu kleitā, spēlēdama uz vijoles skumju valša tēmu, no skatuves dibenplāna, ļaudīm pašķīroties, lēni nāca uz priekšu. Tēvs izņēma viņai no rokām vijoli, rokas turpināja kustēties un melodija skanēt, līdz Marja Antonovna nokāpa pa gaismas piestrāvotu lūku skatuves grīdā, lēnām izgaisdama mūsu skatienam. Viņas vairs nebija, bet gaisā vēl notrīsēja vijoles pēdējās saraustītās skaņas.

Šī sabiedrība, kur nekas nav patiess, kur neviens nespēj ticēt īstām jūtām, pati savām rokām iznīcināja skaistāko, kas tai piederēja, — jaunību un mīlestību.

A. Kaca iestudētās A. Cehovā «Kaijas» (1983) centrā bija izvirzīts aicinājums gan dzīvē, gan mākslā tiekties pēc absolūtā, pēc pilnības, pēc visaugstākajiem ētiskiem ideāliem. Tātad — tiekties pēc neiespējamā. Taču tikai un vienīgi tā var paplašināt iespējamā robežas. Asredzīgais un gudrais reālists A. Kacs darija sevi un savu reālismu stiprāku ar uzticēšanos līdz galam Trepleva kompromisus nepazīstošajam romantismam.

Neveiksmīgajā «Kaijas» pirmuzvedumā 1896. gadā Pēterburgā Aleksandras teātrī izcilā krievu aktrise V. Komisarževska iedibināja Ņinas traktējuma tradīciju, ko turpināja daudzas nākamās paaudzes. Viņas Ņina bija spēcīga, talantīga personība, kas ciešanās norūdās, gūst apskaidrību un izaug par izcilu aktrisi. Tā kaija kļuva par simbolu radoša un neatkarīga gara brīvajam lidojumam. Līdzīgā ievirzē «Kaija» tika traktēta arī leģendārajā Maskavas Dailes teātra iestudējumā 1898. gadā, ar kuru šis teātris sāka savu slaveno ceļu. Mūsdienās šī Ņinas — kaijas tēla interpretācijas tradīcija bija sastopama, piemēram, O. Jefremova veidotajā uzvedumā Maskavas Dailes teātrī 80. gadu sākumā, kur Ņinu tēloja A. Vertinska.

70. gados padomju teātrī paraleli minētajai attīstījās arī cita tendence — radās vairāki «Kaijas» iestudējumi vispār bez kaijas. Tas attiecas arī uz Latvijas Dailes teātra un Igaunijas Jaunatnes teātra inscenējumiem, kuros par galveno saturu izvērsās cilvēku traģiskās eksistences, viņu atsvešinātības un vientulības tēlojums. Un Ņina finālā parādījās kā provinciālā gaumē un tikumos iestigusi viduvējība.

Rīgas Krievu drāmas teātra galvenais režisors ticēja «kaijai» un, iedams novatorisku ceļu, par savu «kaiju» izvirzīja Treplevu.

Kā liecina Z. Papernija pētījumi par A. Čehova daiļrades laboratoriju, dramaturgs sākotnēji par savas lugas galveno varoni bija iecerējis Trepļevu. Taču rakstīšanas gaitā pamazām rakstnieks nonāca pie tiem principiem, kurus mēs tagad saucam par «čehovisko rokrakstu» un kurus viņš pats izmantoja vēlākajās lugās, proti, viņa lugās nav viena centrālā varoņa, uz līdztiesīgiem pamatiem blakus rit daudzu cilvēku dzīves. A. Kacs it kā atgriezās pie «Kaijas» tās ieceres stadijā, jo sava iestudējuma centrā izvirzīja vienu varoni — Trepļevu. Pārējie lielākoties bija izkārtoti tā, lai, nonākot kontaktā ar viņu, dziļāk atklātu kādu jaunā dramaturga rakstura pusi. Taču, veidojot šādu monocentrisku kompozīciju, grupa tēlu kļuva it kā lieka, viņos bija atrasts maz saskares punktu ar Trepļeva vitāli svarīgajām «būt vai nebūt» problēmām. Tas attiecās uz A. Mihailova Dornu, T. Popes un L. Vorošilovas Mašu, R. Praudiņas Poļinu Andrejevnu, J. Ivaničeva Samrajevu, B. Ahanova Sorinu, I. Staroseļceva Medvedenko.

Inscenētājs ticēja Trepļeva talantam. Tādēļ arī viņa luga izrādē tika izpildīta ar lielu iedziļināšanos. Šķietami dekadentiskais vārdu salikums pauda nopietnas domas par gara un matērijas nepārtraukto cīņu, monologā bija ietverts tik daudz vientulības un tiekšanās pēc līdzcilvēku sapratnes. G. Borisovas Nina, izpildidama Trepļeva sarakstīto monologu, izpeldēja no tumsas, stāvēdama laivā, kas atradās starp debesīm un zemi (scenogrāfs M. Frenkels). Līdzīgi starp sapni un realitāti, starp iespējamo un ilgoto veidojās arī Trepļeva nākotnes mākslas programma. Tā režisors par mākslas atjaunotnes avotu izvirzīja mākslinieka spēju tiekties pēc vēl neesošā.

A. Iljina Trepļevs bija konsekvences, galējību cilvēks, kurš nespēj pieļaut kompromisus, kuram piemīt saasināts jūtīgums pret meliem un puspatiesību kā dzīvē, tā mākslā. Trepļevs bija neaizsargāts un viegli ievainojams. Viņš nebija un nemaz nevarēja būt harmonisks, bet gan bija nervozs un sakāpināts. Un ļaudis nemīl tādus. Ļaudīm patīk citus sev blakus redzēt mierīgus, skaistus un pašpārlicinātus. Nekad par sabiedrības mīluli nekļūs galējību cilvēks, par tādu var kļūt persona, kas apvieno sevī no visa pa druskai — mazu patiesību veikli savij ar maziem meliem, pašpaļāvību prot apvienot ar mazvērtības kompleksu, kritizē un glaimo, ir brīvdomīgs un vienlaikus skumst pēc nesatricināmā. Kā šādu pretstatu «vienpusīgajam» Trepļevam režisors izvirzīja «daudzpusīgo» Arkadinu. Iecere bija tāda — mēs redzam šīs sievietes seklumu, ar prātu aptveram Trepļeva garīgo pārakumu un tai pašā laikā esam apburti, viņa ikkatru spēj turēt sava valdzinājuma varā. Ņ. Ņeznamovas Arkadina bija skaista, gaumīgi gērbusies (B. Puzinas kostīmi), ar glītu frīzūru, bet viņai pietrūka šā maģiskā valdzinājuma, tēlam nepieciešamās pašpārlicības un pašpmierinātības, viņa bija pārāk nervoza, agresīva un nedroša par sevi.

Šajā uzvedumā Trigorins un Trepļevs it kā veidoja vienu cilvēku

ar divām mūžam savstarpēji karojošām pusēm: cilvēks, kāds tas ir, un cilvēks, kāds tas gribētu būt.

V. Petrova Trigorins bija normāls ikdienas reālais cilvēks. Pievilcīgs, darbīgs. Pašaieliedzīgs strādnieks mākslā. Katrā ziņā viņš nebija bez spējām, un cilvēki viņa stāstus lasīja labprāt. V. Petrova varoņa jūtas pret Ņinu bija patiesas, viņu aizrāva meitenes jaunība, skaistums, trauksmainība. G. Borisovas Ņina šajās attiecībās bija gudrāka par Trigorinu un arī viltīgāka, viņa spēja runāt par dabu un laiku, un visu citu ārpus mākslas, jo jūta, ka tādējādi tiks beletristam tuvāk, lai gan patiesībā viņu saistīja tikai rakstnieka slava un tuvums mākslas aprindām. V. Petrova varonis bija simpātisks. Un tik ļoti reāls un reālistisks savā reāli reālistiskajā ikdienā, apmierināts ar to, ko dzīve labprātīgi dod, sasniedzis normālu profesionālu līmeni savā darbā, baudīja sava profesionālisma augļus un negribēja no sevis neko vairāk. Turpretī Treplevs: visu vai neko. No sevis mākslā. No mīlestības. Pretstatīdams Trigorinu Treplevam kā reālo cilvēku ideālam, režisors runāja par to, ka dzīvē katrs no mums agrāk vai vēlāk, vairāk vai mazāk kļūst par Trigorinu, bet tajā pašā laikā katrs no mums tik lielā mērā spēj palikt istis cilvēks un radītājs, cik lielā mērā spēj apraudāt bojā gājušo Treplevu sevi.

Trepleva pašnāvības cēloņi A. Kaca iestudējumā? Pirmkārt, bija gājusi bojā viņa mīlestība, jo G. Borisovas Ņinā finālā iezīmējās kas samaitāts un garīgi netīrs. Viņa drudzaini, kā narkomāne izdzēra kādu pulverīti un nekādi nespēja koncentrēties sarunai. Treplevā kaut kas liktenīgi aizlūza. Otrkārt, absolūti viens Treplevs pasaulē pastāvēt un ar sevi par savu mākslu cīnīties nespēja. Un nebija ko pārmest pārējiem neiejūtību, jo tie bija pavisam citādi cilvēki. Viņi, pat ja gribētu, nespētu Treplevam palīdzēt. Jo savus rēķinus viņš kārtoja tikai pats ar sevi, savus rēķinus un savu nespēju pildīt pats sev izvīrītās visaugstākās prasības.

Salīdzinājumā ar «Revidentu» un «Kaiju» M. Gorkija lugā «Pēdējie» paaudžu attiecības tiek pētītas šaurākā, intimākā lokā — ģimenē. Taču A. Kacs 1985. gada uzvedumā uzsvēra, ka ģimenes kolīzijas ir cieši saistītas ar sabiedriskajām pretrunām. A. Mihailova Ivans Kolomijcevs (viens no aktiera nopietnākajiem darbiem 80. gados), avarējis cariskās policijas dienestā, beidzot atcerējās, ka ir tēvs (starp citu, lugas pirmais nosaukums bija «Tēvs»), un sāka enerģiski nodarboties ar audzināšanas jautājumiem. Taču tieši ģimenes attiecībās, mēģinājumā pildīt tēva lomu atklājās viņa cilvēciskās lejupeļības bezcerīgais neatgriezeniskums. Pārsteidzoši aktīva un atsaucīga šajā uzvedumā bija jaunāko bērnu Veras (G. Baženova) un Pjotra (J. Šaršovs, S. Dobrotvorskis) tiekšanās viņam pretī. Vēlēšanās ticēt, saskatīt tēvā godājamu, iespējams, pat neikdienišķu, varoņīgu cilvēku. Uz brīdi radās ilūzija, ka šim uzdzīvē un ieslodzīto mocīšanā degradētajam cilvēkam varbūt vēl būs iespēja glābt sevi — savu bērnu mīlestībā un uzticībā. Taču Ivans Kolomij-

cevs šo nepelnīto likteņa dāvanu izjuta kā nomācošu, jo bērnu skaidrās acis un naivi godīgie, tiešie jautājumi kaut ko sakustināja viņa izdzisušajās krūtīs, radot nepatīkamas garīgo pagīru sajūtas. Un Kolomijcevs, neizturējis augstāko pārbaudi — ar saviem bērniem, bēga. Bēga, uzbrūkot un iznīcinot viņus. Lai saglabātu savu trulo pašpmierinātību, bijušais policists bija gatavs uz visu.

Izrādes sākmā cilvēku attiecības bija it kā piesegtas. Bezizejas izjūta nobrieda pamazām, līdz sāka likties, ka šis nams nosliks asarās, jo katras ainas beigās kāds no varoņiem sabruka krēslā nevaldāmās raudās. Uzveduma pastāvīgais muzikālais motīvs bija gaiši skumjš valsis — kā simbols jaunās paaudzes sapņiem par laimīgu nākotni. Tāpat kā sapņi, arī valsis tika sabradāts, beigu daļā ieskanējās tikai aprautas valša frāzes. Kā apziņā pavidošas atmiņas par zudušām laimes cerībām.

Kad bērni uzzināja patiesību par savu tēvu, kad klajā cinismā pret Veru pavērsās tēva absolūtā vienaldzība, kurš bija gatavs viņu pārdot sev izdevīgu aprēķinu dēļ, trieciens bija drausmīgs. Kam lai vairs tic, ja piekrāpj un nodod tēvs, ja māte ir slēpusi patiesību? Apkaunojumā un ciešanās satumsa gaišās, naivi uzticīgās dvēseles. Traktējot paaudžu attiecības, A. Kacs arī «Pēdējos» palika uzticīgs saviem pasaules izjūtas principiem. Viņa interpretācijā Pjotrs un Vera, iespējams, ilgu laiku nespēs ticēt nevienam un nekam, varbūt viņi kļūs par ciniķiem vai savādiem vientuļniekiem, varbūt meklēs glābiņu alkoholā, taču sava tēva un mātes, savas vecākās māsas un brāļa negodīgo morālo darījumu pasaulē viņi nepiedalīsies. Viņi bija pārāk aizlauzti, lai cīnītos pret meliem un liekulību, bet paši viņi tos nevauros.

Drīz pēc teātra simtgades jubilejas iezīmējās augsto radošo meklējumu līmeņa krišanās Rīgas Krievu drāmas teātrī, resp., A. Kaca daiļradē.

Nozīmīgākais A. Kaca šā perioda darbs — M. Gorkija «Pēdējie», šis profesionāli spēcīgi uzbūvētais uzvedums, — nesāka, bet nobeidza. Nobeidza to ideju (konfliktu, attiecību) māksliniecisku izsekošānu, varētu teikt arī — izsmelšanu, kuras A. Kacs savulaik tik spēcīgi un svaigā formā bija izvirzījis N. Gogoļa «Revidentā» un tālāk attīstījis A. Čehova «Kaijā».

Uzņemot 1984. gadā teātra repertuārā E. Radzinska jauno publicistisko lugu «Nerona un Senekas laiku teātris», kuras varoņi arī stilizēti pēc antīkās Romas parauga, A. Kacs gribēja pāri deviņu gadu distancē izveidot stilistisku un idejisku diloģiju ar savu 1975. gadā iestudēto E. Radzinska lugu «Sarunas ar Sokratu», kurā tēli savukārt bija stilizēti pēc antīkās Grieķijas parauga. Taču diloģija iznāca formāla, jo otras lugas uzvedums gan pēc formas, gan satura nozīmē nevis jaunradīja, bet atkārtoja (tikai sliktākā kvalitātē) jau reiz pateikto. Tas attiecās kā uz dramaturga, tā teātra valodu. Lugas problemātika, attiecināta uz 1984. gada Padomju Savie-

nību, bija ļoti aktuāla. Skolotājs, izcilais filozofs Seneka savos filozofiskajos darbos praviēto par stoicismu un nonkonformismu, bet ikdienā piekāpjas, padodas un teorētiski pamato sava audzēkņa, topošā valdnieka Nerona, nežēlīgo rīcību. Tātad intelektuāļi paši ar kompromisiem varas priekšā, ko tie pieļauj nodrošinātas dzīves dēļ, veicina savu nāvi. Kādēļ iestudējums tomēr atstāja tikai publicistisku vēsturiskas informācijas iespaidu? Zināmā mērā «vainīgs» bija arī laiks, kas pagājis kopš 1975. gada. 70. gadu vidū «Sarunas ar Sokratu» padomju dramaturģijā bija novitāte — viena no pirmajām veiksmīgajām pēc Rietumeiropas intelektuālās dramaturģijas parauga sarakstītajām spēlēm — līdzībām. 80. gadu vidū šis virziens jau lielā mērogā bija sevi izsmēlis, ieslīgstot galējā varoņu attiecību shematismā un «drosmīgu» izteicienu frāzainībā. Un sabiedrībā savukārt bija zudusi iluzorā ticība par mākslā skaļi izrunātas patiesības maģisko iedarbību uz dzīvi.

Ā. Kača uzvedumā baltās antīkās togās saģērbti galveno lomu izpildītāji G. Drozds (Nerons) un R. Gordijenko (Seneka) kāpeļēja pa visas skatuves platumā uzbūvētām monumentālām kāpnēm, ko augšgalā noslēdza baltas operiskas drapērijas (scenogrāfe T. Šveca), un citīgi «atmaskoja» varoņus. Aktieri savā spēlē uzsvēra vienu negatīvu rakstura dominanti, tādējādi galēji shematizējot jau lugā diezgan primitīvos tēlus. G. Drozds Neronam bija uzlicis nemainīgu nirdzīga ļaundara — āksta masku, ko aktieris ilgstoši bija lietojis arī citās lomās un kas, gadiem ritot, bija pārvērtusies par viņa štampu. R. Gordijenko Seneka turpreti bija bailīgs un glēvs liekulis — «labgribis». Atkārtotāšanās iespaidu attiecībā uz aktieris spēli pastiprināja vēl tas, ka tieši šādu attiecību duetu abi aktieri bija spēlējuši jau 1978. gadā E. Olbija lugas «Kas notika zooloģiskajā dārzā?» iestudējumā.

Izrāde ritēja kā viennozīmīgu figūru diezgan atļaidināts dialogs. Režisors nebija izšķīries sakāpināt varoņu attiecības, lai no lugā izkaisītiem sadomazohistiskiem attiecību momentiem radītu «nežēlīgā teātra» seansu, kas, protams, prasītu pavisam citu, ne «runājošā teātra» estētiku. Arī G. Baženovas Venēras un A. Barinova Amūra skatuviskā eksistence drīzāk atgādināja nevainīgu bērnu rotaļāšanos, nekā radīja iespaidu par senās Romas divdomīgo «tikumību».

Arī B. Brehta «Trīsgrašu operas» (1984) iestudējums liecināja par teātra centieniem atgriezties pie reiz bijušā. Šoreiz tā bija atgriešanās pie mūzikla — teatrālās formas, kas nesenā pagātnē — 60. gadu beigās, 70. gadu sākumā — teātrim bija atnesusi spožus panākumus.

A. Kača veiksmīgajos iestudējumos ideoloģiskie mērķi allaž tika sasniegti ar mākslinieciski aizraujošas formas palīdzību. Režisora pasaules skatījumam, viņa paša personībai bija raksturīgs artistiskums un spēles prieks. Taču šoreiz uzvedumam piemita diezgan

shematiska, klaji ideologizēta (un tāpēc neiedarbīga) tendence. Lai atgādinātu par mūsu sabiedrībā tolaik valdošo liekulību, lozungu neatbilstību realitātei, tika izmantota B. Brehta radītā Londonas zagļu un padibeņu pasaule. (Katram bija skaidrs, ka izrunājam «Londona», bet domājam pavisam ko citu...) A. Kacs divainā kārtā bija ignorējis to, ka B. Brehta lugā liekulība, divkosība, izlikšanās un dažāda veida teātra spēlēšana ir ne tikai kapitālisma (resp., sociālisma) sakropļotā cilvēka negatīvās morālās īpašības, bet arī sava veida artistisks dzīves stils, ar ko uzlādētas gandrīz visas personas, kļūdamas par 20. gadsimta spēles cilvēka izpausmi. Kaut arī B. Brehts cīnījās pret noziedznieku pasaules romantizācijas tradīciju, kaut kas no šīs tradīcijas tomēr viņa darbā saglabājās. Var būt, ka viņa noziedznieki ir tik vitāli arī tāpēc, ka Brehts, veidojot sava teātra estētiku, nopietni studēja dzīvesprieģo itāļu delartiskās komēdijas tradīciju. Taču no visiem izpildītājiem tikai J. Ivaničevs policijas komisāra Brauna lomā spilgti atklāja Brehta varoņos iekodēto neviennozīmību, artistisko vitalitāti. Bezgala labsirdīgs, simpātisks, pat nedaudz bezrūpīgi vientiesīgs attiecībās ar V. Petrova Mekiju Nazi un lakonisks, ass, dodot pavēli par Mekija apcietināšanu. Galēji patiess abos gadījumos. Skatītājs neticēja savām acīm, «atpalika» no Brauna, apcerēdams, ko vēl tikai nupat redzējis. Un — apbrīvoja aktiera lielisko pārvēršanās spēju, tāpat kā viņa radīto varoni — izcilu dzīves spēlmani.

Uzvedumam pietrūka mākslinieciskas vienotības, tas «salūza» dažādā stilā izpildītos fragmentos. Ubagu — zagļu masu ainās aktieri smagnēji kustējās abstrakti pantomīmiskā, dejiskā izteiksmē.

J. Ivaničevs Braunu spēlēja artistiski spoža farsa manierē, R. Praudiņa un M. Lebedevs Pičemu pāri atveidoja kā satīriskus negatīvus tēlus, bet V. Petrova Mekijs Nazis bija dramatisks varonis.

Mekija loma apliecināja, ka V. Petrovam, kas vairākkārt ar labiem panākumiem bija spēlējis dramatiskas lomas, trūkst humora izjūtas un šim tēlam nepieciešamā artistiskuma. Aktieris nespēja organiski savienot Mekija tēlā divdabīgumu — kinoaktierim līdzīgo pievilcību un liela mēroga bandīta garšu uz riska pilnu spēli. Izpalielot, iespējams, režisora piedāvātai pašironijai, V. Petrova Mekijs Nazis bija elēģisks supervīrietis, ko netaisnīgi vajāja dzīves likstas, ietērpušās greizsirdīgu sieviešu un nodevīgu draugu veidolā. Melnā tērpto askētiskai, drūmai mūķenei līdzīgo L. Vorošilovas krogus Dženiju un baltā, kuplā minikleitiņā ģērbto G. Borisovas taurenītim līdzīgo Polliju apvienoja gluži nesievišķīgi skarbs tvēriens, privātīpašniecisks fanātisms iegūt Mekiju sev, pat ja viņam tādēļ būtu jāmirst. V. Petrovam turklāt bija uzlikta slikta parūka, kas ne tik vien šļuka nost, liekot aktierim to allaž pieturēt un liedzot brīvi kustēties. Mākslīgā galvas rota radīja arī dažus pavisam negribētus

jautājumus: teiksim, vai Mekijam nav kādas īpašas noslieces, ja viņš, būdams jauns un glīts vīrietis, «greznojas» ar parūku?

Uzveduma finālā aktieru distancēšanās no tēliem, tieši publicistiski uzrunājot skatītājus, lai dziesmā slavinātu visu laiku donus kihotus, grušes un azdakus (tas ir, teātra iepriekšējo gadu veiksmīgo iestudējumu romantiskos varoņus), likās nevajadzīgs un novēlojies patoss, kas vairs nespēja glābt zaudēto spēli.

Vakardienas spožo sasniegumu gaismā kritika nepelnīti augstu novērtēja M. Roščina «Ešelonu» (1984). Tas bija visai ikdienišķs darbs, kurā A. Kacam neizdevās patiesi noorganizētās sadzīves ainas saliedēt traģiskai atklāsmei par kara antihumāno būtību.

80. gadu pirmās puses būtiska iezīme Rīgas Krievu drāmas teātrī bija jauno režisoru **Semjona Loseva** un **Vladimira Petrova** aktīvā iesaistīšanās radošajā darbā. Piecu gadu laikā A. Kacs iestudēja 7 uzvedumus, S. Losevs — 6, bet V. Petrovs — 8. Tātad tieši divas trešdaļas no teātra jaunā repertuāra veidoja režijas gaitu iesācēji. Ne viens, ne otrs no viņiem neizcēlās ar spilgtu radošo individualitāti un talantu, viņi nespēja piedāvāt jaunu, šai stabilajā un mākslinieciski radoši strādājošajā teātrī neierastu domāšanu. Arī profesionālās iemaņas tika izkoptas un apgūtas samērā lēni. Vairākos gadījumos bija grūti pateikt, kurš tieši no abiem jaunajiem režisoriem veidojis to vai citu iestudējumu, — tik vienādi tie bija savā rīmtajā pelēcībā. Tā teātrī masveidā ienāca uzvedumi, kas bija nesalīdzināmi zemākā mākslinieciskā līmenī nekā teātra galvenā režisora veidotie uzvedumi. 80. gadu pirmajā pusē uz Rīgas Krievu drāmas teātra skatuves sistemātiski sāka atgriezties vairāki amatnieciskās režijas stereotipi, kas fragmentāri šajā teātrī bija vērojami 60. un 70. gados nejašu viesrežisoru veiktajos iestudējumos.

Režijas «darba dalīšana» šajā periodā notika pēc šāda principa — galvenais režisors pamatā iestudēja krievu klasiku un padomju autoru lugas — līdzības, bet abi ierindas režisori — galvenokārt padomju jaunākās dramaturģijas darbus. Vairāki no šiem dramatiskajiem sacerējumiem piederēja pie mūsdienu padomju dramaturģijas «otrā ešlona», tādējādi to mākslinieciskā kvalitāte (resp., šīs kvalitātes trūkums) arī uzspieda savu viduvējības zīmogu šiem inscenējumiem. Ejot laikam, S. Loseva darbā nostiprinājās interese par mūsdienu ārzemju dramaturģiju un parādījās fragmentāra uzmanība arī par latviešu jaunāko literatūru: režisors 1983. gadā iestudēja H. Gulbja «Albertu» ar A. Mihailovu titullomā, bet 1987. gadā «Mirāžas», veidotu pēc R. Ezeras romāna «Zemdegas» fragmentu kompozīcijas. Mākslinieciskās meistarības attīstības straujāks process bija vērojams V. Petrova darbā. V. Sekspīra «Gals labs — viss labs» un B. Okudžavas un V. Motiļa «Zeņa, Zeņečka...» iestudējumi apliecināja ne tikai samērā nobriedušu režisorko domāšanu, bet arī prasmi savas ieceres īstenot uz skatuves. Taču pēc nepilniem pieciem gadiem V. Petrovs savas «viesizrādes»

Rīgas Krievu drāmas teātri beidza un 1986. gada pavasarī aizbrauca uz Sevastopoli, kur kļuva par vietējā Krievu drāmas teātra galveno režisoru.

Kā pavisam nevarīgi mēģinājumi atdzīvināt Rīgas Krievu drāmas teātra 60. gadu beigu un 70. gadu padomiskās domāšanas publicistiski aso kritiku repertuārā ienāca V. Petrova iestudējumi — A. Čaidzes «No trim līdz sešiem» (1982), A. Mišarina «Sudrabkāzas» (1985) un S. Loseva veidotais uzvedums — J. Makarova «Nebiju un nepiedalījos» (1982). Kaut arī formāli šo lugu darbība notiek dažādās vidēs — rūpnīcas direktora kabinetā («Nebiju un nepiedalījos»), partijas sekretāra pieņemamajā istabā («No trim līdz sešiem») un augsta ranga partijas funkcionāra dzīvoklī («Sudrabkāzas»), likās — visas trīs lugas tiek spēlētas vienā un tajā pašā telpā ar vieniem un tiem pašiem finiera rakstāmgaldiem un salāsītajiem krēsliem. Taču scenogrāfi bija dažādi: A. Mišarina un J. Makarova lugu iestudējumus bija parakstījusi T. Sveca, bet A. Čaidzes — M. Frenkels. Šo iespaidu radīja ne tikai scenogrāfu izdomas trūkums, bet arī atvēlētie ļoti skopie finansiālie līdzekļi.

Iestudējumu līdzību pastiprināja vēl tas, ka tajos visos galvenos varoņus — grūtībās ārdētos pozitīvos padomju vadošos darbiniekus, kas uz brīdi ieciklējušies pašapmierinātībā, lai jau pēc mirkļa garīgi atdzimtu un trauktos pretī jauniem apvārsņiem, — atveidoja viens un tas pats aktieris — A. Mihailovs. Aktiera virišķīgā pievilcība, atbilstme pozitīvā sociālā varoņa tipam kopš 60. gadiem jau bija bezgalīgi ekspluatēta līdzīgos uzvedumos, liekot atkal un atkal spēlēt dažādus fabriku direktorus un partijas sekretārus. Taču tagad izcili talantīgajam aktierim tikai retos mirkļos izdevās primitīvās shēmas piepildīt ar savas personības spēku un cilvēcisko originalitāti. Vai nu trafaretie tēli māksliniekam beidzot bija līdz nāvei apnikuši, vai arī viņš vairs nespēja atkal un atkal starot tukšumā, nesaņemdamas pretī skatītāju atsaucību, jo aizgājušajos gados sabiedrībā galīgi bija zudusi uzticība ātri pārdzimstošajiem padomju funkcionāru varoņtipiem.

80. gadu sākumā par jauno «Ķiršu dārzu» padomju dramaturģijā tika pasludināta V. Arro luga «Skatieties, kas atnācis!». Tā tika iestudēta daudzu pilsētu teātros, bet žurnālu un laikrakstu lappusēs izvērsās plašas diskusijas par to, kas tad īsti ir pelnījis skatītāju līdzjūtību un kam pieder nākotne — trūcīgajiem intelligentiem Tabunoviem vai bagātajam «plebejam» — Eiropas mēroga dāmu frizieru čempionam ar iesauku Kings, kurš tīko ne vien nopirkt Tabunovu mantoto vasarnīcu, bet arī kļūt par «savējo» intelligentu sabiedrībā. Spēku samēra ziņā lugā valda līdzsvars: kā vienai, tā otrai «nometnei» autors ir piešķīris apmēram vienādu morālo kapitālu. V. Petrova veiktajā V. Arro lugas iestudējumā (1983) pirmo reizi skaidri parādījās jaunā režisora nostāja. Diezgan patiesi noorganizētajās vasarnīcas iedzīvotāju sadzīvīskajās ikdienās ainās atklā-

jās daudz nepievilcīgu vaibstu zinātnes un kultūras sfērā strādājošo personāžu garīgajā sejā. Sie «izbadējušies» inteligenti bija piedzīvojuši dziļu morālu krahu, viņi bija skaudības un slimīgas augstprātības saēsti, patiesībā viņiem vairs nebija nekā, ar ko lepoties. Turpretī V. Polusmaka atveidotais Kings ar gluži vai izmisīgu atklātību pūlējās izdiedēt šo būtībā izkurtējušo mietpilsoņu atzišanu, kļūdams par tādu kā romantizētu Lopahina līdzinieku.

V. Arro lugas uzvedumā režisors nepārprotami pauda savu viedokli, lai arī varbūt šis viedoklis vairāk izskanēja apgalvojuma, ne pierādījuma formā. Turpretī prasmi saskatīt kopsakarības starp atsevišķiem notikumiem un virzīt cauri visam uzvedumam vienotu mērķtiecīgu darbības līniju V. Petrovs apliecināja pētnieku par drūmu nodēvētās V. Šekspīra komēdijas «**Gals labs — viss labs**» iestudējumā 1985. gadā. Režisors nebija pakļāvis lugas valdzinoši optimistiskajam nosaukumam, bet sekojis tam, ko dramaturgs konkrēti tēlo. Tādējādi V. Petrovs pamatoti nonāca pie secinājuma, ka sižets, kurā sieviete ar meliem un krāpšanu, un gandrīz vai ar varu piespiež cilvēku, ko iemilējusi, bet kas pret viņu ir vienaldzīgs, savienoties ar sevi, dod visai maz vielas jautriem jokiem. Ticis piekrāpts savās intīmākajās jūtās, kad nakts tumsā mīļotās sievietes vietā atradusies cita, Ī. Cernavska Bertrams piedzīvoja dziļu krīzi. Un arī G. Borisovas krāpniece Helēna finālā nonāca pie sev jaunas atziņas, ka mīlestību nedz var, nedz drīkst gūt ar varu.

No S. Loseva veiktajiem 80. gadu pirmās puses iestudējumiem divi iemantoja samērā plašu publikas interesi, lai gan tajos parādījās pat zināms gaumes trūkums, orientācija uz estētisko prasību ziņā primitīvāko publikas daļu.

S. Loseva iestudētajā D. Vosermana dramaturģijā pēc K. Kizija romāna «**Lidojums pār dzeguzes ligzdu**» (1984) pavisam maz uzmanības bija pievērsts psihiatriskās klīnikas pacientu psiholoģiskajai izpētei. Slimnieki vairāk bija raksturoti ar ārēju paņēmienu palīdzību, katrs aktieris rūpīgi demonstrēja sava tēla garīgo traumu. J. Safronova Martini, piemēram, uzsvēra, ka viņam allaž blakus iet citiem neredzams ceļabiedrs, B. Tihova Skenlons rotaļājās ar «ellesmašīnu» utt. Nepārprotami garīgi slimo personāžu dīvainību apspēles zālē nereti izraisīja smieklus un lika aktieriem pārspilēt arvien vairāk. Toties G. Drozds Makmerfiju, kā šķiet, bija «izrežisējis» pats pēc agrāk tēloto lomu, proti, E. Olbija Džerija («Kas notika zooloģiskajā dārzā?») parauga. Līdz ar to Makmerfija un klīnikas «cietumsarga» — virsmāsas Rečidas attiecības iestudējumā salīdzinājumā ar dramaturģiju apmeta kūleni. G. Drozda varonis bija (nevis tēloja) ciniķis un samaitāts cilvēks, kas pārsātinājies ar dažādiem asiem pārdzīvojumiem un kam dzīvē kļuvis garlaicīgi. Tādēļ viņš bija ieradies klīnikā, lai sagādātu sev pēdējo, visdziļāko baudu — garīgo nāvi, smadzeņu kastrāciju, ko sev izdarīt ar psiholoģisku provokāciju palīdzību viņš piespieda Rečidu. L. Kuropjatņi-

kas Rečida bija gluži vai psihopātiska ļaunuma simbols, N. Neznamovas varone turpretī — pārejās krāsaināka, sievišķīgi maigāka. Ipaši N. Neznamovas atveidojumā Rečida kļuva par nepārprotamu Makmerfija upuri. G. Drozda varonim — ar mazohista nosliecēm apveltītam asidistam — piemita atbaidošas, grūti pārvaramas hipnotizētāja spējas.

Uzvedot B. Vasiļjeva stāsta dramatisējumu «Kam pieder šie vecīši?» (1985), S. Losevam izdevās iztapt samērā plašai auditorijai, jo vienā uzvedumā tika sakoncentrēti daudzi stereotipi, ar kuru palīdzību skatītājos varēja iedarbināt sentimentālas jūtēlības mehānismu, primitīvāko smieklu centrus, kā arī sociālā protesta aktivitātes punktus. Sabiedrības nejūtība un cietsirdība pret baltam dieviņam līdzīgu vecīti, intīmā dzīve ar primitīvām pikantērijām (iztraucēti mīlnieki steigā samaina jostas, un pārdevēja stājas pie letes ar sava drauga miliča mauzeri pie sāna), dzīvokļu trūkums — tādas bija galvenās tematiskās līnijas, kas uz skatuves pretēji dramatisējumam tika parādītas, nemeklējot slikto labajā un labo sliktajā, t. i., izvairoties no jebkādas parādību dziļākas analīzes.

B. Ahanovs Kasjana Gluškova lomā bija radījis unikālu tēlu. Tas bija iekšēji skaidrs un godīgs, gandrīz līdz slimīgumam kautrīgs un nepretenciozs cilvēks. Taču izbrīnīja viņa pārliekā naivitate, cilvēku savstarpējo attiecību, dzīves reālās situācijas neizpratne. Kādā dzīvē viņš dzīvojis, ar ko nodarbojies? Un kā viņš, tik kautrīgs būdams, spējis izšķirties par tik nekautrīgu soli — ierasties uz dzīvi pie sava bojā gājušā dēla sievas, kas viņu redzējusi vienreiz mūžā un pati dzīvo šaurā komunālā dzīvokļa istabiņā? Iepriekš tam savu māju atdevis kaimiņiem nokurināšanai malkā. Varbūt tas vispār nebija reāls cilvēks, šis sirdsšķīstais Gluškovs, bet eņģelis, kas ieradies, lai pārbaudītu mūsu dvēseļu jūtību? Taču S. Losevs tādus mājienus nedevis, likdams domāt, ka tas ir visreālākais reālistisms — šī dzīve uz skatuves un šis vecītis.

B. Ahanovs bija radījis individualizēti savdabīgu raksturu, bet viņa vajātāju Arnoldu aktieris G. Sizovs spēja atklāt tikai kā sociālu tipu, neiezīmējot viņā cilvēciski konkrētas personības vaibstus. Radās nevēlams vispārinājums — it kā visi inteligenti (Arnolds ir ateisma pasniedzējs, kas slepus tic Dievam) būtu liekuļi un nežēlīgi ļaundari (viņš ieteica Gluškovam pakārties, lai atbrīvotos apdzīvojamā platība).

80. gadu vidū kā skatītāji, tā kritiķi ar sakāpinātu interesi gaidīja katru jaunu Rīgas Krievu drāmas teātra uzvedumu, cerot ieraudzīt atspēkojumu diezgan nepārprotamiem stagnācijas simptomiem kolektīva mākslinieciskajā attīstībā.

VALMIERAS TEĀTRIS

80. gadu pirmajā pusē Valmieras teātrī toni noteica divu krasi atšķirīgu režisoru radoša sacensība. **Valentinam Maculēvičam** aiz muguras bija palikuši iesācēja gadi, iestudējumos viņš spilgti realizēja savu māksliniecisko īpatnību. **Māras Ķimeles** jaunradē šis periods iezīmīgs ar līdzšinējās ētiski estētiskās programmas jaunu pilnīguma pakāpi skatuviskā realizācijā. 80. gadu sākums bija auglīgs laiks **Pētera Lūča** darbā.

Tā kā neviens Latvijas teātrī M. Ķimele izjuta mirkļa pašvērtību, viņas mākslas tēma bija dzīves harmonijas poēzija un izpostītās poēzijas dramatisms. Savukārt V. Maculēvičs tiecās atkailināt sociālos notikumus virzošos mehānismus, parādību savstarpējo attiecību likumsakarības. P. Lūci interesēja t. s. stiprā cilvēka apliecinājums.

M. Ķimeles iestudējumi 80. gadu pirmajā pusē iemantoja padziļinātu, klasiskai mākslai raksturīgu apjomīgumu pasaules atklāsmē. Režisori interesēja nevis kāda atsevišķa tēma, bet visa dzīve kompleksī, cilvēka eksistences būtība kā mīkla. Māksliniece cilvēka dzīvi izjuta kā fragmentu cilvēces attīstības mūžīgajā plūdumā, viņa meklēja to, kas cilvēkam vienmēr palīdz būt un palikt par cilvēku. Un atrada — vispirms mīlestību, kas personībai ļauj izpildīt augstāko sūtību — visā pilnībā realizēties kā unikālai, neatkārtojamai būtnei.

V. Maculēviča uzmanība bija pasvītota pievērta aktualitātei, viņa uzvedumu varoņi sevi realizēja cīņā par patiesību — vispirms to noskaidrojot sev un tad, pārvarēdami jebkurus šķēršļus, vēstot pasaulei.

M. Ķimeli cilvēka atklāsmē saistīja individuāli vienreizīgais, atšķirīgais, V. Maculēviča cilvēks vispirms bija noteikts sociāls tips, P. Lūča iestudējumos — nemainīgs ētiskais tips.

M. Ķimele šai periodā vairākkārt sniedza izsmalcināti augstas pakāpes psiholoģiskā teātra paraugus. Metodes tīrības un mērķtiecīgas modernizācijas ziņā viņai līdzinieku Latvijā nebija. V. Maculēvičs darija visu, lai iznīcinātu skatuves «ceturto sienu», t. i., panāktu nepārprotamu un tiešu sarunu ar skatītāju zāli. Šādā nolūkā viņš savu publicistisko uzvedumu stilistiku veidoja no visdažādāko pa-

nēmienu sakausējuma — te vienkopus pastāvēja psiholoģiskā pārdzīvojuama teātris, viennozīmīgi simboli, tieša uzruna skatītājiem, ironija, kariķējums. Režisoram raksturīga neizvēlība izteiksmes līdzekļu ziņā: reizēm viena iestudējuma ietvaros eksistēja visaugstākā līmeņa oriģināla māksla un klaja nemāksla, pat diletantisms.

80. gadu pirmā puse Latvijā bija laiks, kad mākslinieka autoritāti sabiedrībā noteica ne tikai viņa darba estētiskā kvalitāte, bet arī viņa cilvēciskā pozīcija, attieksme pret dzīves parādībām. Jo totalitārajā sistēmā, kādā dzīvojām, no mākslinieka tika gaidītas arī cīnītāja īpašības, aizstāvēt personības un tautas garīgo neatkarību. Tādēļ šis bija V. Maculēviča — pēc aicinājuma tribūna un karotāja laiks. Aktīvi izteiktās nonkonformistiskās stājas dēļ režisoram bieži vien piedeva viņa estētisko nelīdzsvarotību.

80. gadu pirmajā pusē visu Valmieras teātra režisoru iestudējumi joprojām balstījās uz talantīgo un profesionāli spēcīgo aktieru vidējo paaudzi — Ligitu Dēvicu, Skaidrīti Putniņu, Leldi Kalēju, Ināru Ieviņu, Rihardu Rudāku, Jāni Zariņu, Jāni Daukstu, Jāni Samauski, Robertu Zēbergu, Agri Māsēnu. Aizvien vairāk režisori uzticējās Baibai Valantei, Jurim Laviņam, Mārim Auziņam. Nozīmīgas lomas atveidoja vecākās paaudzes mākslinieki: Nīna Leimane, Inga Kalēja, Ruta Birgere, Uldis Košķins. Būtisks šā perioda process — vairāku jauno aktieru izvirzīšanās un nostiprināšanās vadošo lomu tēlotāju kvalitātē. Te vispirms jāmin Dace Eversa, Inese Ramute, Aigars Vilims, Valdemārs Karpačs. Apjomā mazākos uzdevumos savas spējas apliecināja Mudīte Rāka, Ruta Vītiņa, Nikolajs Ērglis, Haralds Šēnknehts, Andris Jozēns.

M. Ķimele un V. Maculēvičs nebija domubiedri. Pārāk atšķirīga bija viņu māksla, pārāk līdzīgi spēcīgie un patmīļīgie raksturi. Taču veiksmes, kas šajā periodā apbrīnojama dāsnumā bija lemtas katram no viņiem, publikas un kritikas atzinība neļāva viņu attiecībās iekodētajām pretrunām nonākt līdz atklātam antagonismam. Režisori strādāja ar vieniem un tiem pašiem aktieriem, kam nācās justies kā atšķirīgu mākslas ticību apustuļiem. Taču Valmieras teātra vidējās paaudzes aktieri bija inteligenti, patstāvīgi mākslinieki, kas tikai retos gadījumos nonāca verdziskā garīgā atkarībā no režisora. Tādēļ līdz zināmam laikam režisoru atšķirīgās prasības uz aktieriem atstāja drīzāk bagātinošu nekā ārdošu iespaidu. V. Maculēviča aktīvā attieksme pret sociālo īstenību stiprināja aktieru pilsonisko pašapziņu, bet M. Ķimeles iestudējumos tika slīpēta viņu profesionālā meistarība, prasme dziļi ietiekties tēla psiholoģijā.

Valmieras teātra vizuālo seju noteica teātra pastāvīgais scenogrāfs **Pēteris Rozenbergs**, kas visvairāk sadarbojās ar V. Maculēviču un P. Lūci. Vairākos kopdarbos ar V. Maculēviču («Spēlēju, dancoju», «Mīla stiprāka par nāvi») P. Rozenbergs sasniegta augstāko kvalitāti savā scenogrāfa darbībā. Kopumā P. Rozenbergam raksturīgs diezgan pieticīgs fantāzijas lidojums, viņš vairāk tiecās

skatuvi «izdekorēt» (estētiskā ziņā ne vienmēr nevainojami), nekā radīt mākslinieciski aktīvu vidi. Origināli scenogrāfiskie risinājumi biežāk bija rādāmi M. Ķimeles iestudējumos, jo viņa strādāja ar tādu atzītu meistarību kā **Andris Freibergs** («Pūt, vējiņi!») un telpu radoši uztverošo mākslinieku **Viktoru Jansonu** («Tēvocis Vaņa», «Kur dzeguze ligzdu vij»).

80. gadu pirmajā pusē paralēli trim vērienīgajiem lieldarbiem, kas būtiski visas republikas teātra mākslas attīstībā — A. Čehova «Tēvocis Vaņa», D. Vosermana «Kur dzeguze ligzdu vij» un Raiņa «Pūt, vējiņi!» —, M. Ķimele iestudēja vairākus uzvedumus ar lokālāku, tikai sava teātra meklējumu gaitai svarīgu nozīmi. Tādus kā P. Putniņa «**Pusdūša**» (1980) un E. Radzinska «**Sieviete ārpus mīlestības un nāves**» (1981):

Sajā laikā padomju dramaturģijā un teātrī dominēja trīs populāras tēmas: blakus norietošajai, tomēr vēl bieži iestudētajai «ražošanas lugai» krāšņi uzplauka imperiālisma aģentu atmaskojums un sižeti par vientuļām sievietēm. Lugas par minētajiem aģentiem bija klajas politiskas konjunktūras iedvesmoti sacerējumi. Savukārt lugas par vientuļajām sievietēm bija izdevīga teātra tirgus prece. Tās vairāk vai mazāk patiesi fiksēja objektīvi eksistējošu sāpīgu individuālo pārdzīvojumu stūrīti, taču atbilstoši laikmeta piesardzības garam vairījās no sarunas par dzīvi kopumā. Tvert dzīvi kompleksī centās t.s. jaunā viļņa lugas (šo virzienu pārstāvēja L. Petruševska, V. Arro, A. Gaļins u.c.), kas tieši tādēļ ceļu uz skatuvi lauzā ar grūtībām, saņemdamas pārmetumus par «rakņāšanas sadzīves netirumos». Daudzos padomju teātros skatītāji raudādami dzīvoja līdz nelaimīgo vientuļnieču intīmajai dzīvei, skatīdamies tādu lugu uzvedumus kā A. Gelmaņa «**Soliņš**», V. Merežko «**Esmu sieviete**», E. Radzinska «**Mazliet par sievieti**», A. Arbuzova «**Uzvarētāja**», A. Volodina «**Blondīne**», E. Braginska «**Istaba**». Populāras šai laikā kļuva arī filmas ar līdzīgu ievirzi — «**Maskava asarām netic**», «**Dienesta romāns**», «**Stacija diviem**».

P. Putniņš gan «**Pusdūša**» pretendēja uz ideju drāmu, cenzdamies «pusdūšas» fenomenu attiecināt ne vien uz mīlas lietās neizlēmīgo vecpuiši Zigmundu, bet uz visu latviešu tautu. Taču mākslas tēlu valodā pusdūšas tēma izstrādāta vienīgi individuālpsholoģiskajā sfērā, apsvērumi par latviešu tautai traģiski piemītošo glēvas padevības un konsekvences trūkuma kompleksu lugā tikai verbāli nodeklarēti. Un pilnīgi pamatoti režisore savu uzmanību bija koncentrējusi uz tēlu attiecību intīmo sfēru. Iepazīšanās dienestā ar fantastiskas intīmās skaitļojamās mašīnas palīdzību viens otru «izskaitļojušie» padzīvojušie vāroņi Zigmunds (J. Zariņš) un Spodra (L. Dēvica) gan spēja «izsisties» līdz mīlestībai, taču šķietami tik tuvu laime tomēr izradījās neiespējama. M. Ķimele tam cēloņus meklēja ne tikai ārējos apstākļos, t. i., Zigmunda un Spodras tuvinieku egoismā un nekautrībā, bet galvenokārt sievietes un vīrieša

raksturos. Viņi gribēja, bet nespēja pilnībā uzticēties viens otram, atteikties no ilgo vientulības gadu pierastās un glābjošās paradumu un dzīves veida čaulas.

Iestudējuma popularitāti nodrošināja trāpīgie sadzīves vērojumi un trīs lieliski aktierdarbi. J. Zariņš Zigmunda lomā visprecīzāk realizēja traģikomēdijas žanru. Aktiera radītais četrdesmitgadīgais izlutinātais «memmes dēliņš» šūpojās nepārtrauktos sadzīves vilņos — no cerību pacēluma atkal krita vilšanās dzelmē, būdams gan aizkustinoši lirisks, gan komiski neizlēmīgs, gan skumji bezcerīgs. Komiski mažoru raksturu Zigmunda greizsirdīgās mātes lomā radīja N. Leimane. L. Dēviņas Spodrā bija visvairāk dramatisma, viņā nepārtraukti vibrēja kāda iekšēja trauksmaina saspringtība, cerības uz laimi bija it kā sāpīgi aizlauztas.

E. Radzinska lugas mākslinieciskā kvalitāte ir tik pieticīga, ka tās iestudējumu varētu arī nepieminēt, ja ar to nesaistītos divi būtiski momenti. Pirmkārt, šajā uzvedumā saslimušās I. Ramutes vietā pirmo reizi lielā lomā uzstājās režisora palīdzde D. Eversa, kas ļoti strauji turpmākajos gados kļuva par teātra vadošo lirisko varoņu lomu tēlotāju. D. Eversas tēlotā vidusskolniece Marina iemilējās četrdesmitgadīgajā Andrejā Andrejevičā, ko J. Zariņš atveidoja kā dzīvē vilušos, skumju bezgribas inteliģentu. Kritiķis A. Redovičs aprakstījis savu iespaidu par jaunās aktrises spēli: «Marinu mēs redzam kā meiteni, kurā trauksmaini pulsē jūtas, tā ir kā uzvilktā atspere, kas teju, teju var vaļā sprukt, ja neļaus tai izlādēties. Emocijas pulsē tik vētrāni, ka vienā mudžeklī manām gan romantisku sapņu skaidrību, gan juteklisku alku tramdītu pusaudzi, gan akselelerētās jaunatnes pagērību pret tiem, kas, viņasprāt, dzīvo aplam.»* Pēc tam, kad esam redzējuši D. Eversas Soņu, Baibu, Indru, Citru, varam secināt, ka A. Redovičs skatījies vēriģi, — īpaši tas attiecas uz viņa pamanītajām «trauksmaini pulsējošām jūtām» un «romantisku sapņu skaidrību».

Otrkārt, M. Ķimele, aizpildīdama E. Radzinska vaļīgi iezīmētās tēlu kontūras ar asredzīgiem dzīves vērojumiem, uz skatuves uzveda tādu sievietes tipu, kas turpmākajos gados padomju dramaturģijā, īpaši jaunā vilņa darbos, kļuva visai iezīmīgs. Režisore L. Dēviņas Mātes un I. Ieviņas mātes draudzenes Veras kolorīti nospēlētajos tipos iezīmēja daudz no tā, ko pēc dažiem gadiem ieraudzījām, piemēram, L. Petruševskas populārās lugas «Trīs meitenes zilā» varonē Irā. Tas bija sievietei ļoti neglaimojošs attēls, kas rādīja personības degradāciju. M. Ķimele, atklādama, cik maz šajās sievietēs saglabājies no tradicionāli cildenā priekšstata par sievieti, rosināja domāt, ka ne jau tikai viņu pašu egoistiskie raksturi (arī tie) radījuši šo bezperspektivitāti, ka tā ir daļa no visas tā laika dzīves bezperspektivitātes. Māte un viņas draudzene nesa

* Redovičs A. Miklas meklējumi mūža mežā // Rīgas Balss, 1982, 4 febr.

dzīvi kā krustu: garlaicīgs darbs, trūcīgi ienākumi, tukši veikali, cerības uz nākotni nekādas, nevienam gar tevi nav nekādas daļas. Zudusi personības pašvērtības apziņa, līdz ar to arī atbildība par savu dzīvi, pienākums pret pašas meitu. Vienīgais iepriecinājums — sapņi, nē, sen jau ne vairs par mīlestību, bet tikai par gadījuma sakaru. Bet arī to izrādījās neiespējami noorganizēt, tādēļ atlika vien ciniski un nekautrīgi paspriedelēt, ko L. Dēvicas un I. Ieviņas varones, bezgaumīgās sintētiskās parūkās «izdaiļojušās», darija ar nožēlu un skumjas raisošu nekautrību.

Pilnīgi pretēja sievietes personības koncepcija atklājās M. Ķimeles interesanti iecerētajā, bet līdz galam mākslinieciski ne īsti pārlicinoši atrisinātajā P. Kalderona de la Barkas komēdijas «**Dāma — spoks**» iestudējumā (1983). Režisores skatījums uz klasisko spāņu «zobena un apmetņa» komēdiju bija konsekvents — viņa to redzēja kā filozofisku drāmu. Dzīve uzvedumā tika tēlota kā kaislību un kārdinājumu biezoknis, kurā bez ceļa, tikai balstīdamies uz intuīciju, klīda vīrieši un sievietes, meklēdami cits citu. Viņi maldījās, kļūdījās, pieņēma šķietamo par patieso, līdz atrada isto.

Scenogrāfs V. Jansons bija radījis dzīves — satraucoša noslēpuma tēlu: darbība vairākās ainās ritēja pustumsā, dažādi samta drapējumi negaidīti cēlās un krita (likās, telpa ir dzīva, tā elpo savā, no varoņu gribas neatkarīgā ritmā). Uz skatuves spēlējās ēnas, bez trokšņa slīdēja milzīgs skapis, kurā negaidīti pazuda un no kura pēkšņi parādījās personāži, izbiedēdami klātesošos.

Varoņu izskaidrošanās konsekvenci tika atrisināta ar dejas palīdzību, dzejas monologiem klusināti skatot magnetofona ierakstā. N. Ērgļa dons Luiss savu varmācīgo ceļšanos par katru cenu kļūt mīlētam un I. Ramutes donja Beatrise lepno neatkarību un noraidījumu centās izteikt ar ugunīga flamenko palīdzību. Beatrices un dona Huana (R. Rudāks) savstarpējā saprašanās, tiekšanās vienam pēc otra arī bija uzticēta dejai. Taču aktieru neizkoptā plastika, viņu sasprindzinātība un biežā «izkrišana» no tēla deju laikā, kā arī skaņu ierakstu zemā kvalitāte neļāva poētisko ieceri realizēt pilnībā.

«**Tēvocis Vaņa**» (1983) bija otrā M. Ķimeles sastāšanās ar A. Čehova dramaturģiju. 1974. gadā viņa kopā ar O. Kroderu Valmieras teātrī bija iestudējusi «Trīs māsas». «Tēvoča Vaņas» uzvedumā scenogrāfs V. Jansons uz skatuves bija radījis nemīlīgu telpu ar kailām pelēkām un aukstām sienām, kas tieši pretī skatītāju zālei veidoja 90° leņķi. Tātad varoņi bija «iedzīti» dzīves stūrī. Augstu pie kreisās sienas logs. Kad pie nemājīgās sienas zem nerasniedzamā loga nostājās izteikti meitenīgās, pat bērnišķīgās varones — I. Ramutes balti tērptā melnmate Jeļena un D. Eversas Soņa ar kuplo blondo matu vilni, ģērbusies melnā, telpa pēkšņi šķita kā cietums, kurā ieslodzīta jaunība. Bet telpas vidū atradās stabs, kas

raisīja asociācijas ar moku stābu, kad pie tā nevarīgi sabrucis izmisuma sāpēs mocījās sniegbalti sirmais J. Samauska tēvocis Vaņa.

M. Ķimele Čehova darbu bija izlasījusi ļoti intimi. Varbūt nedaudz to sašaurinājusi. Šādas domas, iespējams, varēja rasties, kad 1985. gadā redzējam vēlāk pasaules slavu ieguvušo E. Nekrošus «Tēvoci Vaņu» Viļņas Jaunatnes teātrī, kas bija iestudēts «fantastiskā realisma» stilā. Ģeniālā lietuvieša iestudējumā dzīves miklas dziļums bija neaptverams, M. Ķimelei tas bija aptverams. Un tomēr arī latviešu režisores interpretācija bija oriģināla un emocionāla.

Šajā uzvedumā kā sinonīmi bija izvirzīti jēdzieni «dzīve» un «mīlestība». Cilvēku glābt, tā eksistencei piešķirt jēgu spēj vienīgi mīlestība. Nevis darbs, idejas, ciņa, sapņi vai ticība nākotnei. M. Ķimeles mīlestības koncepcijā vienlīdz svarīgs bija kā garīgais, tā fiziskais elements, vienlīdz svēta dvēsele un miesa. Latviešu klasiskajā mākslā mīlestība traktēta galvenokārt tikai kā garīga kvalitāte, kā augšupcēlējs, skaidrotājs spēks. (Tādu to sastapām visplašāk izplatītu arī latviešu teātrī 70. gados un 80. gadu pirmajā pusē.) M. Ķimeles piedāvātais variants likās vitālāks, subjektīvāks, erotizētāks.

Liktenis te nebija nekāds mistisks, neprognozējams spēks; kā cilvēka liktenis tika izspēlēta viņa daba (vecums, izskats, temperaments, raksturs, erotisms). Var jau būt, ka, pa šo ceļu ejot, dažas iegūtās atbildes uz Čehova izvirzītajiem jautājumiem bija nedaudz vienkāršojušās. Šādā risinājumā principiāla nozīme bija lomu sadalei, jo aktiera cilvēciskais tips lielā mērā pārvērtās par tēla koncepciju.

Tēvocis Vaņa (šo lomu atveidoja J. Samauskis), kas parasti pieder pie Astrova un Jeļenas paaudzes, šoreiz bija vienos gados ar R. Zēberga Serebrjakovu. Viņi abi varēja būt tēvi attiecībā pret ļoti jauno I. Ramutes Jeļenu, un tādēļ vien viņu abu mīlas pretenzijas bija lemtas neveiksmei. Šim mīlas alkām lielās gadu starpības dēļ piemita pat kaut kas nedaudz nedabisks. Kaut gan ne viens, ne otrs no viņiem nebija nekāds vecis, un, ja Eross būtu viņu ilgu bul-tas nomērķējis uz citu, viņiem atbilstošāku «objektu», viņi vēl spētu būt it cienijami mīletāji. R. Zēberga Serebrjakovs bija stalts, elegants, virišķīgs profesors, kas brīžiem gan spēlēja veča lomu, lai slēptu, cik saviem gadiem nepiedienīgi kvēli viņš iekāro savu jauno sievu.

J. Samauska tēvocis Vaņa sākumā sevi kā vīrieti jau bija «norakstījis», tādēļ eksistēja glēvi vienaldzīgas labsirdības reģistrā. Taču pārdzīvotā kaisle viņā atgriezta gan virišķību, gan spēku. Tēvoča Vaņas interpretācija M. Ķimeles režijā raisīja asociācijas ar A. Efrosa 70. gadu beigu meistardarbu — Ī. Turgeņeva «Mēnesi uz laukiem»: kā J. Samauska varonī, tā O. Jakovļevas Natālijā Petrovnā par galveno kļuva vēlās atmošanās drāma. Vēlu atnākusi mīlestība sagrieza visu ar kājām gaisā šā Voiņicka tik harmoniskajā būtībā.

Viņš ar pārsteigumu vēroja sevī nekad nepazītas jūtas un iekšējās kustības. Viņš netika ar sevi vairs galā. Neizdzīvotā dzīve lūza viņa dvēselē nevienmērīgos, asos un šķautņainos gabalos, tos vajadzēja dabūt ārā, citādi draudēja nosmakšana. J. Samauska varonis 3. cēlienā saļima pie «moku staba» telpas vidū, lūzumu konvulsijas raustīja viņa augumu kā drudzi, un «gabali» kļuva redzami caur asarām, kļiedzieniem, ļauniem vārdiem. Kāpēc tik vēl šī, kaut arī mežonīgā, bet uzziēšana, šī spēkpilnā un kaislā, bet nevienam vairs nevajadzīgā bezauglīgā atplaukšana...

Režisore bija saskatījusi agrāk citu neievērotu sakarību starp Vaņas un Jeļenas likteņiem. Jeļena skatītāju acu priekšā aizgāja pa Vaņas ceļu. Viņa atsacījās no mīlestības, nolemdama sevi bezjēgas eksistencei, no kuras varbūt nāksies pamosties, kad būs jau par vēlu.

I. Ramutes Jeļena bija nedaudz manierīga, nedaudz bērnišķīgi koķetīga «seksīga» būtne, kas ļoti labi apzinājās savu valdzinājuma varu. Reizēm viņa jutās nedaudz nogurusi no nemitīgās iekāres, ar kādu viņu «tramda» visi sastaptie vīrieši. Tad viņa vēlējās kļūt vienkārši par draugu, bet tas viņai, protams, neizdevās, topot par vēl vienu valdzināšanas ieroci. So smalko un pavēso «porcelāna lellīti» vienlaikus pievilka un atbaidīja J. Laviņa Astrova ironiskā runa, viņa pabrutālais vīrišķīgais spēks, tik kontrastējošs ar viņas pašas manierīgumu un arī ar Serebrjakova inteligentisko čikstēšanu. J. Laviņa varonis nebija nekāds smalkais intelektuālis, drīzāk, teiksim, sportists vai par ārstu izskolojies zemnieks, kas šajā būtnītē bija iemilējies «līdz ausim». Taču kā personība Jeļena izrādījās infantila, viņa baidījās izlemt, uzņemties atbildību. Tādēļ centās glābties tikumiskos apsvērumos par sievas pienākumiem, ko režisore neapšaubāmi vērtēja kā netikumiskus. Jo preti fikcijai (laulība bez mīlestības), viņasprāt, nostājās patiesība (mīlestība).

Sastaptā, bet noraidītā mīlestība neko nemainīja Jeļenā, viņa aizbrauca no Voiņicku muižas tikpat svaiga un harmoniska, varbūt tikai nedaudz skumjāka, kā atbraukusi.

Toties bezcerīgā mīlestība uz Astrovu no bērna par pieaugušu cilvēku «izaudzināja» D. Eversas Soņu. Jaunā aktrise ar dziļu dramatismu atklāja meitenes vilšanos, kad pirmo jūtu skurbumā sajaukusi draudzību ar mīlestību, kad atbalsi neguvusi kvēle tiek uztverta kā dabas katastrofa. Viena Jeļenas šaurā pleciņa dikā kustība ir piesaistījusi Astrovu vairāk nekā Soņas neslēptā apbrīna un pat dievināšana. Tik neiespējami bija aptvert, ka vainīgo te nav. Jo neviens cits kā daba «iekārtojusi» tā, lai dzirksteles lēkātu starp Astrovu un Jeļenu, nevis starp Astrovu un Soņu.

Izrādes laikā pakāpeniski nodzisa smaids Soņas sejā, lēnākas kļuva viņas kustības, bet acīs ik pa brīdim iezagās bezcerība. Un tomēr viņa bija vienīgā, kas savā vientulībā un nelaimē bija spējīga domāt arī par citiem. Savu pirmo un vienīgo mīlestību viņa, šķiet,

bija sublimējusi mātišķās jūtās. Jo tieši mātišķas bija viņas rūpes par tēvoci Vaņu, kad pēc Jeļenas aizbraukšanas viņš bija fiziski un garīgi sabrucis.

Ar Soņas lomu, ko skatītāji un kritiķi novērtēja kā vienu no labākajiem tās sezonas aktierdarbiem republikā, pie Latvijas teātra debesīm bija parādījusies jauna zvaigzne — Dace Eversa, kura vēlākajos gados turpināja dvēselē dziļās un garā stiprās sievietes tēmu.

Amerikāņu K. Kīzija un D. Vosermana «Kur dzeguze ligzdu vij», ko M. Ķimele Valmieras teātrī inscenēja 1984. gadā, Vissavienības teātru repertuāros kļuva gandrīz vai par pašu populārāko ārzemju mūsdienu dzīvei veltīto darbu. Sā materiāla popularitātes cēloņi vairāki. Pirmkārt, informācija par Padomju Savienībā tolaik nerādīto, bet ārzemēs lielu vērību guvušo M. Formana 1975. gadā Holivudā uzņemto filmu «Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu» ar Dž. Nikolsonu galvenajā lomā. Otrkārt, neparasta, tādēļ sensacionālītātes piegaršu iemantojusī efektīgā vide — trako nams. Treškārt, iespēja, atklājot «viņu tikumus» personības brīvības iznīcināšanā, netieši runāt par mūsu pašu sasāpējušām problēmām.

Vērojumi M. Ķimeles vadītajos «Kur dzeguze ligzdu vij» mēģinājumos dod iespēju izdarīt dažus papildus secinājumus par režisores darba metodi.

M. Ķimele nenodarbojās ar erudītiem priekšlasījumiem par konkrētās lugas tēmām vai idejām, viņa strādāja drīzāk ikdienišķi lietīšķi nekā efektīgi spilgti. Gan lugas lasīšanas periodā (tas bija samērā īss un režisores komentāri lakoniski), gan mēģinājumos uz spēles laukuma viņa, liekas, aktieriem vienkārši bija blakus un nepamaldīgi jūta, ko aktieri iekšā dara tēla «dīgsts». Brīdi pa brīdim viņa šim dīgstam pasvieda «barību» — konkrētu izskaidrojumu, pamatojumu, asociāciju. M. Ķimele «baroja» aktieri tad, kad viņš pats jautāja, kad ar impulsiem no malas jāpalīdz uzturēt darbībā kāda aktiera mazattīstītā fantāzija, kad aktieris zaudē situācijas konkrētību, savdabību, kad pārtrūkst attiecības starp tēliem. Režisores paskaidrojumi brīdī, kad aktieris nonācis strupceļā, iedarbojās efektīvāk nekā tad, ja šie paskaidrojumi tiktu sniegti pirms aktīvās darbības, jo tad uztvere būtu pasīvāka, pēc tiem vēl nebūtu pieprasījuma. Tieši aktieru «mācīšanās no kļūdām» bija viens no M. Ķimeles biežāk lietotajiem darba paņēmieniem.

M. Ķimele centās panākt brīvu un dabisku mizanscēnu piedzimšanu, nevis nodarbojās ar iepriekš izdomātu to realizēšanu. Kad visu ainu pirmo reizi mēģināja uz skatuves, režisore no šīm dabiski piedzimušajām mizanscēnām kā no mikrošūnām komponēja lielo visas ainas struktūru, balstoties uz ainas idejisko uzdevumu.

Par režisores un aktieru savstarpējo attiecību mērķi mēģinājumu procesā tika izvirzīta pilnīga cilvēciska atklātība un savstarpēja uzticēšanās. M. Ķimele atzinās: «Es nevaru pastrādāt, ja nevaru

atvērties tiem cilvēkiem, ar kuriem man jāstrādā: ja man ir bail vai es kautrējos no tiem. Man vajag, lai arī viņi man uzticas. Es daru visu, lai nojauktu jebkuru aiztures barjeru (ja tāda ir) gan pret otru sevi, gan otrā pret sevi. Protams, ne ar varu. Ar varu nevienam nevar piespiest atvērties un radīt. Bet tieši tas ir pats galvenais, aktieris izpildītājs mani neinteresē.»*

M. Ķimele tik nesievišķīgo režisora profesiju padarījusi iedarbīgu tieši ar savu, tikai sievietei piemītošo īpašību mērķtiecīgu izmantošanu. Viņas režisores darbībā apvienojās mūzas un mātes funkcijas. Viņas klātbūtne aktierus iedvesmoja, rosināja censties un tai pašā laikā arī radīja drošības, patvēruma izjūtu, nomierināja un harmonizēja — ja viņa ir klāt, es neesmu pazudis, viņa noteikti zinās, pateiks un palīdzēs, kad es pats netikšu galā. Taču tas nenozīmē, ka attiecības mēģinājumos starp režisori un aktieriem bija tikai idilliskas. Panākusi savstarpēju uzticēšanos, aktieru emocionālu atkarību no sevis un labi pazīdama viņus, režisore, lai viņus mudinātu iestudējumam vajadzīgā virzienā, mēdza rīkoties kā ar saldo uzslavas, tā arī ar aso «pātagas» (resp., tīša cilvēciska aizskārums) metodi.

Garīgā saplūsmē starp režisori un aktieriem M. Ķimeles mēģinājumos, kā šķiet, realizējās daudz augstākā pakāpē, nekā tas ir citu režisoru mēģinājumos. Un ne gluži uz līdztiesīgiem pamatiem. Tā bija valdīšana, vadišana, arī pakļaušana, būtība psihoanalītiska darbs, kuram šai gadījumā piemita neikdienišķa iekšēja enerģija, ko režisore mēģinājumu laikā «pārsūknēja» uz aktieriem. Viņa ne tikai «iedarbināja» aktieru iekšējos mehānismus, bet kā nepārtraukts strāvas avots arī baroja to darbību.

M. Ķimele amerikāņu romāna dramaturģijas iestudējumā realizēja tajā iekodētās sociālās, psihoanalītiskās, kā arī evaņģēliskās struktūras. Šis uzvedums kļuva gan par drosmīgu tā laika totalitārā režīma sabiedrības modeļa attēlu, gan arī par cilvēka dabas neparasti dziļu un intīmu analīzi, ietiecoties zemapziņas noslēpumos.

Valmieras teātra iestudējumā psihiatriskās klīnikas pacienti, ko atveidoja J. Samauskis, A. Māsēns, N. Ērglis, J. Johansons, J. Helds, J. Laviņš, A. Jozēns, nebija garā vāji cilvēki, kuri nespēj atbildēt par sevi. Viņu psihofiziskajā eksistencē bija vērojami atsevišķi neuzkrītoši garīgās nelīdzsvarotības simptomi — depresīvas noskaņas, emocionāla sakāpināšanās, histēriskas intonācijas, slimīga neuzņēmība. (Savā darbā aktieri izmantoja Strenču psihiatriskajā slimnīcā gūtos vērojumus.) Režisorei bija būtiski svarīgi, ka pacienti šajā iestādē nav ieslodzīti ar varu, viņi te ieradusies labprātīgi — labprātīgi pakļāvuši savu psihi pazemojošai publiskai «analīzei» psihoterapijas seansos, labprātīgi rijuši zāļu rīpiņas, kas paralizē

* M. Ķimele ciklā «Profesija — režisors» Mākslas darbinieku namā 1985. g. 13. nov.

gribu un seksuālo potenci. Tāfad labprātīgi (fiziski un garīgi) paš-izkastrējušies, atteikušies no pilnvērtīgas dzīves, kas prasa (un ļauj) izvēlēties, riskēt, atbildēt. Amerikas klinikas pacientu grupas portretā M. Ķimele nesalīdzināmi spēcīgāk nekā P. Putniņa lugas «Pusdūša» uzvedumā kā tēlu izvirzīja arī daļai mūsu tautas tolaik tik būtisko «pusdūšas» slimību.

Režisore akcentēja slimnieku uzvedībā paradoksālu sakarību. Kad klinikā par «sabiedriskās kārtības graušanu» tika ieslodzīts ironiskais un neatkarīgais Makmerfijs, pacienti pirmajā laikā kā savu antagonistu izjuta tieši viņu, nevis savu «cietumsargu» virsmāsu Rečidu. Jo Makmerfija ironija viņus aizvainoja, jaunekļa brīnīšanās par viņu nevīrišķīgo pašaižliegšanos pazemoja. Un viņi meklēja glābiņu pie savas pazemotājas. Tieši Rečida bija pirmā, kas novērtēja Makmerfija vīrišķīgo pievilcību un brīvo garu. Ne tikai racionāli novērtēja, viņa pat nokļuva šā valdzinājuma varā.

A. Vilima Makmerfijs bija tīrāks, nekā lugā iezīmētais varonis. Viņa uzsvērtā nesamaitātība, pievilcīgais vīrišķīgais pozitīvisms, kāds pašas dabas ielikts veselīgs pamats nepieļāva domu, ka viņš nogalinājis Korejas karā vai «nejauši» izvarojis meiteni.

Valmieras teātri bija divas atšķirīgas Rečidas versijas. I. Ieviņas virsmāsa atbilda tradicionālajam priekšstatam par cietuma vai psihiatriskās slimnīcas uzraudzi: viņas balss tonī bija pavēlnieciskas, metāliskas intonācijas, tēlotajai laipnībai cauri vīdēja naidis un nicinājums. Starp viņu un pacientiem pastāvēja distance, nebija nekāda, pat imitēta kontakta iespēju. Līdz ar to šīs attiecības bija viennozīmīgākas, mazāk interesantas. L. Dēvicas Rečida bija neslēpti sievišķīgāka, biedriskāka, pieejama. Viņas smaids izstaroja uzmundrinošu enerģiju, slimnieki centās viņai izpatikt nevis aiz bailēm, bet tāpēc, lai viņa biežāk smaidītu. Līdz pat pirmajam psihoterapijas seansam bija neiespējami pateikt, vai viņas aizkustinošā ieinteresētība slimnieku liktenī ir patiesa vai arī tā ir perfekta maska.

Grupveida psihoterapijas seansos virsmāsa piespieda pacientus publiski izstāstīt savas visslepenākās domas, jūtas, dziņas un tad, kolektīvi analizējot tās, iedzina upurim galvā, ka viņš ir nepilnvērtīgs, ka viņu vādījušas pretdabiskas tieksmes. (Ipaši kāra Rečida bija uz stāstiem par vīriešu intīmo dzīvi.)

L. Dēvicas Rečida bija bīstamāka, jo viņa slimniekus uz «pašanalīzi» izprovocēja ar savu sievišķīgo pievilcību. Un pašpazemošanās notika ar lielāku labprātības pakāpi, tādēļ tā daudz dziļāk un postošāk ietiecās slimnieku garīgajā pasaulē. Izpalika pretestības imunitātes izstrādāšana, kas personībā rodas tad, ja to piespiež ar varu darboties absolūti pret savu gribu, kā tas notika, piemēram, kad psihoterapijas seansu vadīja I. Ieviņas varone.

Scenogrāfs V. Jansons zaļganām pidžamām līdzīgos tērpos «saposos» klinikas pacientus psihoterapijas seansa ainā bija sasēdinājis uz ķebļiem ar ritentiņiem. Vīri centās paslēpties, pabraucot zem

tilta, uz kura parādījās virsmāsa, tērpta baltā, līdz zodom slēgtā pieguļošā halātā. Taču šis glābiņš bija iluzors, jo arī tilta balstiem bija ritentiņi, un divi sanitāri to pārvietoja tā, lai Rečidas skatiens atkal uzmeklētu savus upurus.

Tik uzskatāmi kā tinte pa puķes kātu Valmieras teātra uzveduma slimniekos iesūcās klinikas kārtība, panākot viņu cilvēcisko deģenerāciju, zemiskāko instinktu atraisīšanos. Seansos vīri aktīvi metās pazemot savus likteņa biedrus, lai gan nekāda naida viņu starpā nebija. Tā bija vēlēšanās izpelnīties atziņību «kunga» acīs, apdraudēta, pazemota cilvēka instinktīva alka atrast kādu, pār kuru tas varētu justies pārāks.

Režisore, analizēdama Rečidas tēlu, lielu uzmanību pievērša tam, kā virsmāsa savas rīcības intīmos motīvus bieži maskēja ar profesionāli pienākuma vai ideoloģijas lozungiem. Šai Rečidai sagādāja baudu panākt vīriešu pilnīgu verdzisku pakļautību. Acīmredzot tā viņa remdēja dziļi slēptos sadistiskos kompleksus, ko nespēja papildīt saskarsmē ar normāliem vīriešiem. Bet savas mazohistiskās tieksmes Rečida demonstrēja, izprovocējot Makmerfiju, kas apsmējis viņas simpātijas, uz varmācības aktu. Makmerfijs, pārplēsis Rečidai uz kailas miesas uzvilktu halātu, nespēja pat aptuveni nojaust, cik dziļu un perversu baudu šai brīdī pārdzīvoja viņa «upuris». Beidzot kāds vīrietis ir izrādījis spēcīgāks par viņu! Un tūlīt viņam būs jāiet bojā. To lems viņa.

Taču L. Dēvicas Rečidas alkā uzvara, ieraugot Makmerfiju pēc smadzeņu lobotomijas, kļuva par viņas visrūgtāko zaudējumu. Virsmāsas gluži vai pārakmeņošanās lika domāt, ka šī deformētā būtne pirmo reizi mūžā pārdzīvo ko līdzīgu ar pašas rokām iznīcinātai mīlestībai.

Makmerfija un pacientu attiecībās M. Ķimele izspēlēja mesijas un pūļa attiecības. Negribot jauneklis nonāca aizvien ciešākā saskarē ar šiem dīvainajiem, nožēlojamajiem ļautiņiem. Kad ar savu neatkarīgo eksistenci vien viņš gluži kā ģeniāls psihoterapeits lika atspīdēt gaismai viņu krēslainajās dvēselēs, vīri sāka sekot viņam kā savam glābējam. Vājuma brīdī nododami, neizdevīgā situācijā atstādami. Pamazām Makmerfijs sāka justies atbildīgs šo vāju, «pieradināto» cilvēku priekšā. Un ballītes šarīkošana ar meitenēm trako namā kļuva par simbolisku ziedošanās aktu (jo Makmerfijs saprata, ar ko riskē), lai pierādītu citiem neatkarīgas rīcības iespēju, lai iedvesmotu tos.

Kad Makmerfijam izdarīta smadzeņu kastrācija, režisore neizturami ilgi demonstrēja izoperēto, lai visi varētu kārtīgi apskatīt acis bez izteiksmes un siekalu strūkliņu no mutes kaktiņa tik tuva kļuvušā cilvēka sejā. It kā tas būtu Makmerfijs, bet īstenībā Makmerfija vairs nebija. Iznīcinot šo vienu neordināro personību, tika zaimota pati daba, kas Makmerfiju bija radījusi kā vienu no cilvēku sugas visharmoniskākajiem pārstāvjiem. Fiziskās čaulas līdzība ar

iznīcināto cilvēku bija tik šausminoša, ka indiāņa Vetlas solis — Makmerfija nosmacēšana — likās kā humānisma akts.

Režisore neloloja cerības, ka Makmerfija dzīvei un nāvei izdevies izraisīt revolucionāru apvērsumu trako namā. Ar laiku viss droši vien ieies vecajās sliedēs, bet kaut kas tomēr no viņa šo nelaimīgo un arī nožēlojamo cilvēku dvēselēs būs palicis — kaut vai kāda samīdišanās vairs neatdodama pašcieņas dzirksts, kaut vai sirdsapziņas pārmetumi par savu glēvulību.

Makmerfijā Latvijas teatrālā sabiedrība pēkšņi ieraudzīja jaunu, pievilcīgu varoņlomu tēlotāju. M. Ķimele, pacietīgi un neatlaidīgi strādādama, no gliņā, bet pagausā topošā aktiera, par kura došanās Konservatorijas absolvēšanas laikā neko konkrētu nebija iespējams pateikt, bija izplaucējusi personību, radījusi mākslinieku. No jaunās paaudzes Aigars Vilims līdzās Dacei Eversai vispilnīgāk iemiesoja režisores uzskatus par ideālu aktieri, par viņai tuvu cilvēka tipu. Šis aktieru pāris turpmākajos gados M. Ķimeles iestudējumos spēlēja viens otram pretī daudzas galveno varoņu lomas: Raiņa Baiba un Uldis, Blaumaņa Kristīne un Edgars, Tagores Čitra un Ardžuna. Šiem aktieriem (protams, režisores mērķtiecīgi virzītiem) izdevās lomās izteikt ne tikai savu individuālo savdabību, bet arī vīrieša un sievietes būtību, kā arī latviešu nacionālā rakstura īpatnības. Šādu iespēju aktieriem pavēra darbs latviešu klasiķu Raiņa un Blaumaņa lugās. M. Ķimelei 80. gados savas mākslinieciskās programmas realizēšanai bija vajadzīgi šie aktieri, tādēļ viņiem krita aktieriem tik retā laime — nevis iestudēt atsevišķas lomas, bet ar visām savām lomām kopumā it kā veidot vienu lielu darbu, kur katrs nākamais tēls attīsta, paverza tālāk, paplašina un izvērs iepriekš padarīto.

80. gadu pirmajā pusē Valmieras teātris uz citu Latvijas teātru fona izcēlās ar regulāru pievēršanos Raiņa dramaturģijai. Piecu gadu laikā tapa trīs Raiņa lugu uzvedumi: V. Maculēvičs iestudēja «Spēlēju, dancoju» un «Mīla stiprāka par nāvi», bet M. Ķimele — «Pūt, vējiņi!». Abu režisoru attieksme pret Raiņa bija atšķirīga: M. Ķimele caur psiholoģiju tiecās uz poēziju, bet V. Maculēvičs — caur publicistiku uz filozofiju.

M. Ķimele «Pūt, vējiņi!» (1985) uzvedumā lika ieraudzīt mīlestības tapšanas (piedzimšanas un nobriešanas) rituāla arhetipisko mehānismu, kas atkārtojas no paaudzes paaudzē. Te kā enciklopēdijā bija koncentrētas visas šā procesa pamatsituācijas, visi galvenie un arī otrā plāna tēli, dominējošie attiecību tipi.

Līdz šim M. Ķimele tēlu rīcības motivāciju galvenokārt bija meklējusi individualitātē, ko rada noslēpumainās gēnu sakarības, un dzimumā, bet šajā iestudējumā režisore būtiski paplašināja cilvēka rīcības skaidrojumu, pētīja viņa piederību noteiktai tautībai un sociālai grupai. Šo iespēju deva mākslinieces dziļā ielasīšanās Raiņa «tautas dziesmā», kur specifiski latviskajam elementam — kā radošā,

tā ārdošā aspektā — tik liela nozīme. Tādējādi šajā uzvedumā M. Ķimeles režijās allaž augstajai tēlu individualizācijas pakāpei pievienojās spilgta tipizācija. Katra individualitāte bija kā viena sava dzimuma un nacionālā rakstura variācija.

Šādā pieejā lugas materiālam koncepcijas nozīmi ieguva lomas izpildītāja cilvēciskais tips, vecums, individuālā savdabība. Lomu sadalījums bija negaidīts, neatbilstošs izplatītajiem priekšstatiem par šo lugu.

Valmieras teātrī skaistākā no I. Kalējas Mātes meitām bija R. Vitiņas pašapzinīgi ironiskā un nežēlīgā Anda. B. Valantes Zanē nebija nekā no staltās bajārmeitas diženuma. Ikdienišķa, lēnīga sievietē, kam meitas gadi jau aiz muguras. Arī D. Eversas Baibai nepiemita krāšņs daiļums, viņa tiešām bija pelēkā sērdienīte. Līdz ar to abas galvenās sāncenses no dabas, resp., režisores bija nostādītas «lidztiesīgās» pozīcijās. Baibai M. Ķimeles režijā bija jāuzvar ne ar fizisko skaistumu, bet absolūtu patiesīgumu un dabiskumu, ar skaidru dvēseli. Un D. Eversa režisores uzdevumu simtprocentīgi realizēja. Šī Baiba neprata ne slēpties, ne izlikties. Pat ne tik daudz, lai aizsargātu sevi. Likās: viņai var redzēt cauri, viss kā uz delnas — ko viņa jūt, ko domā, kā pret cilvēkiem attiecas. Pamatotas bija L. Dēviņas Ortas bailes par Baibas nākotni: šis baltais zieds bija par daudz balts, par daudz tīrs, praktiskai dzīvei nepiemērots. Meitenes plastika tā vien mudināja viņu salīdzināt ar stirnu vai putnabērnu — reakcijas tramīgums, gaitas lidojošā trauksmainība, un rokas kā bezpalīdzīgi trīsoši spārni uzšāvās gaisā, kad Uldis viņu pirmoreiz maltuvē ar sev pierastu žestu apskāva. D. Eversas varonei nebija raksturīgs īpašs mīlīgums vai maigums, Baiba bija dabas bērns. Tiešums, tas jā, un vēl stūrainums, pat izbiēdētas pusaudzes neveiklība.

A. Vilima Uldis arī vizuāli atstāja dzižu precinieka iespaidu. Īpaši viņa vīrišķīgā pievilcība izcēlās uz H. Šenknehta Didža fona, kam bija krietns «alus vēders» (uzpolsterēts), neveselīgs uzdzīves bālums glēvajā sejā, čikstīga balss intonācija kontrastā varenajam stāvam. Didzis gan apbrīnoja drauga iznesību un panākumus pie sievietēm, gan arī neslēpti skauda, indīgi ironizēdams, kad Uldis, viņaprāt, sāka pārāk nopietni attiekties pret notiekošo.

A. Vilima Uldis nebija ne dzērājs, ne samaitāts uzdzīvotājs. Viņš bija harmoniskāks un tīrāks nekā Raiņa radītais varonis. (Te iezīmējās tā pati «pozitīvisma» tendence, kas Makmerfija tēlu veidojot.) Viņš bija paradīss, ka patīk ne tikai meitām, bet arī mātēm.

Jau Makmerfijā, bet jo īpaši Uldī A. Vilims sev raksturīgo nesteidzīgo, pat nedaudz palēnināto eksistences veidu, kas viņa pirmajās lomās radīja gandrīz vai glēvuma iespaidu, piesātināja ar iekšēju spraigumu, enerģiju. Un Uldī šī «simtprocentīgā vīrieša» it kā tiši palēninātā pašapziņas izpausme radīja gluži vai magnētiska valdzinājuma efektu.

Mātes sētā Uldis un Didzis ieradās pārāk necili un ikdienišķi, lai varētu droši apgalvot, ka Uldis braucis precībās pie Zanes. Un ja arī, tad tas nebija tāds notikums, kam viņš savā dzīvē piešķirtu kādu īpašu nozīmi. Šī sieviete viņam nebija nepatīkama. Bet ne ar ko īpašu neatšķīrās no citām. Ka Ulda un Zanes attiecībām pirms lugas notikumiem bijis intīms raksturs, liecināja Zanes sievišķīgā īpašnieces pašapziņa un Ulda nedaudz ar apnikumu iekrāsotā laipnība pret viņu. Uldis bija cilvēks, kurš līdz šim dīki ļāvies dzīvei, bet kurā bija nobriedis paša, iespējams, vēl neapzināts pasīvs jautājums: vai tas ir viss, ko dzīve spēj dot? Viņā jautās kādas lielas garīgas rezerves, kas gulēja neaizskartas, — tās bija lemts atklāt un «iedarbināt» Baibai.

M. Ķimeles iestudējumā Uldis un Baiba viens otru iemīlēja samērā agri, neapšaubāmi tas bija redzams jau 1. cēliena finālā — lakatiņa noraisīšanas ainā. Un viņu tālākā savstarpējā cīņa bija nevis cīņa vienam ar otru, bet katram pašam ar sevi un abiem kopā par saskaņu mīlestībā. Un šai ceļā pārmaiņas notika ar viņiem abiem — noskaidrošanās garīgas izsmalcināšanās virzienā. (Parasti šīs lugas varoņu attiecību posms tiek traktēts tikai kā dzērājpuiša pāraugšana, lai viņš kļūtu par ideālās Baibas cienīgu.) D. Eversas varones pārtapšanā viens no būtiskākajiem momentiem bija meitenes psiholoģijas pārveidošanās (Ulda «modināšanas» rezultātā) par mīlošas sievietes psiholoģiju. Vīrietis viņu saistīja un atgrūda vienlaikus — kā svešinieks, visvairāk biedēja iespējamā varmācība, pakļaušana.

Par uzveduma idejisko mērķi un emocionālo kulmināciju kļuva kopīgi izaudzētās un nobriedinātās, priekšlaicīgi nenoplūktās mīlestības triumfs, kad sieviete pie vīrieša atnāk labprātīgi un mīlestību dod, bet vīrietis to godbijīgi kā svētumu saņem. Maigs un jūtīgs šai brīdī bija Uldis; aizkustinoši pašlāvīga un nešaubīgi droša tik nesen vēl vairīgi tramīgā meitene. A. Vilima Uldis, atdevis Baibai vainadziņu, palika nekustīgi stāvēt aizvērtām acīm, gaidot. Un Baiba pienāca, pati pirmo reizi sniedza skūpstu, viņas rokas kā spārni nolaidās glāstā uz Ulda galvas. Šai brīdī iedegās mirgojošs zvaigžņu vainadziņš augstu virs varoņiem — tur dievi debesīs svētīja šo zemes vīrieša un sievietes savienību.

M. Ķimele atklāja divas atšķirīgas mīlestības koncepcijas. Tradicionālā, plaši izplatītā, visiem saprotamā: mīlestība dod tiesības valdīt pār otru, padarīt to par savu īpašumu. Šāda izpratne bija tuva Zanei, kuras domāšana un rīcība aprobežojās ar ikdienišķo pieredzes līmeni, kāds raksturīgs tik daudzām sievietēm. Kad Uldis Zanei sāka slidēt laukā no rokām, viņa mēģināja atgūt zūdošo, iedarbodamās uz vīrieša instinktiem, — piedāvāja tam savu miesu, ierazdamās pie Ulda vienā kreklā zem krāšņās villaines. Varbūt vēl vakar, kad Uldis nepazina Baibu, šis Zanes aprēķins būtu attaisnojies. Kā izņēmums uz vispārējā pieraduma fona, kā nākotnes cilvēku

attiecības veidojās mīlestība, ko izaudzēja Uldis un Baiba, — mīlestība kā brīva garīga un fiziska savienība, kā laime «dodot gūt».

Saplūsme, saskaņa un harmonija starp Baibu un Uldi bija tik pilnīga, ka šķita: mirkli rit lēni lēni un tie ir saldās laimes pilni. Radās absurda ilūzija: varbūt Raiņa lugas sižets pagriezīsies pa citu gultni un viss beigsies laimīgi. Jo nevar taču būt, ka tiem, kas sevi nupat ir atraduši šai sarežģītajā, naidīgajā pasaulē, būs jāšķiras uz mūžu.

Atklāsmei līdzīgu iespaidu atstāja uzveduma fināls, kur režisore ģeniāli un vienkārši bija atrisinājusi uz skatuves mākslinieciski ārkārtīgi grūti parādāmo Baibas ielekšanu Daugavā. Šajā ainā savu simboliski poētisko dabu pilnībā atklāja arī A. Freiberga scenogrāfija. Viņa veidotā pelēkā koka konstrukcija atgādināja kuģi ar diviem — augšējo (garīgo) un apakšējo (ikdienišķās sadzīves pieredzes) klāju. Kad, piemēram, tika izdzīta Orta un lūza egle, nogāzās kuģa masts. Finālā Baiba, stāvēdama uz augšējā «kuģa klāja», pacēla roku, un viņas augumu pārklāja balts, viegls zīds. Te reālais pārgāja nerealajā, notiekošais pacēlās koncentrēta poētiskā vispārinājuma pakāpē. Baiba no fiziskās eksistences fiziskajā pasaulē pārgāja citā dimensijā — gara pasaulē. Viņa pārvērtās par buru Ulda laivai, par buru mūsu tautai, kuru ja kas nākotnē vedīs, tad tikai Baibai piemītošais stiprais, neiznīcināmais gars un skaidrība. Uldis stāvēja uz ceļiem Baibas — buras priekšā, tad paņēma viņu uz rokām un runāja savus beigu vārdus. Viņš vienīgais bija tiesīgs palikt ar viņu kopā.

M. Ķīmeles iestudējumā, tāpat kā Raiņa lugā, reālpsiholoģiskajam tēlojumam pārejot simbolā, nebija vajadzīgi sīki sadzīviska rakstura pamatojumi Baibas aiziešanai. Režisore Baibas rīcību interpretēja kā ētiskā maksimālisma aktu — viņa aiziet, lai saglabātu savu mīlestību. Bez tās viņa dzīvot nespēj, bet citu ceļu, lai nosargātu to pret ļaužu naidu, skaudību, nenovīdību, Baiba nezina.

Ļaužu nepiesegto agresivitāti pret Baibu režisore traktēja kā latviešu tautai traģiski piemītošu nacionālā rakstura īpatnību — vienības trūkumu, skaudību, nenovīdību pret otra laimi. Tādējādi bieži vien ticis iznīcināts skaistākais, kas pašas tautas klēpī dzimis, šai gadījumā — Baibas dzidrā dvēsele, mīlestības izredzēto Ulda un Baibas laime.

V. Maculēvičs Raiņa lugu «Spēlēju, dancoju» (1981) bija izanalizējis, balstīdamies uz ļoti tiešām latviešu tautas 70. un 80. gadu mijas noskaņām, garīgo, politisko, sociālo spēku savstarpējām attiecībām. «Spēlēju, dancoju» dzeja, skatīta caur aktuālas publicistikas prizmu, ieguva negaidīti asu mūsdienīgumu. Dramatiskā darba simbolu daudznozīmība tika pakļauta mērķtiecīgai viennozīmībai. Raiņa velnu nakts mistēriju Valmierā izrādīja kā publicistiski filozofisku drāmu. Uzveduma izteiksme bija virzīta uz vienu mērķi — nest domu, jēgu, atziņu. Bagātīgi tika izmantoti tiešās iedarbības

viennozīmīgi neorganiskie simboli (ar scenogrāfijas, pantomīmas līdzekļiem), kas notiekošā (mirkļa) jēgu atklāja ar zīmes palīdzību. Tēls bija svarīgs nevis kā suverēna individualitāte, bet kā idejas nesējs, tādēļ aktieru darbā par galveno izvirzījās nevis pilnasinīga psiholoģiski apjomīga dzīve, bet precīzs, dedzīgs domas raidījums.

«Spēlēju, dancoju» uzvedumā V. Maculēvičs tālāk attīstīja savus principus, ko visprecīzāk varētu raksturot kā savdabīgu episkā teātra transformāciju: teātris ne kā objektīva dzīves aina noslēgtā skatuves kārbā, bet izrāde kā priekšnesums, kā tieša saruna ar skatītāju. Tiekme uz aktīvu kontaktu ar uztvērēju šajā inscenējumā bija realizēta arī ar satīras palīdzību, ko režisors īpaši saasināja brīžos, kad viņa lasījums kontrastēja ar tradicionālo kādas ainas vai tēla skaidrojumu. Kad satīra tika izpildīta kā dzēlīgs absurds, tā padziļināja notiekošā traģisko jēgu. Kad satīra izpaudās karikatūras steidzīgā uzmetumā, iestājās atslābums, veidojās stilistiska netīrība.

Kontakta stiprināšanai ar skatītājiem scenogrāfs P. Rozenbergs bija uzbūvējis pirmajām sešām zāles krēslu rindām pāri pārmetu tiltu, uz kura uznācis, Tots runāja visus svarīgākos monologus uzveduma dramatiskākajos konfliktbrīžos.

Viens no būtiskākajiem jaunakcentējumiem Raiņa lugas izpratnē valmieriešu uzvedumā saistījās ar tautas tēlojumu. Režisora skatniens bija nesaudzīgs, spriedums apsūdzēja. Tas bija pārmetums par padošanos, nepretošanos varmācībai, par drosmes trūkumu, par nožēlojami sīka pašlabuma meklešanu, kas stājusies ideālu vietā. Bija skatītāji, kas to uztvēra kā režisora «naidu pret tautu»*. Citos (lielākoties režisora paaudzes skatītājos) šāds skaudrs risinājums radīja solidaritātes jūtas.

Spēlmanis Tots V. Maculēviča režijā vispirms bija cīnītājs un tikai pēc tam mākslinieks. Cīnītājs, kas, dodamies pretī apkārtējās pasaules pretrunām un tiekdamiem atrisināt to konfliktmezglus, izkaldina pats sevi, lai būtu tiesīgs sacerēt dziesmu. Šis «cilvēka faktora» īpašais izcēlums arī neapšaubāmi saistījās ar laiku, kurā iestudējums tapa. Situācijā, kad valsts mērogā katastrofāli atšķirās vārdi no darbiem, kad profesiju un ieņemamo stāvokli bieži izmantoja par aizsegu visatļautībai un cilvēciskai deģenerācijai, neizmērojams kļuva ētiskas personības deficīts. Režisors par Totu neteica, bet būtu varējis teikt: mākslinieks tu vari nebūt, bet cilvēkam tev jābūt.

Tota lomā V. Maculēvičs uzticēja J. Daukstum. Tieši sadarbība ar jauno režisoru Jāni Daukstu — 60. gadu romantisko varoņlomu tēlotāju, par kuru 70. gados viņa bohēmisko noslieču dēļ režisoru un skatītāju interese bija zudusi, — padarīja atkal par vienu no

* Skat.: Lit. un Māksla, 1981, 9. okt., 11. lpp.; Raiņa gadagrāmata. R., 1982, 125. lpp.

interesantākajiem teātra vidējās paaudzes varoņlomu tēlotājiem. J. Dauksts spēlēja tādos V. Maculēviča uzvedumos kā «Pijs nebija prātīgs» (Pijs), «Pirts» (Pobedonosikovs), «Mīla stiprāka par nāvi» (Jakubovskis). Režisoru saistīja J. Dauksta viegli aizdedzināmais aktiera temperaments, emocionalitāte.

J. Dauksta Tots cauri izrādei trauca kā bulta. Viņš devās grūtībām pretī ar gaviļējošu prieku un sava spēka apziņu, bija nepacietīgs kā vēlu atmodies cilvēks, kas kaist tieksmē pārliecināties pats par sevi. Viņš nebija jauns, viņš jau daudzus gadus bija izšķīdis velti un tikai tagad atradis savai dzīvei uzdevumu. Viņu satrauca tas, cik ilgi viņa acis bijušas aklas, māca bažas, cik vēl izdosies iespēt. Tota lomā aktieris ietvēra arī savas biogrāfijas dramatismu.

Nebrīvībā dzīvoja visi, runāja par nebrīvību daudzi (lai nezaudētu cieņu savās un citu acīs), bet neko nedarīja, jo neticēja, ka kaut ko var izdarīt. Nebrīvības pazemojumu cilvēki vairs īsti neizjuta, jo par brīvību bija tikai dzirdējuši, nekad nebija to izjutuši. Kad mirušo Leldi (šo lomu atveidoja M. Rāka un L. Vintere) kāzinieki uzsvērtā steigā gribēja aprakt, lai novērstu no sevis iespējamo Kunga bardzību, Tots bija vienīgais, kas sacēlās pret likteni. Bet glēvajos laikabiedros sabiedrotos neatrada. Iedvesmu un atbalstu Tots meklēja un atrada pagātnes varoņgarā. Vispārināto Raiņa lugas kapu tēlu režisors traktēja kā Brāļu kapus — uz skatuves pacēlās Brāļu kapu ieejas arka, pa kuru iznāca trīs pagātnes varoņgaru simbolizējošas figūras — strēlnieks, senlatviešu māte un tautas atmodas laikmeta darbinieks. Likās svarīgi, ka šis dzīvais gars, šī varonīgā pagātne piederēja kapos sagūlušajiem šodien nīkulīgās tautas brāļiem. Citā variācijā tautas pagātne (kā naida skola) parādījās Tota sirds pārkalšanā. Šajā ainā Tots stāvēja kopā ar Aklo (J. Laviņš) uz zālē izvirzītā tilta. Gara acīm Tots skatīja savus jauneklja gadus. Uz skatuves viņam aiz muguras šīs atmiņas parādījās materializētā veidā — jauneklis, līdzīgs Totam, ar aizsietām acīm un sasietām rokām neizpratnē mocījās, bet viņam palīdzību mēmi lūdza gaišās drēbēs tērptas meitenes, par kurām ņirgājās vācu krustneši. Tad jauneklim apsējs krita, viņš ieraudzīja īstenību, bet palīdzēt nespēja, jo bija sasaistīts. No šīm atmiņām, no jaunībā pārdzīvotās bezspēcības Tots neizturamās mokās saņima Aklā rokas. Taču pamazām viņš atguva sevi un viņa balsī sāka skanēt tīrs kveldēts naida metāls. No gadu distances raugoties, šī aina (un arī vēl citas) šķiet viennozīmīga ilustrācija. Taču toreiz šis estētiskais primitivisms iedarbojās, spēcīgi skardams padomju okupācijas sāpīgi aizvainoto nacionālo pašapziņu.

Mūsdienu (stagnācijas) elles iemītniekus režisors redzēja velnu rijas skatā kā dīku melnās vakarkleitās un smokingos tērptu pusapreibušu kompāniju restorāna atmosfērā. J. Samauska Trejgalvis no pārējiem vizuāli atšķīrās vienīgi ar lepnāku ģērbu — samta žaketi (priekšniecība taču!). Te cilvēka fiziskajai dzīvībai briesmas nedrau-

dēja. Te tikoja pēc smalkākas matērijas — personības neatkarības un iekšējās brīvības, resp., personības unikalitātes. Jo tas bija vienīgais neapprēķināmais spēks, kas varēja izraisīt ellē apvērsumu. J. Samauska Trejgalvis bija gudrs, iespējams, kādreiz pats bijis meklētājs, tāpēc viņš juta zināmu nicību pret «savējiem» un spēja novērtēt Totu, kurā saskatīja kaut ko sev kādreiz piemitušu (bet pazaudētu). Režisors Trejgalvja attieksmē pret Totu pasvītēja šo nostalgisko simpātiju līniju — varbūt tāds kā Tots varētu būt viņa paša pasaulē aizgājušais dēls. Starojošās velna acis un priekšlikums nākt ellē par velnu veci — Trejgalvja vietnieku pat glaimoja Tota patmīlibai. Atteikšanos pēc iekšējo šaubu brīža režisors vērtēja kā galveno Tota uzvaru viņa cīņu ķēdē — tā bija uzvara pašam pār sevi, kad tiek iznīcināta doma par algu.

Kad, Totam upurējoties, Lelde atmodās, ļaudis bija apjukuši. Ko darīt ar brīvību? Ko ar to iesākt? Pozitīvai jaunradošai darbībai šie cilvēki vairs nebija spējīgi. Viņi izrādījās atbrīvoti pret pašu gribu. Tā precīzi tika atklāta Raiņa doma, ka neviens otru brīvu darīt nevar, ja tas pats nav iekšēji brīvs, jo tikai tas ir «brīvs, kam dūša brīvam būt». Līdzīgi Ā. Šapiro 1976. gadā Jaunatnes teātrī interpretēja Saulcerītes, Antiņa un ļaužu attieksmes. Arī tur Saulcerīte (tāpat kā Lelde) nevienam nebija īsti vajadzīga.

Tots mira viens un vientuļš. Spēlmaņa novēlējumos par svētumiem, kas jātur dzīvi, lai tauta spētu pastāvēt, neviens neieklaušījās. Latves sētas staltie puīši, jaunās lāpstas šķindinādami, klupdami krizdami steidza izrakt naudas podus. Šajā interpretācijā Totam netika dotas cerības uz saules mūžu, uz to, ka patiesi dzīvs ļaužu piemiņā tālāk dzīvos viņa gars, viņa māksla. Dzīvs varonis, tāpat kā brīvība, cilvēkiem te nebija vajadzīgs, tas bija neērts — kā pārmetums pašu pasivitātei un vājumam. Nu varēs iztaisīt Tota bildīti, ielikt rāmīti, pielikt pie sienas, lai pielūgtu kā svētbildi, liekulīgā lepnībā sevi apmānot ar uzticību bijušo paaudžu ideāliem.

Starp abām V. Maculēviča šajā periodā iestudētajām Raiņa lugām («Spēlēju, dancoju» un «Mīla stiprāka par nāvi») bija kāds ļoti svarīgs uzvedums. Tas ne tikai ietekmēja otro Raiņa darba interpretāciju, bet arī atklāja režisoru kā cilvēku, kas ar savu domu un cilvēcisko stāju ir aizsteidzies priekšā savam laikam un tā «tikumiem». Runa ir par V. Maculēviča 1982. gadā iestudēto, bet dienaspasme neieraudzījušo P. Putniņa lugas «Uzticības saldā nasta» inscenējumu.

P. Putniņa lugas galvenais varonis Bērtulsons man liekas ironiski tvertā eksperimentāla figūra — līdzīga kolbā piedzimušajam Vāgnera homunkulam J. V. Gētes «Faustā». Cilvēks, kas 1980. gada stagnācijas realitātē dzīvo ar Pāvelam Korčaginam radniecisku fanātisku ticību sociālisma «vienlīdzības un taisnīguma ideāliem». Sarkastisku jautrību radīja šā provinces celtniecības organizācijas priekšniecība pravietošana neizturami grūtajos sadzīves apstākļos,

kuru rašanās cēloņi nebija vairs noslēpums nevienam kaut cik domājošam cilvēkam. Bērtulsons, neskatoties pat uz sievas nāvi, kura salūst, cenzdamās ikdienas ciņā būt uzticīga vīra «ideāliem», aicina vēl kvēlāk ticēt šiem ideāliem. Vajag sākt ar sevi — tāds ir viņa lozungs, pilnveidojies, radīt piemēru, tad arī valstī būs kārtība. Saimnieciskā un garīgā kraha cēloņus viņš saskata cilvēku morālā nepilnvērtībā, apzinīguma trūkumā.

Beidzot latviešu dramaturģijā bija tapusi luga, kas asredzīgi un talantīgi runāja par mūsu dzīves pašu galveno konfliktu — kļiedzoši dziļo bezdibeni starp dzīves ainu un morāli. Sižeta konsekvences bija neapšaubāmas: ja gribi palikt ētiski nevainojams, tevi (vai tavus piederīgos) gaida bojāeja. Sociālās dzīves realitāte degradē morāli.

1981. gada 23. janvārī Dailes teātrī A. Liniņa režijā notika P. Putniņa lugas pirmizrāde. R. Ancāna atveidotais Bērtulsons bija traktēts (kaut precīzāk būtu teikt: konsekventa traktējuma trūka kā šim tēlam, tā visai lugai) kā labsirdīgs ģimenes tēvs, kas gluži vai lūgdamies pūlas iegaldot sievai par nepieciešamību saglabāt ideālus.

Radās viedoklis, ka A. Liniņš tiši veidojis šādu aptuvenu Bērtulsonu, lai vispār panāktu lugas parādīšanos uz skatuves. Galvenais ir izdarīts — luga nonākusi kontaktā ar skatītāju, bet Bērtulsonu kā sistēmas atmaskotāju A. Liniņam nebūtu ļāvuši rādīt utt. Toreiz šim uzskatam nebija pamata neticēt. Spiediens uz mākslu pastāvēja — prasībā «nenomelnot dzīvi», resp., noklusēt pretrunas, paust «optimistisku» viedokli. Taču notika negaidītais — pēc A. Liniņa iestudējuma izvirzījās koncepcija par Bērtulsonu kā mūsdienu Brandu, mūsu laiku pozitīvo varoni, kas rāda vienīgo izeju, kā izkļūt no sabiedrības pretrunām. Šāds viedoklis parādījās teātra kritikā. Bet ne tikai. Arī skatītāju vēstulēs avīžu redakcijām un teātrim, autoram, dažādos disputos un pārrunās. Iestudējums rosināja nepieredzētu skatītāju aktivitāti, tādu nebija izraisījis neviens cits latviešu teātra uzvedums 70. un 80. gados. Apmēram gadu Bērtulsons bija personāžs, par ko strīdējās ne tikai sabiedriskās vietās, bet arī darba kolektīvos, ģimenēs. Jo luga aizskāra katram cilvēkam būtisko jautājumu — kā dzīvot?

Lūk, ko par P. Putniņa lugu rakstīja latviešu teātra kritiķi. M. Augstkalna: «Sociāli un sabiedriski visspriegāk uzlādētā P. Putniņa drāma un arī — vistraģiskākā. Ar varoni — ideāla nesēju līdz galīgai konsekvencei novestā formā. [...] Viņš ir nemiera sējējs, pieticības laužējs, mūsu idejiskās stiprības pārbaudītājs.»*

G. Bībers: «Literārais materiāls pirmām kārtām vedina domāt, ka Leonards Bērtulsons .. ir romantiskā varonī iemiesota mūsu sabiedrības augstākā ideja.»**

* Karogs, 1981, 5, 226. lpp.

** Lit. un Māksla, 1981, 13. martā, 9. lpp.

V. Hausmanis: «Arī par Bērtulsona principālitāti 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 pretstati Bērtulsonu padara radniecīgu ar Brandu.»*

G. Treimanis: «Bērtulsons ir līdzīgs optimistiskās tragēdijas varonim, kas pārliecības dēļ gatavs upurēt visu: biedru draudzību, dēla mīlestību, citu cilvēku aizstāvību.»**

A. Burtneice: «Bērtulsons ir tas «baltais zvirbulis», kurš ar savu rīcību un prasībām vērsas pret kompromisu, negodīgumu, «blatu», viņš grib dzīvot saskaņā ar sabiedriskajām normām, saskaņā ar Vaidas tantes ieaudzinātajiem ideāliem, būt godīgs un principiāls itin visās jomās.»***

Kontrastam pretējais kritikas viedoklis. M. Grēviņš: «Bērtulsonu mēdz salīdzināt ar Brandu. [...] Ārēja līdzība jau mazliet tur ir. Arī Bērtulsons, tāpat 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.»****

J. 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 ģimeni rūpe nav jātur.»*****

Kas radīja kritiķu viedokli par Bērtulsonu kā par pozitīvo tēlu? Kritiķi ne tikai tādēļ pūlējās uzdot vēlamo par esošo, lai glābtu lugu. Viņi taču tāpat bija ne tikai profesionāļi, bet arī cilvēki, un šī luga lika arī viņiem personiski atbildēt uz jautājumu: kā tad dzīvot tālāk? 1981. gadā revolucionāru pārmaiņu iespējamībai mūsu valstī neticēja gandrīz neviens. (Uzsveru: neticēja, nevis nevēlējās tās.) Tātad kraha pieļaušana nozīmētu pašiem sev atzīties bezcerībā. Un tad tika meklēti citi izejas varianti un pieņemts Bērtulsona morālās pašpilnveidošanās modelis. Kritiķi bija subjektīvi godīgi, gluži tāpat kā Bērtulsons. Turklāt zināma loma šādu uzskatu izstrādē bija arī latviešu nacionālā rakstura īpatnībai (kas izpaužas, piemēram, arī tautas dziesmās un Raiņa mākslā) — orientācijai uz garīgu pašpilnveidošanos kā līdzekli pasaules pārveidošanai. Šo iezīmi mūsu nacionālajā raksturā droši vien veidojuši ilgie pakļautības gadi zem svešu tautu fiziskā un morālā jūga, kad tā bija vienīgā iespēja saglabāt savu individuālo un nacionālo pašapziņu.

Lai nu kā, protams, Bērtulsona izvirzīšana par ideālu 1981. gadā

* Čiņa, 1981, 28. janv.

** Rīgas Balss, 1981, 14 febr.

*** A. Burtneice. Likteņtēma un tās risinājums teātrī // Teātris un dzīve, 26. R., 1982, 51. lpp.

**** Karogs, 1981, 11, 230. lpp.

***** Lit. un Māksla, 1981, 14. aug.

liecināja nevis par revolucionāru domāšanu, bet par stingru iekļaušanos savā laikā.

Sādā situācijā V. Maculēvičs Valmieras teātrī sāka darbu pie «Uzticības saldās nastas». R. Rudāks tika apstiprināts Bērtulsona lomai. Ieskats aktiera piezīmēs, kur fiksēti režisora uzskati par lugu, ļauj secināt, ka, pirmkārt, V. Maculēvičs bija brīvs no citu izteiktajiem viedokļiem par šo lugu; otrkārt, viņš apzināti un bezbailīgi gāja uz iespējamo konfrontāciju ar kritikas un kultūras vadošo iestāžu akceptēto Dailes teātra variantu; un, treškārt, viņš parādīja domāšanu, kas savam laikam bija revolucionāra. Šāda domāšana piemita arī P. Putniņam, šīs lugas autoram, tikai žēl, ka notikumu gaitā viņš pats to noliedza, publiski akceptēdams Bērtulsona brandisko versiju. Grūti noticēt, ka dramaturgs nesaprata, ko pats ir uzrakstījis. Kaut gan absolūti izslēgt šādu iespēju nevar. Un ne tikai piemēru dēļ no pasaules literatūras vēstures. Bet arī tāpēc, ka, ejot laikam, P. Putniņa lugās aizvien biežāk parādījās utopiskas domāšanas un didaktikas izpausmes. Tātad, iespējams, autors bija subjektīvi godīgs vairākās situācijās Valmieras teātrī, kad likās — viņš ir nobijies pats no savas lugas drosmes.

Ieskats R. Rudāka pierakstītajās režisora V. Maculēviča domās: «Diez vai diskutējams ir jautājums: Bērtulsons kā nākotnes cilvēks vai mūsdienu Brands. Vēsture atkārtojas divas reizes — pirmoreiz kā traģēdija, otrreiz kā farss (K. Markss). Tātad — Branda farss. Visi meklē varoni, un, ja meklē, tad arī atrod. Beidzot! Mūsu laikmeta varonis. Lugā ir uztaustīta svarīga un interesanta lieta. Divas plāksnes — vārdi kolosāli un darbi unikāli.

Tāds Bērtulsons ies tālu, jo viņš ir vajadzīgs. Ar to, ko viņš sludina, ir kolosāli ērti dzīvot. Tā ir noteikta filozofija — vainas meklēšana tautā. Cik viņi stulbi, ka nesaprot, viss taču ir darīts viņu labā. No otras puses (to aizmirst) — šitie bezideālu stulbeņi tomēr strādā, un, ja kas vēl pastāv, tad tikai šo «negodīgo» dēļ. Notiek ārkārtīgi liela godīgo cilvēku tīrības izjūtas apspekulēšana. Caur ģimeni saredzams lielais modelis.

Nevar būt, ka sociālisma valsts neattīstītos. Ja būtībā kas nepareizs, to atzīt nedrīkst. Tāpēc — cilvēki paši vainīgi. Valsts tiek vadīta nepareizi, bet to nedrīkst atzīt.

Kāpēc vēl nav gaišās nākotnes? Tāpēc, ka cilvēki ir blēži. Kā jārikojas? Nevis, kā sirds saka, bet tā, kā jārikojas, izejot no «sociālās lomas».

Noliedz realitāti, stāv tai pāri. Komediants (Bērtulsons — S. R.) vulgārā ziņā viņš nav. Tas notiek iekšējā, garīgā veidā. Liekas, ka liekulis, bet nē — nāk un svēta uguns acīs.

39. gadā tas būtu ļoti vērtīgs kadrs. Arī tagad, strupceļā, tas ir vērtīgs kadrs, jo radošais ir izdzīts, citādi jāatzīst, ka ir bezspēcība un nevarība. Mēs ilgojamies pēc stipras rokas, pātagas.

«Blats» pastāv (pret kuru Bērtulsons tā cīnās) nevis tāpēc, ka ir blēži, bet tāpēc, ka vadībā ir Bērtulsoni, kas neprot radoši strādāt.

Audzināšanas un sistēmas produkts. Sociālā izcelsme — no izsūtītajiem, represētajiem. Saistīts ar bērnības traumu. Vaidas tante ir tā, kas izsūtīja, — kulta laika cilvēks, 100% pārliecības cilvēks. (A. Fadejevs — nošāvās.) No evakuācijas atgriezās čūsku midzeni un čūskas izsūtīja. Taču labsirdīga, tāpēc vēlāk, kad bērni atgriezās, pieņem audzināšanā. [...] Bērtulsons tiek audzināts — tev pāri darīts nebija, tu biji diženajā Krievijā, un, nedod dievs, ja tu slikti runāsi par padomju valsti. Ja es tā runāšu, būšu pamests, izstumts. No tā rodas — nepārtraukti visiem pierādīt, ka es esmu pareizs un uzticams cilvēks.»

Iestudējuma iecerēšanas periodā bija arī tāda ideja, ko vēlāk gan režisors atmēta: «Sākumā es «Uzticības saldo nastu» gribēju iestudēt kā satīrisku opereti — ar kordebaletiem, ārijām un korjiem, bet tad es sapratu, ka viņu kuņģi to nesagrešos.»*

1982. gada 26. aprīlī Valmieras teātrī notika «Uzticības saldās nastas» pieņemšanas izrāde.

Sis bija vienīgais no V. Maculēviča līdzšinējiem (un arī tālākajiem) uzvedumiem, kurā tik liela vērība (un vērtība) piešķirta ikdienišķai ikdienas dzīvei. Uz skatuves ar precīzi izpildītu sadzīves norišu palīdzību dzīma Mājas, Ģimenes tēls. Laulāto draugu mīlestības laime. Bērna piedzimšanas svētums. Radniecības attiecības (ar brāli Herbertu, ar Vaidas tanti), kas palīdzēja izturēt un pārvarēt sadzīves smagumu. Pieticīga dzīve, bet laimīga, īsta. Taču to pakāpeniski un sistemātiski iznīcināja ģimenes galva Bērtulsons. Kādi cēloņi izraisīja R. Rudāka tēlotā Bērtulsona ricību? Personības patstāvības un iekšējās brīvības trūkums. Kalpa komplekss. Bailes ieskatīties reālajai īstenībai acīs un sākt pašam domāt. Fanātiska ticība oficiālajai ideoloģijai, kas «izēdusi» visu viņa personības būtību, atstājot vien ārējo čaulu. (Būtībā viņš darbojās līdzīgi robotam: tikko radās kādas iekšējās pretrunas, viņš iedarbināja lozungu mehānismu.) Tā bija eleganta, vīrišķīga varoņlomu tēlotāja «čaula». Tādēļ arī R. Rudāka varonis skatītāju zālē raisīja pretējas jūtas — simpātijas pret savu pievilcīgo ārieni un naidu par savu aklumu pret viņam apkārt dzīvojošo cilvēku ciešanām. Jo bezcerīgāk dzīve slidēja lejup, jo kāpjošākas kļuva Bērtulsona intonācijas. Kā kontrasts uz skatuves notiekošā pesimismam starp ainām tika atskaņota urrāoptimistiska 60. gadu padomju maršu un parādes dziesmu mūzika. Mūzika pildīja divas funkcijas: tā it kā centās aplūsināt, pārkliegt drūmo realitāti un vienlaikus arī iestāstīt realitātei tieši pretējo; tādējādi tā kļuva par mākslas tēlu oficiālās ideoloģijas melīgajai valodai.

Apspriedē pēc pieņemšanas izrādes Kultūras ministrijas pār-

* Personiskā sarunā 1982. g. 12. maijā.

stāvji G. Treimanis, Dz. Čapase un M. Runce pārmeta režisoram lugas izkropļošanu un dzīves nomelnošanu. Tika pieminēts arguments par «pareizo» koncepciju Dailes teātri. Autors atzina, ka Valmieras teātra traktējums neatbilst viņa iecerei. Oficiālie pārstāvji pieprasīja atteikties no mūzikas starp ainām, revidēt (resp., «pozitivizēt») Bērtulsona koncepciju. Tā kā režisors atteicās to darīt, tad pēc divām nedēļām nozīmēja otru pieņemšanu. Kā augstākais «cieņas» apliecinājums pret kolektīvu vērtējama Kultūras ministrijas rīcība intervālā starp abām pieņemšanām: Rīgā viesojās Šauļu teātris ar A. Liniņa tur iestudēto «Uzticības saldo nastu», kur Bērtulsona koncepcija bija vēl aptuvenāka. Valmieras teātrim ministrija šai viesizrādē bija rezervējusi veselu rindu — lai atbrauc un pamācās, kā ir «pareizi». Rinda skatītāju zālē palika tukša.

Uz pieņemšanu 17. maijā Valmierā ieradās pats kultūras ministrs V. Kaupužs, arī akadēmiķis V. Samsons, Teātra biedrības priekšsēdētāja L. Freimane, kritiķi L. Dzene, M. Augstkalna, G. Biberns, V. Čakare, S. Freinberga, L. Akurātere un es. Piedalījās arī Kultūras ministrijas darbinieki G. Treimanis, Dz. Čapase, M. Runce, A. Eizvertiņa.

Režisors divas nedēļas bija strādājis ar aktieriem, padziļinādams iepriekšatrasto lomu zīmējumu. Nekādas pārmaiņas traktējumā. Tā bija izcila izrāde. Aktieri spēlēja tā, it kā viņiem būtu dota pēdējā iespēja vispār atrasties uz skatuves, lai aizstāvētu savu cilvēcisko un māksliniecisko pārliecību. Koncepcija bija tapusi par viņu visu kopējo lietu. Šajā izrādē spēlēja: Bērtulsons — R. Rudāks, Malda — L. Kalēja, Vaidas tante — N. Leimane, Zērvēns — J. Samauskis, Agris — J. Zariņš, Herberts — J. Laviņš, Mārtiņš — H. Šenknehts, Lolita — I. Pabērza, Erika — A. Dūle. Scenogrāfs — P. Rozenbergs bija uzzīmējis afišu, kurai, iespējams, arī bija liela loma turpmāajos notikumos: atlētisks olimpietis lāpu rokā skrēja ar aizsietām acīm.

Divu nedēļu laikā iestudējums bija piesātinājies ar traģismu. Pirmajā izrādē Bērtulsons veda citus uz iznīcību, pats palikdams maz skarts no notiekošā. Tagad aktieris sava varoņa ceļu atklāja arī kā pašiznīcināšanos viltus elku dēļ. Viņš vienlaikus bija vainīgs un upuris. Jo aktīvāk tādēļ tika rosināta doma atrast īstos šo traģisko absurdu izraisītājus cēloņus.

Pieņemšanas izrādes apspriedē režisors pamatoja savus uzskatus par lugu. Viņš citēja Leņina darbus, aicināja izturēties lojāli pret mākslinieku radošajiem meklējumiem. Visi kritiķi, arī tie, kas iepriekš bija aizstāvējuši «pozitīvā» Bērtulsona traktējumu, izrādi novērtēja ļoti augstu — kā režisora koncepcijas, tā mākslinieciski augstvērtīgās realizācijas dēļ. Kad režisors un kritiķi beidza izteikties, vārdu deva autoram. P. Putniņš teica: «Es pieprasu, lai iestudējumu atļauj rādīt. Lai Valentīnam nebūtu iespējams tēlot mocekli.» Pirms autora uzstāšanās tika paziņots, ka pēc Kultūras ministrijas

iniciatīvas bijis ielēgts magnetofons, lentā ierakstītas visas runas, cilvēks par to iepriekš nebrīdinot. Ministrs, savu viedokli neizteicis, aizbrauca. Režisors vēlreiz atteicās izdarīt labojumus un apspriedē jauniestudējuma liktenis netika izšķirts.

Lēmumu to aizliegt pieņēma pēc tam slēgtā ministrijas kolēģijas sēdē, formulējot kā «māksliniecisku» (nevis «idejisku») neveiksmi. Republikas kultūru vadošajām iestādēm 1982. gadā teātra mākslas vēlēšanās (un spēja!) praksē realizēt tik daudzu liekulīgi piesaukto iešanu «pussolīti» laikmetam pa priekšu bija nevēlama, aizliedzama. Turpmākajos mēnešos ministrija parādīja brīnišķīgu iejūtību: mēs biēdrus, kas kļūdījušies, «izlabojam», taču uzticību turpmāk neliedzam — lai pierāda sevi. Tā V. Maculēvičam uzticēja iestudēt teātra «velti» PSRS nodibināšanas 60 gadiem — V. Astafjeva «Piedod man!» (1982). Pēc tam režisoru aizsūtīja uz pusgadu pārdomāt dzīvi un atvēsināt galvu Maskavā, stažējoties pie A. Efrosa.

Gan teātrī, gan kritiķu aprindās vēl labu laiku nerimās diskusijas: kā būtu bijis labāk — izdarīt zināmus labojumus uzvedumā, lai gūtu atļauju to rādīt, vai arī nepiekāpties ne solī, lai lielisko darbu aizliedz. Manuprāt, režisora nespēja (un nevēlēšanās) pieņemt kompromisu bija ar savu pozitīvu nozīmi. Tā radīja precedentu (līdz tam nebijušu) mūsu teātra dzīvē — var arī neiet uz kompromisu, var aizstāvēt savu darbu līdz galam. Gan savā teātrī, gan teātra sabiedrībā vispār šis V. Maculēviča tik sāpīgi spertais solis radīja viņam lielu autoritāti. Viņš bija spējis rīkoties tā, kā daudzi būtu vēlējušies, tikai viņiem pietrūcis spēka. Protams, ar šo uzvedumu un «vēsturi apkārt tam» V. Maculēvičs ieguva ne tikai draugus, bet arī kvēlus ienaidniekus.

Notikums ar «Uzticības saldo nastu» atstāja ietekmi uz V. Maculēviču ne tikai tādā ziņā, ka turpmākajos 80. gadu pirmās puses iestudējumos viņš sev tuvas tēmas risināja ar klasikas («Mila stiprāka par nāvi», «Sirano de Beržeraks») vai lugu — līdzību («Atvadu izrāde») palīdzību. Tas skāra arī viņa raksturu. Ne viens vien mākslinieks pēc šādiem vai līdzīgiem konfliktiem bija salūzis un atradis iespēju «sadzīvošanas variantam». Ar V. Maculēviču notika citādi. Viņš kļuva vēl principiālāks un konsekventāks savu uzskatu aizstāvēšanā. Kategoriskāks. Pret citādiem uzskatiem attiecās ar neuzticību, iespējams, saskatīdams tajos apdraudējumu savai garīgajai brīvībai. Tā samazinājās bagātinoši dialogi ar ārpasauli, kas tā nepieciešami jebkuram radošam cilvēkam, bet jo īpaši māksliniekam. Tas draudēja ar zināmu vienpusību, taču citādi noturēties tai laikā un saglabāt sevi nebija iespējams.

Notikums ar «Uzticības saldo nastu» ietekmējis arī to problēmu loku, kurā turpmākajos gados režisors strādāja.

Par V. Maculēviča mākslas galveno varoni kļuva patstāvīga, stipra personība, kas spēja izkāpt no sava laika šķietami nepārva-

ramo apstākļu un kompromisu upes un nostāties ar seju pret likteni. Kas spēja savu pārliecību aizmaksāt ar bezgala dārgajām savu asiņu lāsēm. Pie tiem piederēja Maija («Mila stiprāka par nāvi»), Sirano («Sirano de Beržeraks»), Multiks («Vakars»). Un tiem pretī — varoņa mūžīgais antagonists — kalpa filozofijas iemiesotājs, kas kā patstāvīgs, noteikts garīgs lielums vispār neeksistē, jo vienmēr pieņem to formu, ko diktē mūžam mainīgie apstākļi un šo apstākļu izraisītāji. Kā Heils («Mila stiprāka par nāvi»), Gastrīts («Vakars»). Režisors, šķiet, personiski ienīda šos «varoņus», par kuriem I. Ziedonis teicis — «uz viņiem nevar paļauties, tie grimst», bet kurus pazīstamajā Im. Kalniņa dziesmā M. Čaklais nosaucis par «glumajiem». Un šim naidpilnajam nicinājumam pamats meklējams ne tikai personiskās sadursmēs ar līdzīgajiem (arī tajās), šajā amorfajā mūsu sabiedrības slānī režisors pamatoti saskatījis vienu no galvenajiem cēloņiem daudzām negatīvām sociālām parādībām. Viņa jūtas pret šiem (un līdzīgiem) tēliem bija tik dedzīgas, ka savos iestudējumos viņš tiem nedeva iespējas izpausties pilnā cilvēciska rakstura pretrunīgumā, bet zīmēja viņus ar vienu — melno atmaskojuma krāsu.

Vērojumi V. Maculēviča mēģinājumos Raiņa lugai «Mila stiprāka par nāvi» (1983) deva zināmu ieskatu režisora darba metodē 80. gadu pirmajā pusē.

Apmēram vienu nedēļu režisors veltīja individuālām pārrunām ar lomu tēlotājiem. Sajās sarunās divatā tika runāts par tēla biogrāfiju, rīcības cēloņiem, nozīmi dramatiskā darba struktūrā. Tad sekoja tēlu sistēmas analīze pie galda. Pamatforma — režisors jautāja, aktieri atbildēja. Uz katru jautājumu — konkrēta atbilde. Diskusijas par «tēmu vispār» nenotika. Uz katru jautājumu (īpaši lugas izšķirošos pagriezienpunktos un galveno personu līnijās) principā iespējama viena atbilde. Režisors neslēpa, ka viņš šo atbildi zina. Aktieri bija nodarbināti ar to, lai atrastu īsto, vajadzīgo atbildi. Jo darbs ritēja tālāk, jo režisors aktieriem aizvien pārliecinošāk spēja radīt iespaidu par lugu kā par stingru likumsakarību sistēmu, kurā katra nākamā darbība loģiski izriet no iepriekšējās. Reti, tomēr notika arī diskusijas. Kādreiz V. Maculēvičs pašironiski sacīja: «Es jau klausos visu, ko man citi saka, bet domāju pats savas domas.»

Starp režisoru un aktieriem pastāvēja koleģiāli biedriskas, cieņas pilnas attiecības. Taj pašā laikā tās bija attiecības ar distanci. Visus aktierus režisors uzrunāja ar «jūs».

Kad aktieris uz režisora izvirzīto jautājumu bija atbildējis pareizi, režisors sniedza izvērstu idejiski emocionālu epizodes, tēla rīcības, domu vai jūtu analīzi, pamatojumu. Tika izmantotas paraļes no literatūras, vēstures, piemēri no apkārtējās dzīves, politikas. Režisors dzīvi un lugu analizēja dialektiski, atsegdams pretrunas,

no kurām izaug jauna patiesība. V. Maculēvičam mēģinājumos bija raksturīga ļoti asa intelekta darbība un sludinātāja kvēle.

Mākslinieciskā ziņā «Mīla stiprāka par nāvi» ir pretrunīga luga. To var raksturot kā melodrāmu, kurā «peld» atsevišķi ideju drāmas fragmenti. Šī luga parasti tikusi spēlēta kā melodrāma par Maijas mīlestību pret Heilu, kuras vārdā viņa labprātīgi iet nāvē Gūtmaņa alā, krīzdama no mežonīgā poļu standartjunkura Jakubovska slepkavnieciskās rokās. V. Maculēvičs lugu interpretēja kā ideju drāmu, mēģinādams izklieģtos ideju drāmas «gabalus» koncentrēt vienotā veselumā. Režisors bija izstrādājis oriģinālu un nepārprotamu idejisko koncepciju, taču tās realizējumam pietrūka mākslinieciskas harmonijas. Blakus «mazo cilvēku» — J. Zariņa Skudriša un krogus Grietiņas (I. Ramute) — aizkustinoši liriskajam duetam, blakus lepno un brīvo varoņu — L. Dēvicas Maijas un J. Dauksta Jakubovska — kaislīgajai atgrūšanās un savstarpējās pievilkšanās cīņai bija arī mākslinieciski pavirši risinājumi. Visvairāk tas attiecās uz Heila tēla satīrisko atmaskojumu un tiesas ironisko risinājumu pēdējā cēlienā, kas nepacēlās līdz iecerētajam traģiskajam farsam, bet palika karikatūras līmenī.

Tēlu skaidrojumā režisors lielu vietu ierādīja laikmetam, kādā varoņi dzīvoja. 17. gadsimts, jau divdesmit gadu ilgušais zviedru un poļu karš. Cilvēcisko tikumu krīzi izpostītajā zemē padziļinājis kara raksturs — laupīšanas karš svešā teritorijā ar algotņiem. Valda vienas dienas morāle. Taisnība bija tam, kam pieder vara. Ticība jebkam pastāvīgam un svētam zudusi. Ar lielu traģisku spēku laikmeta deformējošo ietekmi uz t.s. mazo cilvēku atklāja J. Zariņš Skudriša lomā. Pieradums pie pakļautības bija paralizējis šī lielā, labsirdīgam bērnam līdzīgā vīra cilvēcisko pašcienu un gribu. Karakalps ar vareno stāvu un labsirdīgi uzticīgajām acīm stāvēja kā pienaglots un bezspēcā vīstīja dūres, kad poļu virsnieks krogā nīrgājās par Grietiņu (I. Ramute). Viņam pat prātā vairs neienāca, ka viņš, fiziski spēcīgāks par daudziem, varētu izmantot savu spēku ne tikai, lai izpildītu pavēles, bet arī, lai darītu, ko paša sirds liek, — aizstāvētu krogā Grietiņas godu, bet Gūtmaņa alā — pielūgtās un dievinātās Maijas dzīvību.

Heila tēla izpratnē režisors par atslēgas vārdiem uzlūkoja «paklausīgs» un «kalpotājs». Jaunais dārznieks realitāti uztvēra kā Dieva nodibinātu kārtību, kurā pavisam labi var dzīvot, ja apgūst valdošos likumus. Katru izņēmumu viņš uztvēra kā neatbilstošu kārtībai. Maija ar savu iekšējo brīvību bija izņēmums. Pārākas par apbrīnu izrādījās Heila bailes no atšķirīgā. Tāpēc viņš vēlējās panākt, lai viņa līgava būtu tāda kā visi, un kļuva garīgi varmācīgs pret to.

Režisors noraidīja Heila atveidotāja R. Rudāka piedāvāto dramatisko šā tēla versiju: Heils ir vājš cilvēks, tomēr patiesi mīl Maiju. Aktieris mēģinājumā pat apliecināja šīs versijas dzīvotspēju. Taču režisors palika pie sava. Vēl vairāk — viņš pakļāva garīgai

varmācībai aktieri: sakāpinādams Heila tēla histēriskumu, režisors padarīja to līdzīgu komiski karikatūriskai marionetei. Šim nolūkam labi atbilda arī K. Pasternakas veidotais kostīms: gaišzilas pusgargas biksītes un šnorzābaki ar pušķiem.

Maijas un Jakubovska attiecībās režisors iekodēja tādu kā variāciju par Ulda un Baibas attiecībām no Raiņa lugas «Pūt, vējiņi!». Raiņa varmācīgais poļu virsnieks Jakubovskis V. Maculēviča uzvedumā ieguva patiesības meklētāja vaibstus, kurš dedzina savu mūžu uzdzīvē, nespēdams atrast tukšajā dzīvē sevis cienīgu mērķi. Brūnā ādas kombinezonā (plata josta ap vidu) tērtais J. Dauksts Jakubovski spēlēja ar «vētras un dziņu» laikmetam cienīgu sakāpinātu trauksmainību. Labā gaume režisoru bija atstājusi, kad viņš lepnamam polim lika garīgas pretrunas izteikt fiziski intensīvi vērtoties pa zemi.

Maijas tēlā režisors bija ieraudzījis iespēju risināt sev tuvu personības upurēšanās tēmu savas pārliecības dēļ. Maija mīlēja Jakubovski, taču nespēja viņam piederēt tādēļ, ka viņš neticēja labajam cilvēkā. Mīlestībā režisors kā galveno uzsvēra spēju otru labāku darīt, uz augšu celt, no mīlestības jēdziena tika izslēgts jutekliskais moments. Maija un Jakubovskis mazāk bija mīlētāji, vairāk kaislīgi cīnītāji par pretējām pārliecībām. Maija izlēma labprātīgi iet nāvē, lai ar upuri atdzemdinātu Jakubovskī zudušo ticību cilvēcībai, pierādītu, ka garīgo brīvību var vērtēt augstāk par dzīvību.

Nezinu, vai režisora iecerē «neiesvaidīts» skatītājs nedaudz samāksloto Maijas rīcības pamatojumu spēja saskatīt. L. Dēvica Maijas lomā spēlēja it kā vienkāršāku, bet cilvēciski pamatotāku un loģiskāku variantu. Baltā garā zīda kleitā tērtā Maija bija stiprs, lepns, neatkarīgs raksturs. Taču kā Heils, tā Jakubovskis viņu gribēja pakļaut, atņemt viņai viņas «es». Aizvien lielāka auga Maijas vientulība, aizvien vairāk dzisa viņas dzīvesprieks. Nāve Gūtmaņa alā bija apzināta izeja bezizejā — fiziska nāve garīgās nāves vietā. Un šajā traģiskajā brīdī varonei nebija ne vēlēšanās, ne spēka «pār-
audzināt» kādu citu. Jo stīprais raksturs bija arī sievišķīgi trausls, un tā izturībai, kā izrādījās, bija savas robežas.

80. gadu pirmajā pusē Latvijas teātru dzīvē iezīmējās krasa teātru polarizācija (pēc attieksmes pret īstenību mākslā), pretējos polos izvirzījās Dailis un Valmieras teātri, precizāk — A. Liniņš un V. Maculēvičs. Atšķirīgā attieksme pret dzīvi un mākslu īpaši uzskatāmi izpaudās vienu un to pašu autoru un lugu atšķirīgā interpretācijā. Abi režisori (paradoksāli!) bieži vien iestudēja vienas un tās pašas lugas. Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» Dailē veidoja pāri, resp., nepāri ar Valmieras «Spēlēju, dancoju», tad abos teātros «Uzticības saldā nasta» un A. Dudareva «Vakars» (1984).

Dailis teātrī (A. Matisas režija), tāpat kā vairumā Padomju Savienības teātros, A. Dudareva luga «Vakars» bija iestudēta kā kolorītu t. s. tautisko tipu parāde. Jaukie vecīši starp amizantiem

kīviņiem norunāja arī vienu otru atziņu par to, kā vajag pareizi dzīvot.

Tūrpretī V. Maculēvičs «Vakara» uzvedumā zem biežā sadzīviskā slāņa precīzi atraka katra varoņa sociālo tipu. Atklājot veco ļaužu biogrārijas un viņu šodienas attiecības, režisors parādīja daudzu šodienas parādību saknes padomju valsts pagātnē, resp., staļinisma periodā. (Toreiz, apspriežot iestudējumu, protams, neviens šo vārdu neuzdrošinājās skaļi izrunāt.) Uzvedums nepārprotami brīdināja: staļinisms nav miris, tā ideoloģija ir dzīva mūsdienās.

Neuzticība cilvēkiem, aizdomīgums, idejiska «uzpasēšana», sūdzību rakstīšana — ar šādiem līdzekļiem R. Rudāka Gastrīts arī astoņdesmit gadu vecumā (tāpat kā visā iepriekšējā dzīvē) centās izpelnīties, apliecināt savu «mums» uzticīga cilvēka statusu. Jo «tikumi» nezūd, ja tiem labvēlīga augsne saglabājas, kaut arī pasīvākā formā nekā dažus gadu desmitus iepriekš. Taču režisors bija pārliecināts, ka katram grēciniekam pienāk taisnās tiesas stunda — mostas sirdsapziņa. Tāpēc arī R. Rudāks Gastrīta pirmsnāves moka atklāja ar lielu emocionālu spēku.

Savukārt J. Zariņa Multikam izdzīvot palīdzēja ticība tam, ka taisnības uzvara nav novēršama, kaut arī nāktos gaidīt visu mūžu. Tāpat kā novēršama nav saule, kaut arī tā uz laiku būtu mākoņu aizsegta. Saule iestudējumā tika pacelta mūžīga taisnīguma simbola pakāpē.

Arī šis V. Maculēviča iestudējums precīzi izteica 1984. gada sabiedrisko noskaņojumu. Bija brīdis, kad, nomākti no gastrītu nospiedošā aizdomīguma saasināšanās, daudzi jau slīga bezcerībā, neticēdami nekādu pārmaiņu iespējamībai. Atklādami reālo situāciju, iestudējuma veidotāji caur sāpēs sakostiem zobiem aicināja ticēt rītdienai. Izrādi nebija viegli skatīties, jo tajā mūsu sāpīgās izjūtas, no kurām gribējām izvairīties, bija precīzi uzrādītas un neļāva ieslīgt saudzējošā pašapmānā, ka «var jau būt vēl sliktāk». Nē, apgalvoja mākslinieki, atkāpties vēl tālāk nav iespējams, aiz muguras ir siens.

Iestudējumā bija maz atelpas brīžu, viena vienīga sāpīga ātrruna, aizmaksāta ar režisora un aktieru S. Putniņas, J. Zariņa, R. Rudāka nerviem un pārliecību. Iespējams, ka tieši nesaudzīgā patiesīguma dēļ skatītāju zāles valmieriešu «Vakara» izrādēs bija pustukšas. Bet daļa kritiķu gan savos rakstos, gan galvaspilsētas sabiedrībā gaisotni veidojošajās «mutvārdu recenzijās» (tāpat kā gadījumā ar Dailes un Valmieras teātros iestudētajiem Raiņa darbiem) izdarīja tendenciozus, reālo ainu deformējošus pretnostatījumus — konfrontēja Dailes teātra «augsto mākslinieciskumu» un «provincas neprofesionālismu». Oficiālās iestādes akceptēja konfliktus nogludinošu izvairīgumu, vispārēju estētismu. Puspatiesība latviešu teātra mākslā tika nostādīta pāri patiesībai, iecelta valdnieces godā.

Šis ideoloģiskais kurss, pustukšās skatītāju zāles režisora ar sirds asinīm parakstītajos iestudējumos noveda V. Maculēviču izmisumā.

Fizisku infarktu viņš piedzīvoja pēc gada — trīsdesmit piecu gadu vecumā, bet 1984. gada nogalē tapa mākslinieka garīgais infarkts — J. Tūlika lugas «Tā precas abrukiesi jeb Govs Baltijas jūras viļņos» uzvedums. To vareja uztvert tikai kā režisora mēģinājumu nodot pašam sevi, kad viņš mēģina atriebties skatītāju zālei. Primitīvais un apvainojoši bezgaumīgais laucinieku pretnostatījums pilsētniekiem ar šlāgeriem «Pie Dzintara jūras» un «Smaidas». Tā teikt, ja jūs neņemat pretī īstu mākslu, tad, lūdzu, te būs surogāts, ko arī esat pelnījuši. Ja vēl ņemam vērā, ka šajā izrādē galvenajās lomās bija visi tie aktieri, ar kuriem iepriekš V. Maculēvičs bija strādājis savās principiāli nozīmīgajās izrādēs, tad var iedomāties, cik lielu apjukumu — sašutuma un līdzjūtības apvienojumu izsauca šī izrāde V. Maculēvičam uzticīgo skatītāju rindās.

Taču režisoram izdevās pārvarēt krīzi, un viņš iestudēja izrādi, kas viņam atnesa popularitāti un piekritējus arī plašā skatītāju lokā. Kā mūzikls iestudētā E. Rostāna luga «Sirano de Beržeraks» (1985) īpaši iemīļota bija jaunatnes vidū, to skatījās atkārtoti, zāles bija pārpildītas, izrādi vairākkārt pārtrauca aplausi. Iestudējuma pievilksanas spēku garantēja gan režisora koncepcijas principialitāte, gan kvēlās un lepnās M. Brauna dziesmas ar J. Petera vārdiem, gan virišķīgi simpātiskais galvenās lomas izpildītājs V. Karpačs.

V. Maculēviča «Sirano de Beržeraks» parādījās atklātībā 1985. gada rudenī. Bija jau noticis PSKP CK Aprīļa plēnums, bet republikas dzīvē atkusnis vēl reāli nebija jūtams. To, ka tas iestāsies un cik vētrains būs, toreiz neviens nezināja. Taču tagad liekas, ka šā iestudējuma veidotāji bija intuitīvi nojautuši priekšvakara situāciju, jo tā pamattonis rosināja vēl saņemties (pēdējo reizi), nekapitulēt, jo būtu traģiski krist pēdējā stundā pirms rītausmas.

V. Maculēvičs, akcentēdams sociālos jautājumus, intīmi liriskajai E. Rostāna lugas problemātikai ierādīja pasīvi emocionāla fona lomu. Trīs milētāju — Sirano, Roksanas (K. Prodniece) un Kristiāna (A. Jozēns) — sarežģīto attiecību vietā režisors par galveno izvirzīja konfliktu starp dzejnieku Sirano un oficiālās varas pārstāvi grāfu de Gišu (R. Zēbergs). Šis konflikts tika risināts tik intelektuāli spriegi un emocionāli piesātināti, ka par spīti mākslinieciskiem zudumiem intīmajā tēmā uzvedums kļuva par vienu no spilgtākajiem mākslas neatkarības manifestējumiem Latvijas teātrī 80. gadu pirmajā pusē.

V. Karpača Sirano bija tērpies melnās ādas biksēs un melnā kreklā. Mati bija līdz pleciem, bet trūka butaforiski teatrālā pielīmējuma — milzīgā deguna, šā neiztrūkstošā Sirano skatuves aksesuāra. Ar lepnu, nedaudz ironisku manieri Sirano izaicinoši noraidīja un pasmējās par citu dievinātām vērtībām — naudu, karjeru, oficiālo aprindu piešķirtu oficiālu godu. Un pretī kā vienīgo augstāko vērtību izvirzīja mākslinieka godu — brīvību un garīgu neatkarību. Kad laikabiedru sikmanība un valdošo aprindu varmācība viņu saslēdza

aizvien šaurākā lokā un kad likās — Sirano vairs neizrauties, V. Karpača varonis savas kāpinātās, sastredzinātās emocijas izlādēja dziesmās. Tās bija vērstas zālē. Sirano, šķiet, aicināja vienoties ar viņu. Guvis spēku no sarunas ar skatītājiem, viņš atgriezās savā pasaulē. Un bija uz brīdi pārrāvis žņaudzošo loku. Ar vienīgo mākslinieka rīcībā esošo varu — mākslu. Aktiera saplūsme ar dziesmām bija tik pilnīga, ka lika ticēt — šīs dziesmas šis Sirano tik tiešām būtu varējis sacerēt pats.

Iespējams, ka «Sirano de Beržeraka» panākumi atstāja harmonizējošu iespaidu uz režisoru, atgriezta radošo mieru un pašpalāvību. Jo tūlīt — 1985. gada nogalē — V. Maculēvičs iestudēja vienu no saviem visharmoniskākajiem darbiem, kur tika panākta augsta formas un satura saskaņa. Originālu cirka atmosfēru un atbilstošus tērpus bija radījis scenogrāfs V. Kovaļčuks.

Parasti V. Maculēviča iestudējumos nācies sastapties ar sociālo konfliktu prevalēšanu pār psiholoģiskajiem. P. Millera «Atvadu izrāde» ir politiska līdzība, kas, atmaskodama vienu — Musolini režīmu, dod iespēju runāt par jebkura autoritāra režīma mehānismu. Taču šajā uzvedumā sociāli politiskās problemātikas pašvērtība palika otrajā plānā. Kā galvenais izpētes objekts V. Maculēviču šoreiz piesaistīja cirks, resp., māksla, precizāk, tieši mākslas psiholoģija dažādos aspektos. Dzīve — mākslinieks — mākslas darbs. Mākslas darbs — skatītājs. Māksla — laikmets. Mākslinieka ciņa pašam ar sevi, pārvarot rutīnu un pieradumu utt. Baltā klauna centieni iestudēt jauna tipa cirka izrādi lielā mērā bija analogi režisora vēlmēm. Tāpēc netieši iestudējumā atklājās arī režisora viedoklis par savu darbu.

Par problēmām, kādas «Atvadu izrādes» iestudēšanas procesā nodarbināja režisoru, zināmu liecību sniedz ieskats Baltā klauna tēlotāja R. Rudāka mēģinājumu piezīmēs.

«Mana* pirmā parādīšanās ir ārpus scenārija, jo es baidos. Zinu, ko esmu iecerējis, zinu publiku, izlūdzos saprašānu. Viņi ir atnākuši uz cirku, bet te būs drāma. Sāpju cirks.

Izrādēs paliekam divās nometnēs — aktieri un skatītāji. Ir darbi, kurus mēs mīlam, bet tie nav vajadzīgi. Ir darbi, kurus mēs pildām profesionāli, bet tos uzņem kā «forši».

Publiku caursist var tikai ar mežonīgu patiesību, tāpēc vajadzīga šo klaunu (garīgā) atkailināšanās. Tāpēc viņš ber brūcēs sāli, ber tad, kad jau priekšgars vaļā, kad atpakaļceļa nav. Hiēnas darbs. Viņiem diez vai būs bijusi vēlēšanās Baltajam vajadzīgo atkailināšanos veikt. Tas ir pirmais notikums šajā epizodē.

Klaunāde iet šķērsam šai publikai, tā viņai tikai ha-ha. Tagankas variants — asins izrādes bodniekiem, šeftmaņiem.

* Lietodams «es» formu, režisors identificēties ar tēlu — Balto klaunu, runā viņa vārdā.

Baltā klauna rūgtā uzvara. Šajā izrādē mana likme ir mana dzīvība kā māksliniekam. Bet bez kolektīva es nekādi nevaru. Izdosies vai neizdosies viņus (iesaistīt)?

Tā priekš manis ir atvadu izrāde no iepriekšējam izrādēm. Cits laiks, citi cilvēki un līdz ar to cits teātris. Kāds? Nezinu.

Mēģināšu nebijušas lietas. Esmu mežonīgi uztraukts.

Ir sasaukti tie, kas zina uz savas ādas, kas ir fašisms. Ir lietas, ko nevar nospēlēt. Ir jābūt.

Baltais klauns cer, ka tēlotāji (spēlē) ieliks visu pilsonisko riebumu, būs filozofiska klaunāde. Bet aiziet klasiskā forma — jautra masku klaunāde. [...] Pilnīgi pretējo nospēlē, kas dvēselē. Ielien maskā, kā komercirkā.

Principiālas pozīcijas — jūs taču esat mākslinieki, kuri kādreiz jutuši aicinājumu. Jā, mēs esam mākslinieki un aicinājuma dēļ mums vēl daudz citu izjūtu bijis.

Lino noliek Balto klaunu uz lāpstiņām: visu nosaka vienkāršas lietas — bailes, bet mums prasa ticību mākslai. Tev nevar būt tiesību mākslu celt tik augstu. Vara ir vara.»

P. Millera lugā izmantotā cirka estētika deva režisoram iespēju mākslinieciski nevainojami realizēt uzvedumā sev tuvās izrādes atklātas teatrālas spēles principu. Šajā uzvedumā uz skatuves viss bija gluži kā bērnu rotaļās — vienlaikus primitīvs, pārspīlēts un paties. Perfekti pārvaldīta delartiskās komēdijas tradīcija. Piemēram. Divi cilvēki izlec no sašautas lidmašīnas ar izpletņiem un krīt lejā jūrā. Uz skatuves divi aktieri mierīgi stāvēja blakus, uz augšu izstieptās rokās turēdami atvērtus melnus lietussargus, un skumji sarunājās. Kuģis brauc pa jūru. Viens aktieris šlakstināja spainī ūdeni, attēlodams jūras vilņošanos. Lai «nomierinātu» sagūstīto, viņam ar pusotra metra garu šļirci (adats — tā ap pusmetru) dibenā injicē miegazāles.

Iestudējuma poētika izvīrziņa sarežģītus uzdevumus aktieriem. Te tika veidota izrāde izrādē, un katram aktierim nācās spēlēt trīs lomas — «nēsāt» trīs sejas. Pirmā seja — kāda no izrādē spēlējamās politiskās drāmas personām; otrā seja — profesionāls klauns manēžā; trešā — gluži vienkārši cilvēks ar konkrētu, lielākoties traģiskiem notikumiem piesātinātu biogrāfiju. Katrā lomā bija paredzēts vismaz viens moments, kad divas pirmās maskas krīt un klauns runā «no sevis». Šis episkā teātra «tehniskais» paņēmieni spoži attaisnojās, jo aktieru spēja atklāt dvēseli radīja spēcīgu emocionālu strāvojumu. Vispārliciecinātā tas izdevās J. Zariņam, L. Dēvicai, A. Māsēnam, M. Auziņam, A. Briedim, J. Laviņam un J. Tomsonam. Tā kā cita dvēseli nevar patiesi atklāt, kaut vai mazliet neatklājot arī savējo, tad nevienā V. Maculēviča iestudējumā līdz šim nebija bijusi pārākta tik liela aktieru cilvēciskā pašatklāsmē.

Šajā uzvedumā bija daudz lielisku aktierdarbu, kā spilgtākie no

tiem jāmin L. Dēvicas Merilina, A. Māsēna Lino, J. Zariņa Bārio, R. Rudāka Baltais klauns. Par izrādes simbolu izvirzījās A. Māsēna Lino — «klauniskākais» no visiem klauniem. Viņš bija visaprātīgākais šajā klaunu trupā, viņa joki — patiesi smieklīgi un interesanti, likās, viņš ir bezrūpīgs un harmonisks. Un tieši tāpēc jo dramatiskāka bija viņa pašatklāsmē, masku noņemot. Jo lielāku apbrīnu radīja cilvēka garīgais spēks, ja viņš tik smagu sirdi spējis nest ar tādu vieglumu.

Aktieri R. Rudāks un J. Zariņš uz skatuves veidoja gandrīz vai ideālu pretstatu pāri. R. Rudāka Baltais klauns bija garīgi smalks, delikāts cilvēks ar izkoptām manierēm, nenoliedzami gudrs un cieņijams kā nopietns mākslinieks. Sākumā nelielu distanci pret viņu radīja racionāls vēsums un kārtīgums, kas brīžiem nonāca līdz pedantiskumam, viņa nepārtrauktā paškontrolē, kura lika turēties pie iepriekš sarakstītā scenārija pat mazliet dogmatiski. Baltais, protams, bija par patiesību mākslā, tikai par sakārtotu, glīti paciņās sadozētu patiesību. Pilnīgs pretstats bija J. Zariņa Bārio. Par viņu lugā saka: manēžas karalis. J. Zariņa radītajam tēlam šis apzīmējums itin nemaz nebija par skaļu. Aktieris uz skatuves atļāvās visu gan fiziskajās, gan garīgajās izpausmēs — sākot ar visrupjākajām farsa izdarībām un beidzot ar vissmalkāko liriku. Baltā klauna izkoptajam intelektam Bārio pretī lika milzīgu visdažādāko cilvēka emociju kapitālu, kuras nebija porcijās sakārtotas pa plauktiņiem, bet izlauzās ar apdullinošu spēku nevis pēc plāna, bet tad, kad nebija iespējams mierīgi izturēties pret to, kas notika apkārt. Vienā brīdī aktieris kā Musolini tūsnidams sēdēja uz poda (apzeltīta!); otrā (kā Bārio) ar siekalām izsmērēja vaigus, lai, slēpjot istās asaras, mums iesmiētu sejā — lūk, cik vienkārši klauniem ir ar to raudāšanu; trešā (te viņi rīkojās abi reizē — Bārio un J. Zariņš) pārtrauca spēli un pieteica publikai Eiropas koncentrācijas nometņu mākslinieku dziesmu par mīlestību. Un izgāja avanscēnā kopā ar Merilīnu.

L. Dēvicas Merilinas un Bārio duets kļuva par visa iestudējuma emocionālo un idejisko centru. Ne tikai tāpēc, ka abi aktieri tēloja ar galēju pašatdevi un traģisku dziļumu, bet arī tāpēc, ka te izkristalizējās otrā iestudējuma pamatideja. Kas vēl bez patiesības obligāti nepieciešams, lai rastos īsta māksla? Tā ir cilvēkmīlestība. Jo kam vairs būs vajadzīga pat patiesība, ja cilvēks bez mīlestības būs aizgājis bojā. Tā bija principiāli jauna atziņa V. Maculēviča uzskatu attīstībā — māksla (arī patiesība) nedrīkst stāvēt augstāk par mīlestību pret cilvēku.

P. Lūcis 80. gadu pirmajā pusē sagatavoja vairākus iestudējumus, kuros viņam izdevās pārlicinoši izteikt sev tuvas tēmas. A. Dž. Kronina «Kamēr tu pie manis» (1982) un V. Lāča «Zvejnieka dēls» (1984) uzvedumus apvienoja t. s. stiprā cilvēka atklāsmē, kam režisors deva savu, oriģinālu traktējumu. J. Zariņa Pols Venners un V. Karpača Oskars bija citu nesaprsti, romantiski vientuļnieki.

Viņiem bija it kā divas sejas: istā seja un maska. Zem ironiskās, dažbrīd pat ciniskās maskas varoņi glābās no pūļa izsmiekla un neizpratnes, pūlējās saglabāt savu «es». P. Lūcis varoņa un kolektīva (resp., masas, vides) attiecību tēlojumā nostājās indivīda pusē, noraidīdams vulgārsocioloģisko viedokli, ka vairākumam vienmēr taisnība. Sajos iestudējumos vide bija agresīva pret katru, kas ir atšķirīgs, kas atļaujas nereķināties ar viduvējību ievērotiem unificētas iztūrešanās modeļiem. P. Lūča stiprie cilvēki bija radnieciski viņa paša atveidotajam legendārajam Oskaram 1940. gada filmā «Zvejnieka dēls». Tieši šis personiskuma zīmogs, subjektīvā pasaules izjūta, neraugoties uz neprecizitātēm perifērās tēlu sistēmas izstrādājumā, padarīja šos uzvedumus dzīvus un īstus.

Attieksmes starp masku un īsto seju J. Zariņa un V. Karpača tēlotajiem varoņiem bija atšķirīgas, tās noteica, protams, dažādie literārie materiāli, bet galvenokārt abu aktieru atšķirīgā dzīves pieredze un personību savdabība. V. Karpača Oskars no maskas vēl varēja atbrīvoties samērā viegli: zināms raupjums, atskabargaina noslēgtība viņam bija vajadzīga tikai kā barjera, lai savā jūtīgajā dvēselē neielaistu postītājus. Turpretī J. Zariņa Polam Venneram maska draudēja saaugt ar īsto seju. Viņš ne tikai aizsargājās, bet arī uzbruka, viņa izsmiekls un ironija ķēra visus bez izņēmuma — kā intrigantus un divkosīgus pielīdējus, tā pavisam normālus, godīgus cilvēkus. Tik tālu talantīgo ārstu bija novedusi Brega klīnikas vide, kur piedeva visu — gan paviršu attieksmi pret darbu, gan slēptu alkoholismu, gan dotību trūkumu, bet uz dzīvību un nāvi apkaroja to, kuram piemīt radošs gars un pētnieka dzirksts, kurš uzdrošinās gribēt strādāt vairāk nekā pārējie. Ar apbrīnas cienīgu enerģiju Venneru — šo balto zvirbuli vispārējās harmoniskās pašapmierinātības vidē — vajāja N. Leimanes Fannija. Aktrise klīnikas virsmāsu tēloja nevis kā sīku intriganti, bet kā liela mēroga sātānisku ģeniju. Jaunās ārstes Mērijas (M. Rāka) patstāvīgā un gaišā personība, viņas mātišķā saprast un piedot spējīgā mīlestība pēdējā brīdī izglāba Venneru no pārtapšanas par mizantropu. Dramatiska un pret-runīga, smagā cīņā ar sevi noritēja J. Zariņa Vennera cilvēciskā atdzimšana mīlestības ietekmē, aizkustinoši atvērtības, harmonijas brīži mijās ar no jauna uzliesmojošām aizdomām par cilvēku liekulību, divkosību, izsmietkāri.

Arī «Zvejnieka dēls» bija būvēts pēc analogiskas struktūras: citi un Oskars. Zvejnieka dēls kā pretstats sīkajam laikam un tā mazažiem laudim. Zviņu un Puduma ciemu iedzīvotāji uz skatuves veica konkrētas lietišķas darbības, un viņu garīgā pasaule tāpat ar stingrām, nesaraujamām saitēm bija saistīta ar šo šauru ikdienu. Mēģinājumos režisors mērķtiecīgi strādāja ar aktieriem, lai viņu atveidotie raksturi būtu apguvuši noteikta (diezgan ierobežota) līmeņa konkrēto domāšanu. P. Lūcis aktieru iztēli rosināja ar šādām piezīmēm: «Kļaviene uz Roberta prombraukšanas vakaru gatavojas tā,

it kā tā būtu galma balle, kur labi jāpaspīd. Viņa aizstāv ģimenes godu — no tā, cik labs būs galds, vērtēs mūsu ģimeni.

Lidijas attieksmi pret Oskaru nosaka vārdos nepateiktais — man, māšai, uz dzimšanas dienu uzdāvināja plundura katunu. Un vēl kādā krāsā — kā piesērējis diķis. Bet, lūk, brūtei — pulksteni uz iesvētībām.

Kad Banders un Garoza uzsāk strīdu, pārējie ir krustugunis starp mazo un lielo naudas dievu. Un masas te grib — lai vilks ir paēdis un kaza dzīva.

Es uzskatu, ka nav pareizi teikt: jaunais ar veco ir mūžīgā cīņā, es teiktu: jaunais ir cīņā ar novecojušo. Veco vīru patmīlība ir aizvainota — kā Oskars, vēl pavisam zaļš puika, drikst viņiem, veciem jūras vilkiem, krist bārdā un kritizēt viņus par novecojušiem darba paņēmieniem.*

Kā tēls iestudējumā izauga cieminiekiem raksturīgās bažas, bailes no pārmaiņām, norobežošanās pret citādi domājošiem.

V. Karpača Oskaru garlaikoja un nomāca apkārtējo sikmanība, patmīlība un tukšā dižošanās. Viņš pat necentās īpaši to apkarot, drīzāk gribēja izvairīties, nostāties malā (tāpēc arī dominējošā mizanscēna — Oskars atsevišķi, pārējie — pulkā), taču tas ļaudis sadusmoja vēl vairāk, tie piespieda viņu iesaistīties un tā radās konflikts pēc konflikta. Šis sadzīves sīkkonfliktu purvs bija ne mazāk grūti uzveicams kā viens vai divi kārtīgi pretinieki. Varbūt vēl grūtāk. Būtībā tas, ko gribēja Oskars Valmieras teātrī, nebija nekas īpašs — vien dienas, ko citi aizvada tenkojot, dzerot un slinkojot, aizpildīt ar radošu darbu. Taču tas prasīja gandrīz vai pārdabisku spēku.

«Zvejnieka dēla» masu ainu dalībnieki uz brīvdabas estrādēm, laikam ejot, aizvien biežāk «pilnu» raksturu aizstāja ar paskaļu dažu negatīvo īpašību mehānisku atrādīšanu, turpretī kā neapšaubāma mākslas vērtība konstanti saglabājās V. Karpača Oskars. Mēģinājumos P. Lūcis V. Karpačam teica: «Ir redzēti visādi Oskari, labu labie — Pāvuls, Šāberts, Katlaps, Lūcis. Tev jāpanāk, lai skatītājs viņus aizmirst un seko tev, tavai dzīves konkrētībai. Oskars manā izpratnē ir dvēselē maigs ideālists. Vīrišķību var un vajag apliecināt ne jau tikai ar spēku un brutalitāti.»**

V. Karpača Oskars bija kluss, atturīgs, noslēgts cilvēks, kurā varēja apjaust arī ģimenes nemilētā, atgrūstā bērna raksturu. Viņš ierunājās tikai tad, kad apkārt kulminēja sikmanība vai galēja tumsonība. Bieži vien viņš runāja pusbalsī, bet viņa vārdus nevarēja nedzirdēt. Oskaram nevarēja pagriezt muguru, jo intonācijā skanēja personības autoritāte, garīgs spēks. Vairākiem aktiera iepriekš ra-

* Citēts no mēģinājumu pieraksta, kas daļēji publicēts: Lit. un Māksla, 1984, 13. jūl., 8.—9. lpp.

** Turpat.

ditajiem tēliem bija raksturīga ironija, atturība, likās, šie cilvēki nekam neticēs uz vārda, neko nepieņems par savu, iekams paši nebūs pārbaudījuši faktu vai atziņu patiesīgumu. Šī personības patstāvība, paškritiskais prāts, nedaudz izaicinošais smīns V. Karpača tēlotos varoņus padarīja par sava laika jaunieša tipa «ticēt gribu, bet nespēju» izteicēju. Oskarā šo ārējo bruņojumu retumis iešķēla lakoniski atvērtības brīži, piemēram, J. Uzuliņa Fredim stāstot savu plānu par jūras murdu vai sastopoties ar B. Valantes tēloto Anitu. Šie «iešķēlumī» paplašināja V. Karpača radīto skatuves tēlu iedarbības diapazonu, jo signalizēja par surdinētās, tīši noslēptās iekšējās pasaules bagātību. Ar Oskaru V. Karpačs blakus A. Vilimam izvirzījās par otru jauno varoņlomu tēlotāju Valmieras teātrī.

«Izsisties ļaudis» V. Karpačam palīdzēja P. Lūcis, jo tieši teātra galvenā režisora iestudējumos vispirms pārliecinoši atklājās tās jaunā aktiera talanta īpašības, ko vēlāk izmantoja un tālāk attīstīja citi šā teātra režisori, galvenokārt V. Maculēvičs. J. Palēviča «Preilenītē» V. Karpačs, tēlodams Vēzi-Vezinelli, parādīja dramatiskā teātra aktieriem neikdienišķi augstu vokālo un plastisko meistarību, bet «Zvejnieka dēla» Oskarā pirmoreiz visbagātāk atsedza savas savdabīgās individualitātes garīgumu.

Stipro cilvēku tēlojums bija arī P. Lūča iestudētās J. Krūsvalla lugas «Mākoņu krāsas» (1985) galvenā ētiskā un estētiskā vērtība. Igaņu vecās paaudzes zemniekus Otrā pasaules kara beigū mēnešos — N. Leimanes Annu un R. Zēberga (arī E. Sukura) Jakobu — režisors rādīja kā mūsu Indrānus: viņi mīl zemi, savu dzimteni, pašizliedzīgi strādā un ir pārliecināti par taisnīgumu kā galveno principu cilvēku attiecībās — ja tu būsi godīgs, čakls un nevienam nedarīsi pāri, tad arī tev neviens nevēlēs ļaunu. Šādu morāli viņiem mācījusi dzīves pieredze, un viņi (kopā ar viņiem arī režisors) ir pārliecināti par tās mūžīgumu. Jakobs un Anna ar stoicisku pašsavaldību un dziļi slēptām sāpēm P. Lūča iestudējumā pārdzīvoja ne tikai to, ka viņu bērni dodas emigrācijā uz Somiju, bet arī (un galvenokārt) to, ka viņi nav pratuši saviem bērniem ieaudzināt sev raksturīgo pamatīgumu, stabilitāti, ka tie vieglprātīgi pakļāvušies atmosfēras histēriski sakāpinātajām runām par gaidāmajiem boļševiku briesmu darbiem. «Mākoņu krāsas» P. Lūča režijā izskanēja kā ģimenes, precīzāk — audzināšanas drāma.

Taču J. Krūsvalla luga dod vielu arī tautas drāmai, kā to 1983. gadā V. Kingisepa Drāmas teātrī Tallinā bija iestudējis M. Mikivers. Kā tautas drāma par analogisku laiku izskanēja arī Ā. Sapiro 1985. gadā mūsu Jaunatnes teātrī iestudētā G. Priedes luga «Centrifūga». Jāpiezīmē, ka J. Krūsvalla «Mākoņu krāsas» un G. Priedes «Centrifūga» bija pirmās lugas, kurās atklāti (vēl stagnācijas laikā) tika runāts par tragiskās neziņas un baiļu pilno atmosfēru Baltijā kara beigās un pirmajos pēckara gados. Otrais pasaules karš gan tika pabeigts ar vācu okupācijas iznīcināšanu, bet sen-

gaidītais miers neiestājās, pret tautām tika vērstas jaunas — padomju represiju kampaņas. Lai gan P. Lūča režijā bija vērojama tendence laikmeta traģikas analīzi pakļaut tradicionālās zemnieku ētikas cildināšanai, taču arī šim Valmieras teātra iestudējumam bija sava loma Latvijas teātra attīstības procesā. Kaut arī informatīvā līmenī, tas tomēr atbalstīja to jauno orientāciju uz mūsu tautas vēstures neviennozīmīgu, nevienkāršotu izpratni, ko tik mākslinieciski spēcīgi teātri izteica Ā. Šapiro ar «Centrifūgas» iestudējumu.

Igaunijā «Mākoņu krāsu» iestudējuma veidotāji 1944. gadu bija novērtējuši ar mūsdienu cilvēku pieredzi, kuriem ir zināms, «kas notika tālāk». Tādējādi tika uzsvērts, ka gan prombraucēju, gan palicēju cerības un ilūzijas absolūti nesaskan ar to, kas notiks realitātē. Skatītāju nespēja brīdināt, kliedēt skatuves personāžu maldus izraisīja spēcīgu emocionālu pārdzīvojumu — likās, ka burtiski smacē šīs smagās «zināšanas» un nevarība kaut ko mainīt tajā, kas jau noticis. Maldijās aizbraucēji, domādami, ka prom dodas «tikai uz kādu laiku». Maldijās palicēji, nenojauzdami, ka pavisam drīz tiks lauzti gadsimtos izauklētās ētikas balsti — jau rit godīgums, darba un zemes mīlestība vairs nebūs nekāds arguments, lai apliecinātu cilvēka neaizskaramību. Vidējiem zemniekiem Jakobam un Annai piederšie hektāri, dēla piespiedu dienests leģionā, četru bērnu emigrācija būs vairāk nekā pietiekams iemesls, lai viņus ieskaitītu «tautas ienaidnieku» kategorijā.

80. gadu pirmajā pusē P. Lūcis iestudēja arī «ražošanas lugu» un franču klasisko komēdiju, paplašinādams savu māksliniecisko interešu loku, iziedams ārpus sev tradicionāli tuvajiem žanriem — psiholoģiskās drāmas un t. s. tautas lugas.

A. Gelmaņa «Vieni un kopā ar visiem» (1983) — milzīgu popularitāti Padomju Savienības teātros iemantojis neslēpti sakonstruēts darbs — līdzību spēju iestudēšanā trenētam režisoram varbūt būtu ļāvis sarunai par konkrētiem ražošanas jautājumiem piešķirt plašāku vispārinājumu, dodot iespēju izdarīt neglaimojošus secinājumus par visu padomju sabiedrību. Talantīgais inženieris Golubevs, kas plāna izpildī panācis, sakropļodams pats savu dēlu, apjauš: vienīgais ceļš, kā saglabāt tīru sirdsapziņu, ir izrauties no personībai naidīgās sistēmas. Taču viņš jau gājis pārāk tālu. P. Lūča režijā Golubevu ģimenes nakts sarunas A. Baumanes un J. Dauksta korektajā izpildījumā izskanēja kā inteligentas ģimenes visumā inteligents skandāls, uz plašākiem vispārinājumiem nerosinot.

Režisors Ž. B. Moljēra «Skopuli» (1981) bija izpratis un trak-tējis kā klasisku situāciju komēdiju: «Moljērs asprātīgā situāciju komēdijā šausa sava laika netikumus. Bet vai tad mūsu dienās nežel egoisma un mantkāres nezāles?»* Trupas labākie aktieri S. Putniņa

* Cīņa, 1981, 5. sept.

(Elīze), N. Leimane (Frozīne), R. Rudāks (Kleants), A. Vidiņš (Arpagons) un citi, gaumīgos tērpos ģērbti, demonstrēja to, ko parasti min tad, ja interpretācijas vietā ir neaizvainojošs, bet pagarlaicīgs sižeta atgādinājums, resp., «augstu skatuves kultūru».

Kā liecina prakse, Z. B. Moljērs piederējis pie tiem klasiķiem, kuru darbi padomju (tai skaitā — latviešu) teātrī iestudēti reti, un parasti tiem piemītis neitrāls kultūrizglītojošs raksturs, kā tas bija arī Valmieras teātrī. Gadījumos, kad Moljēra lugu uzvedumi kļuva par notikumiem teātra attīstības procesā, kā tas, piemēram, bija ar A. Efrosa interpretēto «Donu Zuanu» un «Mizantropu» Maskavā, režisori centušies šīs lugas traktēt kā filozofiskās drāmas. Viņi meklējuši un atraduši cēloņus varoņu krāsainajai savdabībai ne tikai ģēnu īpatnībās, bet arī attiecībās ar lielās pasaules likumībām.

Kopumā tā bija brīva un neatkarīga mākslinieciski augstvērtīga māksla, kas 80. gadu pirmajā pusē tapa Valmieras teātrī. Bez konjunktūras, bez dzīves aso konfliktu nogludināšanas, bez cešanās izpatikt augstākstāvošām administratīvām un ideoloģiskām iestādēm. Valmierieši reti iekļuva apbalvoto un oficiāli atzīto kolektīvu skaitā, kaut gan te bija tapuši vairāki novatoriski iestudējumi, kas izcēlās uz Latvijas teātru dzīves fona — gan idejiskās ieceres, gan mākslinieciskā realizējuma ziņā. Valmieras teātris (līdzīgi Jaunatnes un Krievu drāmas teātrim) šai laikā apliecināja patiesību, ka īsta māksla spēj rasties arī nelabvēlīgos sabiedriski politiskos apstākļos, jo tās enerģiju akumulē pretīturēšanās nepieciešamība, garīgās cīņas apstākļi, jo tā top par spīti oficiālai nelabvēlībai, par spīti valstī valdošiem rozā optimisma melu vējiem. Par šo patstāvību un enerģijas pilno nepadošanās koncepciju lielākā daļa latviešu inteligences un jaunatnes ne tikai cienīja un atzina Valmieras teātri, bet arī izjuta solidaritāti ar to. Šī teātra neatkarīgā stāja 80. gadu pirmajā pusē ieguva jo īpaši lielu nozīmi visā Latvijas teātru dzīvē arī tādēļ, ka republikas akadēmiskajos teātros diezgan bieži bija vērojama apātija un vienaldzība.

Paša Valmieras teātra vēsturē 80. gadu pirmā puse bija mākslinieciski un garīgi visradošākais laiks, savā ziņā salīdzināms ar slaveno O. Krodera darbības laiku 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā. Iekarotās augstienes tika noturētas apmēram sešus septiņus gadus.

LIEPĀJAS TEĀTRIS

80. gadu pirmajā pusē laiks izdarīja korekcijas republikas teātru spēku samēros. Arvien vairāk līderu pozīcijas zaudēja un krīzes situācijai tuvojās abi Rīgas akadēmiskie teātri, savukārt avangardā izvirzījās perifērijas kolektīvi — valmierieši un liepājnieki. Liepājas teātra toni galvenokārt nosacīja galvenā režisora **Olģerta Krodera** iestudējumi, kas šajā laikā gandrīz visi izsauca nevilgotu interesi sabiedrībā. Iepriekšējos gados katras sezonas centrā bija izcēlies kāds viens O. Krodera lielformāta uzvedums, bet tam bija maz saskarsmes punktu ar pārējo teātra kopainu. «Elitei «Vasa Železnova», masai, t. s. kasei «Dolāru princese» un pa vidu šāds tāds teātris. [...] Liekas, ka «Ernanī» bija tā izrāde, kurā O. Kroders sekmīgi aizsāka skatītāju apvienošanu pēc uztveres daudzpakāpju principa. Lielās «Ernanī» izrādes trepes bija simboliskas, uz tām izvietojās un vienojās dažādu interešu un prasīguma skatītāji. Arī turpmākajā repertuāra izvēlē teātris vairākkārt ir ievērojis šo mācību.»* Tagad it kā izlīdzinājās teātra vispārējais mākslinieciskais līmenis. Virsotņu-aizu variantu nomainīja virsotņu un līdzenumu koeksistence (bet tā nav mazāk bīstama!). To noteica arī **Naura Klētnieka** stabilāks kļuvušais režisora rokraksts un **Haralda Ulmaņa** profesionālais veikums Mazajā zālē. Teātra kolektīvā iekļāvās divi jauni režisori — A. Lunačarska Valsts Teātra mākslas institūta absolvents **Juris Stobovs**, kas 1981. gadā debitēja ar franču rakstnieces M. Dirā psiholoģiski niansēto kamerlugu «Mūzika», un Ļeņingradas N. Krupskajas Kultūras institūta beidzējs **Ilmārs Elerts**. Viņš savai vizītkartei bija izvēlējis Ļ. Korsuņska komēdiju «Tētis uz pasūtījumu» (1984). Režijā turpināja strādāt **Pēteris Vīksne**. Spēkus šai jomā izmēģināja aktieri Dz. Klētniece, M. Putniņš, V. Zandbergs. Tomēr O. Kroders, it kā nojauzdams, ka šāds stāvoklis nebūs ne ilgš, ne arī teātra māksliniecisko virzību stimulējošs, turpināja viesrežisoru praksi, tikai salīdzinājumā ar iepriekšējo gadu desmitu daudz mazākos apmēros: viesojās četri režisori — V. Lūriņš, R. Grabovskis, K. Mārsons un K. Austruma.

* *Dzene L.* Līmenis vai līdzenums? // *Lit. un Māksla*, 1980, 24. okt., 11. lpp.

Galvenais režisors turpināja arī savu aktieru audzināšanu. 1981. gadā teātra studiju absolvēja deviņi **jaunie aktieri**: Elita Brice, Līga Kaktiņa, Dina Lācare, Ligita Lūse, Dace Nesenberga, Andris Klovāns, Ainārs Krūms, Andris Ližbovskis, Teodors Rancāns. Vajadzību nodarboties ar aktieru apmācību pašu mājās radīja vairāki apstākļi. Pirmkārt, O. Kroders vienmēr aizstāvējis uzskatu, ka jaunam cilvēkam maksimāli agri jāsāk strādāt savā izvēlētajā profesijā. Pabeigta vidusskola, pēc tam četri gadi teātra fakultātē, vēl pāris gadu «aklimatizācijas» kolektīvā un... jaunais cilvēks gandrīz vai tuvojas trīsdesmit gadu robežai. Bet teātrim ir vajadzīgi jaunieši, kas uz skatuves varētu atveidot savus vienaudžus. Protams, teātra māksla ir nosacīta māksla un četrpadsmitgadīgo Džuljetu aktrise var atveidot arī četrdesmit gadu vecumā, kad ir profesionālā meistarība, pieredze, cilvēciskais briedums, bet neglābjami būs zudis jaunības tiešums, pievilcība, jūtu neviltotība. Tādēļ, pēc O. Krodera uzskata, aktierim profesija jāapgūst blakus mācībām vispārīgglītojošā skolā.

Un otrs aspekts. Konservatorijas aktieru apmācība nespēja nodrošināt Liepājas teātri ar pietiekamu daudzumu jaunu kadru. Teātri ienāca skatuves mākslas mīļotāji no pašdarbības, no skolas sola, un viņi saņēma nelielus uzdevumus jauniestudējumos, piedalījās masu skatos. Šiem cilvēkiem (perspektīvākajiem no viņiem) vajadzēja dot iespēju apgūt profesijas pamatus. Studiju jaunie aktieri beidza ar diviem iestudējumiem: Raiņa «Pūt, vējiņ!» un M. Sebastjanu «Nezināmā zvaigzne», kurus teātra aktīvajā repertuārā neiekļāva, jo to mākslinieciskais līmenis neapmierināja pašus veidotājus. Presē par jaunajiem aktieriem neparādījās neviena atsauksme, un tā arī bija sava veida liecība. Šodien no studijas absolventiem teātri strādā vairs tikai četri — D. Lācare, L. Kaktiņa, A. Krūms, kas organiski iekļāvušies kolektīvā un paguvuši atveidot nozīmīgas lomas, un E. Brice (rekvizitore).

Tā kā parasti teātri paralēli tikā veidoti trīs iestudējumi, notika pakāpeniska aktieru noslāņošanās. Katrs no režisoriem centās ap sevi veidot domubiedru grupu, kas visvairāk atbilstu viņa meklējumiem un raksturam. Šāda trīs «teātru» izveidošanās viena teātra ietvaros daļēji noteica aktieru māksliniecisko līmeni. O. Kroders, būdams ar lielu pieredzi un talantu apveltīts režisors, spēja izveidot sev uzticīgu ansambli, prata atklāt katra aktiera radošo potenciālu, iekļaujot to iestudējuma kopējā struktūrā.

«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 lomai vāku. Taču tā darīt var tikai ar aktieriem, kuri grib un spēj strādāt. Ja tā nav, tad labāk šim aktierim strādāt pie cita režisora»* — tāds bijis O. Krodera

* Freinberga S. Antivarmācība // Teātris un dzīve, 17. R., 1973, 74. lpp.

darba stila pašraksturojums. Par viņa aktieriem izveidojās I. Briķe, J. Bartkevičs, D. Makovska, Ē. Vilsons, M. Vilsons, arī A. Karele, A. Jaunzeme, A. Albuže, V. Čestnovs, J. Makovskis. Savukārt pārējiem režisoriem, kuru profesionālā aktieru audzināšanas prasme bija mazāk nobriedusi, tas padevās ar daudzkārt lielākām grūtībām vai pat nemaz. Saglabāt sevi, savu patību un profesionālās spējas izdevās tikai tiem, kurus daba pati bija apveltījusi ar spilgtu talantu, patstāvību darbā un pat režisorisku domāšanu, kā Dz. Klētniecei, V. Šneiderei, J. Kuplajam.

Tā izveidojās lielāka atšķirība starp trupas vadošajiem māksliniekiem un pārējo aktieru kontingentu, kas, nejutot spēcīgu režisora roku un virzību, bieži vien izlidzējās ar ārēju paņēmieni demonstrēšanu.

80. gadu pirmajā pusē režisors O. Kroders atradās radošo spēku zenītā. No iestudējumiem, ko viņš sagatavoja šajā periodā, ap desmit kļuva par republikas nozīmes notikumu. Parādījās jaunas iezīmes režisora radošajā rokrakstā. Blakus uzvedumiem, kuros joprojām dominēja varoņu deheroizācijas tendences, ieskanējās pa romantiskai, dzīvi un mīlestību apliecināšanai notij (V. Igo «Kastīliešu gods», A. Dimā (dēla) «Kamēliju dāma»).

60. un daļēji 70. gadi teātra mākslā bija pagājuši zem neticības zīmes. Gāzt nost varoņus no pjedestāliem, katrā cilvēkā atrast un izcentrēt negācijas, nekā laba nav un nevar būt. Tādēļ arī teātri tik bieži pievērsās modernajai Rietumu drāmai, kurā šī tendence izpaudās viskrasāk. 70. gadu otrajā pusē arvien vairāk ieskanējās prasība pēc varoņa — tīrradņa, pēc dzīves apliecinājuma, pēc ticības gaišajam un tīrajam cilvēkā. Ilgi noliedzot īstas jūtas, bija aizmirsts, ka cilvēki tomēr ilgojas pēc šīm jūtām un izjūt to deficītu. O. Kroders mēģināja izveidot savu romantiskā teātra modeli. Tā vajadzību nosacīja arī sabiedrībā notiekošie procesi. Sociālā apātija, vārdu nesaskaņa ar darbiem radīja neticību, vienaldzību, mērķu un ideālu trūkumu. Bet gaisā virmoja un zemapziņā brieda jauni strāvājumi. Un kā ikviens īsts un jūtīgs mākslinieks O. Kroders tos juta un centās ietērt reālos skatuves tēlos. «Var būt, ka arī vajag joprojām «spridzināt». Bet vairāk, es domāju, izradē vajag radīt tādu atmosfēru, lai cilvēks varētu atbrīvoties no visiem sīkumiem, apjēgt, kas viņš ir un ko darīt turpmāk.»* Tieši šādā ievirzē jau 1979. gadā bija tapusi V. Igo romantiskā drāma «Kastīliešu gods» («Ernani»), pēc tam T. Viljamsa «Tetovētā roze» (1980), Aspazijas «Vaidelote» (1981). Par cilvēka glābējspēku tika izvirzīta mīlestība — liela, visaptveroša, nesaskaņām, naidam pāri stāvoša, garīgi cildena un tajā pašā laikā jutekliski valdzinoša. Darbojās spēcīgas personības, kas

* Saruna ar O. Kroderu ciklā «Profesija — režisors» Mākslas darbinieku namā 1985. g. 9. janv.

drīz sagrieztos skaudrā pretrunu cīņā, kuras virpuļos tiek ierauta arī Mirdza.

«Vaidelote» savā skatuviskajā mūžā piedzīvojuši dažādus traktējumus, kad priekšplānā izvirzījusies katram laikam svarīgākā problemātika. Par vienu no visnozīmīgākajiem sasniegumiem uzskatāms E. Smiļģa inscenējums Dailes teātrī 1958. gadā ar V. Artmani titullomā. Toreiz visspilgtāk skanēja cīņas motīvs starp brīvu radošu domu un kānonu dogmatiskajiem žņaugiem. O. Krodera iestudējumā par galveno kļuva mūžam neatrisināmā dilemma starp cilvēka alkām pēc milas un pašu mīlestību. «Tas, kas notiek ar šīm jūtām, kad tās saskaras ar dzīves īstenību. Jo arī mīlestība, tiklīdz runa ir par konkrētu cilvēku, pārstāj būt abstrakts jēdziens. Tāpat kā uzticība, goda prāts, taisnīgums, tā ir cilvēka īstuma pārbaude.»* Tieši tādēļ režisora uzmanības centrā bija Mirdzas, Asjas un Laimona tēli, viņu psiholoģiski sarežģīto attiecību izsekojums un katra personības spilgts skatuviskais portretējums.

A. Albužes Asjas mīlestība bija kaislīgas zemes meitas mīlestība, viņu nebaidīja nekādi šķēršļi cīņā par savu iecerēto un laimi. Temperamentīga, vitāla un reizē sievišķīga viņa atklājās skatītājam. Pirmatnēja zemes spēka pielietojums bija arī M. Vilsona karavadoņa Laimona tēls. Aktieris vairākkārt liecinājis, ka mēģinājumu procesā viņi ar O. Kroderu centušies padarīt Laimonu vīrišķīgāku, noteiktāku, pievilcīgāku, nekā viņš ir Aspazijas drāmā.

Un kā pretmets — I. Briķes Mirdza — jauna, trausla, ētiski skaidra, dzīves sārņu neskarta. Bet tieši Mirdzai lemts iziet garo un grūto personības veidošanās ceļu, kad rūdās viņas dvēsele un gars. «I. Briķes Mirdza nonāk līdz cilvēka augstākajai apzināšanai — ziedošanās citu labā. Jaunās aktrises atveidojumā tas izskan kā apotheoze cilvēka diženumam, viņa gara spēkam un dvēseles cildenumam.»** I. Briķes Mirdza gāja nāvē, jo šajā realitātē viņai nebija vietas, bet gāja, apjautusi, ka cilvēkus var labākus darīt, tikai ziedojoties viņu labā.

Tieši «Vaidelotes» iestudējumā nācās sastapties ar «slimību», ar ko «slimoja» gandrīz visi O. Krodera inscenējumi, kuros uz skatuves parādījās lielāki vai mazāki masu skati. Aizrāvis ar savu ideju un centrālo tēlu izstrādi, režisors novārtā atstāja tēlu sistēmas perifēriju. Un tā kā tieši mazajās lomiņās vai masu skatos piedalījās O. Krodera režijas metodē nekveldētie aktieri, tad, nesaņēmuši konkrētus uzdevumus savai skatuviskajai eksistencei, viņi vairāk vai mazāk godīgi «nodežurēja» izrādī. Bariņš vīru diezgan bezpalīdzīgi grozījās pa skatuvi, it kā atveidodami lepnos un drosmīgos kuni-

* *Burniece A.* Protests un apliecinājums dzīvei // Lit. un Māksla, 1982, 7. maijā, 11. lpp.

** Turpat.

spēja pārvarēt savu duālismu, un personības, kuras stipras savā veselumā. Kur gods, sirdsapziņa, brīvība bija neatņemama cilvēka dzīves sastāvdaļa.

Ar Zeiboltu Jēkaba romāna «**Udens burbuļi**» (1980) dramatisējuma inscenējumā O. Kroders aizsāka savā biogrāfijā neparastu līniju — ar dziesmām un dejām rotātu tautas lugu uzvedumu tradīciju, ko Valmieras teātrī perfekti kopa vecmeistars P. Lūcis. Un perifērijas apstākļos tas bija vitāli nepieciešams, brīvdabas izrādēm piemērots. Lai arī «**Udens burbuļi**» uzvedums varēja būt lasījumā dziļāks un sniegunā gaumīgāks, «tomēr būtu ļoti svētīgi, ja Liepājas teātris tautas lugas līniju turpinātu, jo tai ir vislielākās iespējas vienot skatītāju — gan fiziski (lielajos brīvdabas uzvedumos), gan arī garīgi, jo šādā izrādē, ja tā mākslinieciski augstvērtīga, viena skatītāju daļa tiek valdzināta ar vienkāršo, tautisko sižetu, parasti arī ar humoru, bet pakāpienu augstāk — ar interpretētāja skata punktu, ar aktiera tēlojumu, ar ideju, ko režisors licis par pamatu uzvedumam.»* Taču šī ievirze režisora daiļradē īstu izpausmi tā arī neguva, jo, kā viņš pats izteicies, šādiem darbiem viņam pietrūkstot vienkāršības.

1981. gada nogalē vērās priekšskars Aspazijas «**Vaidelotes**» pirmizrādei, lugai, kas uz latviešu teātra skatuves nebija iestudēta gandrīz trīsdesmit gadu. Rets ciemiņš mūsu teātros bija Rainis, vēl retāks — Aspazija, kuras lugas tāpat ir neatņemama mūsu kultūras mantojuma sastāvdaļa. Kas pamudināja O. Kroderu izvēlēties tieši šo romantisko traģēdiju? «Es domāju, ka tas ir vērtīgi publikai, jo mūsdienās ir aktuāli pievērsties mūžīgajām vērtībām — spējai būt uzticīgiem mīlestībā. Mēs vairs neprotam mīlēt tā, kā to darīja klasiskie varoņi, neprotam cīnīties par savu mīlestību. Un, otrkārt, mani interesēja, kā šodien spēlēt šāda veida klasiku. Izrādes pamatā ir ņemts psiholoģiskais darbības princips. Aspazijas darbs ir ļoti interesants, bet vēl vajadzēja to padarīt arī ticamu. Lugā minētie fakti nav vēsturiska īstenība, tā ir brīva fantāzija, jo 13. gadsimta Lietuva — tie ir tikai pieturas punkti. Galvenais ir divu pretspēku sadure — laicīgās un garīgās varas. Un šo sadursmju krustpunktā — cilvēks, viņa dzīve.»**

...Lēni iegaismojās skatuve. Mēness gaismas ietīta zeme. Un starp debesīm un zemi kāda vientulīga būtne. «Mēness starus stīgo...» ieskanējās Mirdzas monologa pirmās rindas. Šinī brīdī Mirdza it kā saplūda ar zvaigžņoto tāli, ar dabu, bija šī Kosma sastāvdaļa. Izskanēja Mirdzas slēptākās ilgas, vēl pašas īsti neapjaustas, vēl neaptumšotā pasaulizjūta. Šādā liriski romantiskā, mierīgi klusinātā tonkārtā iesākās «**Vaidelotes**» iestudējums, lai pavisam

* *Dzene L.* Līmenis vai lidzenums? // *Lit. un Māksla*, 1980, 24. okt., 11 lpp.

** Mākslas padomes protokols Nr. 29, 1981. g.

gaikšus. Pēc krāsām, līmes un veca tilla putekļiem smaržoja A. Kļaviņa radītais Mildas dārzu skatuviskais ietērps. Šāda nevērība piezemēja visa iestudējuma kopjēgu un māksliniecisko līmeni.

1984. gads liepājnieku kolektīvam un O. Kroderam kļuva par pārbaudes gadu, jo repertuārā tika iekļauts V. Šekspīra «Hamlets» — darbs, kurā katrs laikmets un katrs cilvēks kā spogulī var saskatīt galvenās pretrunas, būtiskākos eksistences pamatjautājumus. Un tas, kādā rakursā šīs pretrunas, šie eksistences pamatjautājumi tiek atklāti, liecina par režisora un aktieru ansambļa pilsonisko briedumu un profesionālo līmeni, jo Šekspīra darba iestudējums vienmēr uzrāda arī nozīmīgākās tendences teātra procesā. O. Kroders vienmēr ir centies iet pussolīti, ja ne visu soli laikam pa priekšu. Arī viņa «Hamlets» apsteidza 1984. gadu. Tikai ar laika distanci var novērtēt tās jaunās vēsmas, kas toreiz skanēja liepājnieku inscenējumā.

Režisoram tā bija otrā tikšanās ar «Hamletu». Pirmā bija notikusi pirms divpadsmit gadiem Valmieras teātrī. Toreiz viņa iestudējuma uzmanības centrā bija cilvēka degradācijas problēma. Hamlets, lai cik cēlu mērķu un ideju vadīts, ciņai izvēlējās tos pašus — savu pretinieku ieročus, tādēļ arī pats arvien vairāk sāka līdzināties viņiem un zaudēja savu ētisko pamatu. Protams, klasikas darba interpretāciju nosaka sabiedriskie apstākļi, laikmeta aktuālās problēmas, bet tikpat lielā mērā arī paša mākslinieka personība — viņa vecums, talants, viņa priekšstati par dzīvi, radošs periods viņa dzīvē vai krīze, viņa temperaments, prāts, jūtu pasaule un arī privātā dzīve. Bija pagājuši gadi gan sabiedrības, gan arī paša O. Krodera dzīvē. Un režisora skatiens uz pasauli bija kļuvis vērīgāks un dziļāks. «Hamlets» ir tāda luga, ko skatoties vienmēr gaidām, kāds tad būtu tas brīnumvārds, kuru režisors izvirzījis par cilvēka dzīves atslēgu. Ko tad režisors atzīst par pašu galveno cilvēka dzīvē — vai ciņu, atriebšanu, naidu vai mīlestību, vai apceri, vai spēju neaizmirst pagātni. O. Kroders nekad nebija centies izvairīties no atbildēšanas uz šiem jautājumiem. Tāpat kā viņš nekad nebija aizvēris acis laikmeta sarežģītības priekšā. Liepājas teātra «Hamlets» nedeļa viena cilvēka dzīves jēgas atminējumu, tādu brīnumvārdu. Jo dzīves jēga, pēc režisora domām, bija pati dzīve. Bez garīgas patstāvības, bez savas atrastās patiesības nevar piedzimt cilvēks un nevar tapt personība. Bet patiesību par dzīvi nekā citādi nevar iegūt, kā vien izdzīvojot šo dzīvi. Tas ir vienīgais atziņas iemantošanas ceļš.

Hamletam šai īsajā, bet smagajā dzīvē nākas ļoti daudz vilties. Izrādās, ka oficiālā versija par tēva nāvi ir meli, pievil mātes mīlestība, un Ofēlijas maigums arī ir tikai fikcija, draugi kļūst par nodevējiem. Kur cilvēkam šādā situācijā atrast atbalsta punktu? O. Kroders uzskatīja, ka cilvēkam par atbalstu dzīvē var kļūt māksla. Un šajā iestudējumā kā īsta, mūžīga vērtība arī bija izvirzīta tieši māksla, ko personificēja I. Briķe Pirmā aktiera lomā. Tā ir ļoti maza lomiņa plašajā Šekspīra lugā, bet aktrise ar savu kais-

līgi slavināto personības brīvību, neatkarību un drosmi kļuva par gara brīvības simbolu. Tajā pašā laikā O. Kroders radīja arī jaunu tēlu — Nerru, kam tika dotas replikas no Hamleta un dažiem citiem tēliem un kas nepārtraukti pavadīja Hamletu visā viņa dzīvē. Un Nerrs, kā mēs zinām, ir aktiera brālis. Finālā, kad Hamlets savam draugam Horācijam lūdza pavēstīt nākamajām paaudzēm par viņa maldiem, meklējumiem, par viņa atziņām, varēja nojaust, ka Horācijs diez vai to varēs izdarīt, jo šajā Liepājas teātra uzvedumā bija tēlots kā kabineta zinātnieks, kurš īstās dzīves sāpes, aukstumu un postu nekad nav izjutis, tāpēc nespēja saprast, ko Hamlets viņam stāsta. Un īstais nākamo paaudžu iepazīstinātājs ar Hamleta dzīves rūgtu, bet derīgo pieredzi būs Nerrs — šis aktiera brālis. Tātad dzīves pilnasinīga izdzīvošana un seno romiešu doma par to, ka dzīve ir īsa, bet māksla — mūžīga, ka katra cilvēka dzīve iekļūst mākslā, ka tā ir barības devēja, ka tā ir gaiša, harmoniska, grūti izciesta, bet arī mūsdienīgi poētiska un katram cilvēkam tuva doma. Tomēr šo poētisko līdzību O. Kroders līdz galam neatrisināja. Tādēļ I. Kalnarājas Nerra eksistence brīžam kļuva diskutabla. «Pirmoreiz uzvedumu skatoties un vadlīnijām sekojot, var arī pieļaut, ka šim Nerram ir kāds rafinētāks režijas nolūks, ko uzreiz nevar atšifrēt. Bet ciešāk paskatoties, tomēr šķiet, ka šis āksts ar tomātsarkano degunu ir tāpat vien piekabināts.»*

Veidodams «Hamleta» iestudējumu Valmieras teātrī, O. Kroders bija teicis, ka viņam esot «organisks naidis pret varmācību. Ja es pasaulē kaut ko ienīstu, tad tā ir varmācība, sevišķi, ja tā apvienojas ar muļķību. Cilvēka netraucēta attīstība, ja vien tā nav aplama, — to man gribas visur veicināt, gan praktiskajā režisora darbā, gan izteikt un aizstāvēt savos iestudējumos.»** Antivarmācības motīvs skanēja arī Liepājas teātra uzvedumā, tikai ar dziļāku filozofisko vērtējumu. Režisors aizstāvēja Hamleta protesta ideju — nenovēršamu, bet traģisku. Tā bija Hamleta sūtība. Un jaunuma sakne neslēpās vis Klaudijā (kā Valmieras teātrī), bet stīgoja daudz dziļāk — sabiedrības sociālpolitiskajā struktūrā.

Arī pats Hamlets bija ieguvis jaunas krāsas. Kļuvis mierīgāks, dzīves gudrāks, filozofiski apcerīgāks, viņš daudz vairāk izprata dzīvi, taču gribēja to mainīt. It īpaši J. Bartkeviča Hamlets. J. Makovska Hamletu savukārt vairāk vadīja jauneklīgas emocijas, mazāk traģiskās situācijas apjēga. Ofēlijas tēlu režisors bija iecerējis kā jaunu meiteni, kas, mīlestības pret Hamletu pārņemta, nevienu mirkli nemana, kādai netīrai spēlei, galma intrigai kļuvusi par upuri. Bandinieks sava tēva Polonija un arī Klaudija rokās. A. Albuže Ofēlijas lomā ar šo uzdevumu pilnībā galā netika. Viņai vairāk likās, ka Ofē-

* Dzene L. Desmitais «Hamlets» uz latviešu skatuves // Pad. Jaunatne, 1984, 2. okt.

** Freinberga S. Antivarmācība // Teātris un dzīve, 17. R., 1973, 74.—75. lpp.

lija ir kļuvusi par tēva sabiedroto cīņā par izdevīgām laulībām un pietuvošanos karaliskajai ģimenei. A. Kvālas Ofēlija bija precīzāka režisora iecerē, cilvēciski aizkustinošāka.

Savdabīgi iezīmējās arī Ģertrūdes tēls, ko atveidoja A. Jaunzeme un A. Karele. Tā bija nevis netiklības zaņķi sliksstoša karaliene, bet gan līdz neprātam Klaudiju mīloša sieviete, kas par šo mīlestību gatava maksāt visaugstāko cenu, pat pazudināt savu dēlu.

Lielas pārmaiņas interpretācijā piedzīvoja Klaudija tēls. Parastā nīstā tirāna un despota vietā bija stājies gudrs Klaudijs, cilvēks, kas vienreiz mūžā pieļāvis kompromisu, aptraipījis rokas ar asinīm, lai gan visiem un pirmām kārtām Dānijai labu gribēdams. Vecais karalis vairs nav spējis pārvaldīt valsti, bet vēl krampjaini turējies pie savas varas. Un, lai Dānija varētu atplaukt, ir bijis jānāk jaunām pārmaiņām. Tikai — par kādu cenu. Cilvēks nevar vienreiz mazgāties asinīs un pēc tam kļūt tīrs. Viens kompromiss velk līdzī nākamo. Un tieši Hamlets, ko Klaudijs gribēja mīlēt kā paša dēlu, pietuvināt karaļa tronim, bija tas, kurš stājās ceļā. Kurš katru brīdi atgādināja izdarīto noziegumu. Un nebija vairs citas izvēles. Jāiet vien tālāk nozieguma ceļš pretim savai personības degradācijai un morālai sakāvei. Ja iepriekšējā O. Krodera iestudējumā šo degradācijas ceļu bija nogājis Hamlets, tad tagad to lemts noiēt Klaudijam. J. Lagzdīņš Klaudijā uzsvēra dzīves pieredzes, kompromisa smagumu, lai arī tas izdarīts kādreizējo jaunības ideālu vārdā. J. Bartkeviča Klaudijs bija gandrīz vai Hamleta vienaudzis. Un, mēģinādams sev pietuvināt Hamletu, rast sabiedroto, it kā teica: «Tagad mēs, jaunie, esam pie teikšanas. Tagad mūsu kārtā valdīt.» Bet šie cilvēki bija pretēja rakstura. Un dažāds bija viņu mūža gājums, papildījums un ideāli. Labāk nāve nekā kompromiss. To ļoti precīzi atzīmējis E. Zabis: «Var iznīcināt cilvēku, bet nevar nogalināt viņa sirdsapziņu un nomākt garu. [. . .] Bet, ja ir dzīva sirdsapziņa, cilvēks atrod atbildes uz nolādētajiem jautājumiem un iet savu ceļu pat visdrūmākajā un tumšākajā laikā. Maksā par to, protams, dārgi. [. . .] Hamlets nav tikai upuris, bet mūžīgais, nepieklusināmais un nesamierināmais pretinis. [. . .] Tāpēc, kamēr vien pastāvēs varmācība, jauns Hamlets atkal ies savu Golgātas ceļu.»*

Ar «Hamleta» inscenējumu Liepājas teātrim pirmoreiz tika dota iespēja pārstāvēt Latviju Vissavienības festivālā. Līdz tam tā bija tikai Rīgas teātru prioritāte. No 1984. gada 10. līdz 25. novembrim Erevānā notika 2. V. Šekspīra dramaturģijas festivāls, kurā piedalījās 15 teātri no 11 PSRS pilsētām. Blakus «Otello» iestudējumam T. Čheidzes režijā K. Mardžanišvili teātrī liepājnieku «Hamlets» tika novērtēts kā nozīmīgs sasniegums V. Šekspīra dramaturģijas interpretācijā. To festivāla noslēguma konferencē atzina visi dalībnieki. Piemēram, kritiķe Ņ. Veļehova (Maskava) teica: «Galveno ideju

* Zabis E. Liktenis — būt cilvēkam! // Lit. un Māksla, 1984, 30. nov., 6. lpp.

cauri visai izrādei iznes J. Bartkeviča Hamlets. Aktieris viss ir lomā. Viņš nodzīvo tēla dzīvi, dziļi izjūdzams Hamleta likteni. Viņa Hamlets — tā ir laikmeta sirdsapziņa. Izrādes koncepcijā akcentētas ja un ā Hamleta problēmas, kurš jo asi izjūt aicinājumu izmainīt dzīvi, ne tikai to izprast un apcerēt.»* Bet K. Kaska (Tallina) atzina: «Iestudējuma centrā ir cilvēks, un ārkārtīgi nozīmīgs ir absolūti viss, kas notiek ar viņu. Režisors ir bijis apbrīnojami vērigs pret jebkuru lugas personu, tāpēc izrādē katram tēlam ir sava dzīve un sava traģēdija. Izrādē visu nosaka, balsta un virza ārkārtīgi smalks, precīzs varoņu psiholoģisko attiecību šifrējums. Tieši te rodas tas jaunais, ko izrāde pauž par sen zināmo «Hamletu.»**

Ar «Kastiliešu goda» un «Vaidelotes» uzvedumiem O. Kroders bija uzsācis sarunu par cildenu jūtu pārveidojošo spēku. To turpināja arī A. Ostrovska drāmas «Līgava bez pūra» (1982) iestudējums. Tikai šajā gadījumā tas bija pretmets — jūtas kā cilvēka personību ārdošs, dedzinošs, iznīcinošs spēks.

Tāpat kā visos savos labākajos iestudējumos, arī «Līgavā bez pūra» O. Kroders bija izstrādājis maksimāli precīzu, grafiskās līnijās skaidru lugas konceptuālo karkasu, katru tēlu un tā attiecības ar citiem pakļāvis vienotās kopjēgas atklāsmei. Un pilnīgi noārdījis A. Ostrovska lugām raksturīgo personāžu dalījumu vilkos un avis. Satikās līdzvērtīgi dzīves spēlmaņi katrs ar savām vēlmēm un prasībām, bet vienoja viņus visus tieksme izspēlēt no dzīves pēc iespējas lielāku labumu: «Ogudalova — nodrošinātas vecumdienas, Larisa — mīlestību, Paratovs — dzīves spraiguma un sāta izjūtu, Karandīševs — cieņu un stāvokli sabiedrībā, Knurovs un Voževatovs — teicamu izklaidēšanos blakus veiksmīgiem tirdznieciskiem darījumiem.»*** Režisoru interesēja šīs sabiedrības mehānisma darbības principi un tikumiskās degradācijas process, kam pakļauts ikviens šīs sabiedrības loceklis. Līdz ar to bija noticis lugas idejiskais pārakcentējums.

Vispirmām kārtām šis pārakcentējums skāra Larisas tēlu. Kopš izcilās krievu aktrises V. Komisarževskas tēlojuma šai laukā bija iedibinājies priekšstats par Larisu kā par tēlu, kas pauž tīras jūtas, kas neiederas apkārtējā sociālā vidē, līdz beidzot tā viņu salauž un sabradā. Sādā ievīrē bija veidota arī V. Līnes Larisa V. Baļunas 1948. gada iestudējumā Drāmas teātrī. O. Krodera redzējumā un I. Briķes sniegumā Larisa bija līdzvērtīga spēlmane lielajā dzīves spēlē. Viņas trumpis bija jaunība un skaistums, un tikai jāskatās, kā šo trumpi izdevīgāk izspēlēt, lai vinnests būtu pēc iespējas lielāks. Larisas lomā I. Briķe atkal pārsteidza skatītājus. Pēc Soņečkas Mar-

* *Cimdīņa R.* Sekspīra dienas Erevānā // Lit. un Māksla, 1985, 5. jūl., 12. lpp.

** Turpat.

*** *Čakare V.* Par jaunumu un jaunuma ziediem // Lit. un Māksla, 1982, 4. jūn., 6. lpp.

meladovas F. Dostojevskas romāna «Noziegums un sods» skatuves variantā, donjas Solas «Kastīliešu godā», Raiņa Spīdolas un Aspazijas Mirdzas jau bija izstrādājies šīs aktrises mākslinieciskais etalons. Sievietes jūtu spēka paudēja, visa gaišā, tīrā apliecinātāja, lielu, nozīmīgu ideju nesēja. Viņas varonēm piemita garīgs cildenums un monolītums. Un grūti bija iedomāties, ka šajā trauslajā māksliniecē mit arī pavisam citas radošās potences. Spēja atklāt cilvēka degradācijas procesu, «maigo, piemīlīgo zvēru». Gandrīz ar fizisku baudu Larisa atcerējās karstās, tvīksmīgās naktis uz Volgas kopā ar čigāniem, viņu ģitāras melodijas, romances un pielūdžu ugunīgos skatienus. Viņa apzinājās savu varu un reiba no tās. Vēl, vēl, vēlreiz laisties šajā bezgalīgo izpriecu karuselī, dzert dzīvi pilniem malkiem, un nekad kauss nebūs tukšs. Tad apprecēt bagāto Paratovu (ko ar atzīstamu elegantu nevērību atveidoja A. Birznieks) un gūt savai dzīvei augstāko vaiņagojumu. Būt labākās sabiedrības dāmai, bet pie izdevības neaizmirst arī trakulīgās jaunības gadus. Diemžēl fināls sniedza ko diametrāli pretēju — sapņu un mīlas drupas. No šīs pasaules I. Briķes Larisa šķīrās mierīgi un koncentrēti, paņemdama līdzi spēles zaudējuma rūgtumu. Un vienlaikus tā bija arī viņas atpestīšana.

Otra būtiska akcentu pārbīde skāra Karandiševa tēlu. Tradicionāli viņš iemiesoja «mazā cilvēka» likteni, traģēdiju, viņa pašcieņu apkārtējie mīda kājām. Tāds Karandiševs bija arī A. Jaunušana interpretācijā Drāmas teātrī. Lai gan V. Cestnova atveidotais Karandiševs bija sīks un nožēlojams, nekādu līdzcietību viņš neraisīja, jo pārāk uzbāzīga bija viņa alkatība un lielummānija. Par katru cenu, jebkuriem līdzekļiem izsisties uz augšu, nostāties blakus bagātajiem tirgoņiem, sakampt gardo gabalu no dzīves pīrāga, kaut arī par to jāmaksā ar savu cieņu. Arī Larisu viņš nošāva lielummānijas un dziļas skaudības vadīts — ja nav man, lai nav nevienam.

Brīvdomīgi ciniskais A. Birznieka Paratovs, lētu izpriecu meklētājs J. Bartkeviča Voževatovs un bagātākais no visiem M. Vilsona Knurovs — spēlmaņu trijotne. Tie visi izspēlēja cilvēku dzīves un likteņus. Pretēji tradīcijai, kad Knurovs vienmēr bijis gados pavecs kungs, O. Kroders šim tēlam bija piešķīris arī jaunības pievilcību. Jauns, žilbinošs, elegants, baltā uzvalkā tērpies, parādījās M. Vilsona Knurovs. Viņš bija īstais spēlmanis un spēles noteikumu diktētājs. Var jau atļaut arī pārējiem tirgoņiem nedaudz paspēlēt un cerēt, it īpaši, ja tu apzinies, ka laimests tik vai tā būs tavš, jo tu esi īstenais dzīves saimnieks ar visbiezāko naudas maku.

«Precīzais izrādes koptēla uzstādījums, skaidrība par tēlu virsuzdevumu un attīstības virzību ir tas organizējošais satvars, kas palīdz veidoties patiesai, dramatiskai, piesātinātai skatuves dzīvei, panākt augstu iekšējās darbības intensitāti.»*

* *Cakare V.* Par ļaunumu un ļaunuma ziediem // *Lit. un Māksla*, 1982, 4 jūn., 6. lpp.

1984. gada pavasarī Liepājas teātrī iestudēja V. Lāča romāna «Zītaru dzimta» («Vecā jūrnieku ligzda») dramatisējumu. Šā prozas darba iestudējums nebūt nebija O. Krodera pirmais mēģinājums radīt skatuves variantu no apjomīga romāna. Taču tas bija viens no veiksmīgākajiem. Jau 1981. gadā viņš bija veidojis skatuves versiju no Ļ. Tolstoja romāna «Anna Kareņina», pēc diviem gadiem uzvedis S. Lāgerlēvas «Gestu Berlingu» (1983). Abos gadījumos O. Kroders bija atsacījies no Dailes teātra rīcībā esošajiem dramatisējumu variantiem, jo vienīgi režisors var apjaust topošā iestudējuma kontūras un no plašā episkā materiāla atlasīt sev vajadzīgo, lai veidotos nevis romāna ilustrācija, bet proza pārtaptu dramaturģijā. Tādēļ no «Annas Kareņinas» viņš izvēlējās tikai romāna beigu posmu, lai, tiecoties atklāt, kā mainās un sabrūk Annas un Vronska sarežģītās attiecības, meklētu šā sabrukuma cēloņsakarības. Pārējais personāžs veidoja tikai fonu galveno varoņu izgaismošanai. Cik šāda pieeja var kļūt efektīva, atkarīgs no aktieriem. Vai viņi savos tēlos spēj iestrādāt arī to biogrāfijas daļu, kas palikusi «aiz kadra», un padarīt to uztveramu skatītājiem, vai ne. «Annas Kareņinas» iestudējumā to pārliecinoši izdarīja A. Albuže titullomā.

Savukārt «Gesta Berlingā» O. Kroders bija izvēlējies pilnīgi atšķirīgu principu. Uzvedums bija veidots kā atsevišķu apjomīgu monologu virkne, kur katrs no varoņiem atklājās kādā savas dzīves dramatiskā brīdī. Tomēr šāds prozas darba pārveides variants nedeva gaidītos rezultātus, jo piētrūka dzīvās saskarsmes starp skatuves tēliem, to konfrontācijas un darbību uz priekšu virzošā mehānisma. Iestudējums iznāca bālasinīgs, kurā bija tikai «vārdi, vārdi...», bet pilnīgi pazaudēts S. Lāgerlēvas skaudri romantiskais gars. Tas dažbrīd uzplaiksnīja J. Makovska Gestā.

Dramaturgs V. Rozovs, runājot par to, kā tapusi viņa luga «Brālis Aļoša» pēc F. Dostojevskas romāna «Brāļi Karamazovi» motīviem, almanahā «Sovremennaja dramaturģija» (1984, Nr. 3) rakstījis, ka tāda murgaina ideja, it kā Fjodora Karamazova balss šajā darbā skan ar pilnu spēku, varot ienākt prātā tikai nenormālam. Bet vienkārši likt skanēt viņa balsij — to var. Un tas esot pat viegli izdarāms, jo Dostojevskas darbs ir dramaturģisks. Dramaturģisks vai precīzāk — skatuvisks ir arī V. Lāča romāns. Tādēļ O. Kroders nemēģināja aptvert neaptveramo — parādīt visas romāna sižeta līnijas. Viņš izvēlējās tikai vienu — Jankas Zītara dzīves stāstu. Caur viņa redzes leņķi tika skatīti arī pārējie. Tas bija stāsts par personības tapšanas sarežģīto un pretrunīgo ceļu. No jūrmalas zvejnieka zēna līdz rakstniekam. Un stāsts par kādas ģimenes iziršanu, laikmeta griežu mašīnai pāri veļoties, par tautas izklišanu pasaules klaidos.

Plašajā prologā varēja iepazīt milzīgas pārmaiņas personāžu likteņos, valsts un sabiedriskajā dzīvē, aizritēja vairāki gadu desmiti. Tas viss norisa it kā paātrinātā tempā, izceļot vienīgi pašu

galveno, svarīgāko notikumu kaleidoskopā. Un tikai romāna pēdējā daļa uz skatuves tika attēlota tieši un konkrēti. Bet tieši šajā brīdī iezagās ilustratīvisms. Te vēlreiz varētu pieminēt V. Rozova salīdzinājumu — šāda dramatisējuma ilustratīvisms līdzinās grāmatas ilustrācijām, kaut arī daudzreiz augstvērtīgākām.

Vislielāko atzinību iestudējumā pelnīja J. Bartkevičs, kas atveidoja Jāni Zītaru. Uz mākslinieka pleciem uzgūla vissmagākā nasta, ko viņš godam aiznesa līdz galam. Tieši J. Bartkevičs bija viens no tiem aktieriem, kas spēja vislabāk pietuvoties režisora domāšanai un aktiermākslas līdzekļiem atklāt to skatītājam. Blakus viņam bija vairāki nozīmīgi aktieru veikumi: G. Kugrēna mantrausis un dzīves dedzinātājs Ernests, koķetē un palaidnīgā A. Kareles Elza, nelokāmais cīnītājs Kārlis, temperamentīgā D. Makovskas Aija, kāda iekšēja spēka un starojuma apmirdzētā I. Briķes Ķuzēnu Lilija, klusā un kautrā A. Albužes Laura.

1985. gadā O. Kroders iestudēja J. Jaunsudrabiņa «Aiju». Veidojot dramatisējumu, viņš it kā sintezēja iepriekšējos darbos gūto pieredzi — no plaša materiāla tika izvēlēta triloģiju noslēdzošā daļa «Ziema», galvenā uzmanība koncentrēta uz centrālajiem varoņiem, bet pārējais personāžs atstāts fonam, izmantoti plaši monologi, kuros atklājās katra tēla dvēseles traģiskās kolīzijas. Šo trīs principu organisks sakausējums radīja lielisku pamatu uzvedumam.

Analizējot J. Jaunsudrabiņa darbus, daudzkārt uzsvērts, ka viņš ir viens no spožākajiem reālistiem, lauku dzīves un lauku sētas tēlotājiem. Šādu priekšstatu lielā mērā ir noteikusi rakstnieka «Baltās grāmatas» popularitāte. Un bieži vien no šāda aspekta ir vērtēts arī romāns «Aija», kaut gan tas tapis ciešā saskarsmē ar tiem 20. gadsimta modernās literatūras strāvojumiem, kas tajā laikā valdīja Rietumeiropā. Un tādēļ cilvēki tajā atklājas ne vien kā reālistiski veidoti raksturi, bet arī kā kādai nolemtībai — liktenim — pakļauti vergi. Tieši tā bija virzīts arī O. Krodera «Aijas» uzvedums. Tā centrā — mūžsenā cīņa starp garu un miesu, ilūzijām un īstenību, sapni un realitāti, kad garīgums ir trausls un neaizsargāts brutālas vitalitātes un dzīvniecisku instinktu priekšā. Kad miesa svin uzvaru pār garu. Tās ir divas pasaules, kas nevar līgt... Visos laikos. Acīmredzot tas arī mudināja režisoru ieviest iestudējumā sengrieķu kora elementus. Sešu lauku sievu koris parādījās izšķirīgākajos Aijas un Jāņa dzīves brīžos — gan atstatus no aktīvās darbības vietas, gan ielaūzoties tajā un šķērsojot to. Vienlaikus tās bija reālas filozofiski apcerīgas lauku sievas, kas savu attieksmi pret notiekošo pauda tautasdziesmā (līgaviņa dūņu cūka, dūņu purva bridējiņa utt.), gan arī ieguva simbola jēgu. Kora vidū parādījās Nāve, un blakus tai kā vīzija nozibēja Jāņa atmiņas par savu jaunības dienu mīlestību — Aiju ar sarkanu lakatiņu galvā.

Funkcionāli ērtu un tajā pašā laikā saturiski ietilpīgu skatuves ietērbu bija veidojis scenogrāfs A. Bute. Pussagruvusi būdele, kurā

svilpo vēji, apskretuši cūkēdiena spaiņi, viss netīrs, nokvēpis, piedrazots. Skatuves centrā — milzīga midzenim līdzīga gulta ar pelēku cisu maisu. Tikpat savandīta un netīra kā šīs mājas saimniece Aija. Tā bija vieta, kur remdēt sakaitēto asiņu dziņu vai arī iekrist izgulēt smago dzēruma miegu. Gaiss šajā istabelē-aizgaldā bija tik smags un spiedīgs, ka likās — tas kā slogs gulstas uz cilvēku pleciem. Taču pati I. Briķes Aija tajā jutās kā zivs ūdenī. Tā bija viņas pasaule. Jaunas lunkanas tīģerienes un urkšķoša sivēna pasaule. Vārdos viņa gan žēlojās par nabadzību, kas uzglūn no katra stūra, bet tā bija pasaule, kurā brīvi varēja ļauties visām savām iegribām. Ieraut gultā neizlēmīgo un glēvo sapņotāju Jāni (J. Bartkevičs), lietišķi iekautīt bērnus vai ieskāt savu kādreiz krāšņo matu kodaļu un ar patiesu baudu apkaut noķertos «dzīvniekus». Te varēja ļauties miesas baudām ar vīrišķībā kūsājošo Aizupju Juri (J. Āboliņš). Par vienu no traģiski emocionālākajiem brīžiem izvērtās Aijas un Jāņa kāzu skats. Viņi abi un vienīgais viesis — Aizupju Juris — kopīgi tukšoja pudeli pēc pudeles, līdz visi trīs kopā iekrita migā...

Šajā iestudējumā pilnīgi jaunā kvalitātē iepazinām I. Briķi, aktrisi, kuru bijām raduši identificēt ar tīrību, skaidrību un mīlestības augsto dziesmu. Ceļu uz šo jauno pavēršiemu aktrises biogrāfijā O. Kroders bija bruģējis lēnām un uzmanīgi — ar dzīves baudītajū Larisu (A. Ostrovska «Līgava bez pūra»), tad aizlauzto Randu (J. Lūša «Ko tur liegties, nav vērts...»). Nu ieguldītais darbs bija uzplaucis krāšņos negācijas ziedos.

Uzveduma beigu posmā Aijas un Jāņa attiecības bija tā sastrēdzinātas, ka likās — viņi viens otru varētu nogalināt. Lai izbēgtu no nelaimes, katram bija jāiet savu ceļu, bet šķirties viņi nespēja. Bezizeja...

Un fināls. Aija aizgājusi uz upi skatīties, kā iet ledus. Drūmā telpa pielīst ar spokainu gaismu, kas fokusējas uz Jāni. Viņam atkal mugurā ir spodri balts krekls — kā sākumā, kad bija vēl cerība uz lielo laimi. No viņa pavērstajām delnām iztek dzīvība. Gaiss krāsojas asins toņos. Jau uz nāves robežas stāvot, Jānis izmisīgi sauc mīlotās vārdu. Un Aija klusa atnāk, apmet loku ap mirušo. Bet vai tā vairs ir Aija? Jā, viņai ir tā pati nevaldāmo matu kodaļa, tie paši nosmulētie skrandainie brunči, bet seja — gaiša un traģiska, balss — augsta un skaidra. Kā nebijušas izgaisušas ķildīgās, rupjās un pieglaimīgās intonācijas. Viņa ieklausās kora rekviēmā un tad pārtver to: «Viens gans nomira, citi gani raudāja...».

Šīs tautasdziesmas nepretenciozais saturs pēkšņi piešķir papildus dimensiju uzvedumam. Tikai tepat, uz šīs grēcīgās zemes, ir vienīgā vieta, kur cilvēks var darīt dzīvi labāku, gaišāku, skaidrāku.

Jau 70. gadu otrajā pusē padomju teātra arēnā parādījās t. s. jauno dramaturģija, jaunais vilnis vai postvampilova vilnis: V. Slavkins, V. Arro, L. Petruševska, A. Dudarevs, A. Gaļins, A. Kazancevs,

V. Zlotņikovs, O. Kučkina, V. Pavlova, M. Varfolomejevs... Lai gan viņus apvienoja vienā kopīgā jaunās dramaturģijas plejadē, viņu darbos tikpat daudz kopīga, cik principiāli atšķirīga. Kas šiem jaunajiem — vismaz gadu ziņā viņi bija relatīvi jauni — bija būtiski kopīgs? Cilvēka personība, viņa liktenis ir daudzu saskaitāmo summa, starp kuriem personīgā dzīve ieņem nebūt ne pēdējo vietu. Un šķietami pat visnenozīmīgākā situācija var likt domāt par dzīves visārežģītākajām problēmām. Šie dramaturģi nebaidījās ne no kādām dzīves īstenības izpausmēm, brīžam pat visai nepievilcīgām; nebaidījās no savu varoņu asiem vārdiem un ne mazāk asas rīcības. Drīzāk gan spieda viņus darboties un izteikties ar bezbailīgu atklātību. Paši dramaturģi skatījās uz saviem varoņiem pavisam mierīgi, uzmanīgi uzklausa, pierakstīja gandrīz dokumentāli viņu sarunas parkos, restorānos, vasarnīcās. Un necentās izdarīt pārsteidzīgus spriedumus. Un mūs aicināja darīt to pašu.

Tātad — V. Slavkins. «Serso». 70. gadu beigās kādā Piemaskavas vasarnīcā nedēļas nogalē pulcējas draugi. Lai gan par draugiem šā vārda pierastajā nozīmē tos nosaukt grūti. Šie cilvēki vairāk vai mazāk saprot attiecības — kāds man no tevis «atleks» labums. V. Slavkins meklējis cēloņsakarības, kas šos cilvēkus tādus ir padarījis, kādēļ viņi ir pazaudējuši garīgumu un visu uzmanību pievērsuši materiālajām vērtībām. Un vai tā ir, ka viņos viss ir zaudēts neatgriezeniski. Varbūt tomēr ir kādi zaļi cerību asni, kas labā augsnē varētu dzīt atvases, plaucēt lapas un nest augļus. Un šī vecā māja, senā spēle serso viņos brīžam liek uzplaiksnīt cerību atblāzmai, viņi atkal cer salīmēt kopā lauskās sasīstos dzīves podus. Bet pārāk sīkas ir šīs lauskas, pārāk raupjas līmētāju rokas, pārāk kurlas dvēseles, lai dzirdētu, kā skan pilnvērtīga dzīve.

Liepājas teātri «Serso» ar nosaukumu **«Man jau četrdesmit, bet izskatos vēl jauns»** (1983) iestudēja režisors N. Klētnieks.

N. Klētnieks bija viens no tiem režisoriem, kas viskonsekventāk iepazīstināja latviešu skatītājus ar jaunā viņa dramaturģiju. Par to liecināja arī V. Arro lugas **«Skatieties, kas atnācis!»** (1983) iestudējums. Pamatsituācija drāmā ir pavisam elementāra — ir nomiris rakstnieks. Labs, slikts — Dievs vien to zina. Visticamāk, ka nekāds ģēnijs nav bijis. Toties palikusi vasarnīca — visai solīda materiālā vērtība. Vasarnīcā atpūšas rakstnieka brālis, bet nelaika atraitne sadomājusi to pārdot. Un pirkt ieradies — kas? Ieradies frizieris! Kādi tad bija šie cilvēki, kurus uz skatuves ar N. Klētnieka starpniecību uzvedis V. Arro? Jauns zinātnieks bioķīmīķis, viņa nenosakāmas profesijas elegantā dzīvesbiedre, kaujas ceļus izgājis frontiniekas ar sievu, viņu mājkalpotāja, Eiropas čempions frizieru mākslā, bārmenis un pirtnieks. Ārkārtīgi atšķirīgi savā domāšanas veidā, dzīves uztverē un tajā pašā laikā — vienādi. Un vieno viņus visus maģiskais — prestižs. Frizierim eleganta vasarnīca ir prestiža jautājums. Jaunajam zinātniskajam līdzstrādniekam prestiža jautā-

jums ir nenolaisties līdz sarunai ar kaut kādu tur frizieri, kas uz sabiedriskās hierarhijas kāpnēm stāv it kā krietni zemāk. Jaunajam zinātniekam tā būtībā ir tikai maska, jo paklusām viņš pa vakariem kopā ar savu draugu dzejnieku remontē dzīvokļus, lai tikai iegūtu to pašu naudu prestiža (tas ir, rokassprādze sievai, džīnas sev) uzturēšanai. Savukārt jaunajām dāmām prestižs ir apgriezti matus pie izcilā friziera, kur rindā jāgaida vairākus mēnešus. Par kādu garīgumu te vairs var būt runa? Patiesa inteligēnce nav savienojama ar šādu prestiža izpratni, arī ar pāri stāvošo attieksmi. Gribētos piekrist literatūras zinātniekam Ļ. Anņinskim, kas rakstījis, ka tas ir nevis cilvēku strīds ar nekauņu, bet gan dažādu iesaukumu jaunbagātņu strīds.

N. Klētnieks centās lugas materiālu vēl bagātināt ar savu dzīves pieredzi, konsekvēnti demonstrēdams savu un aktieru pozīciju risināmajā problēmā. Iestudējuma lielākā veiksmē bija V. Čestnova atveidotais Kings — šis frizieris, kas bija īsts sava aroda meistars un, lai cik tas arī varbūt dīvaini būtu, mākslinieks savā dvēselē. Cilvēks, kas centās izrauties no ierastības žņaugiem un pāieties pretim. Pavisam pavisam vienkārši pastiept pretim roku un dzirdēt draudzīgu frāzi: «Skatieties, kas atnācis!»

N. Klētnieka veidoto iestudējumu pamatā allaž bijis augstvērtīgs dramaturģiskais materiāls. Pārlūkojot viņa padarīto šai laika posmā un mēģinot apzināt raksturīgākās un cerīgākās režisora mākslinieciskā rokraksta iezīmes, jāsecina, ka N. Klētnieka veiksmīgākie iestudējumi tapuši sadarbībā ar aktrisi Dz. Klētnieci. Viņa režijās bieži bija jūtama nedrošība, ko radījis iecerēs trauslums un tās īstenojuma aptuvenība, taču reizumis cauri šai nenoteiktībai izdevies nonākt pie dzīvu, psiholoģiski patiesu attiecību risinājuma. It īpaši tad, kad Dz. Klētniece režisora ieskicētajā tēlu attiecību zīmējumā ar savu spilgtu skatuvisko temperamentu un artistiskumu uzlikusi noteiktus, reizēm pat pārāk noteiktus akcentus, ieplūdinājusi galvenajā tēlā konkrētu dzīves vielu. Tāda tieša un psiholoģiski patiesa cilvēku iekšējo pasaulu konfrontācija bijusi pamatā V. Slavkina lugas «Stilīgais un viņa meita» iestudējumam un atsevišķām darbības līnijām E. Vetemā «Vakarīņas pieciem» un E. Olbija «Kam no Vulfa kundzes bail?» uzvedumos iepriekšējos gados. Taču ap šiem iestudējumiem 80. gadu sākumā sablīvējušies ne pārāk sekmīgi režisora meklējumi sociāli asas problemātikas (V. Lāma «Trase», 1981, J. Smūla «Pulkveža atraitne», 1981) vai žanra savdabīguma atklāsmē (A. Moreto komēdija «Dzīvais portrets», 1982, arī F. Dirrenmata luga «Spēlēsim Strindbergu», 1982) vairākos iestudējumos.

1986 — 1994: KOPAINA

Šis bijis visdinamiskāko pārmaiņu laiks gan sabiedrības dzīvē, gan teātrī. Tas aizsākās ar t. s. trešo atmodu, ar masu mītiņiem, demonstrācijām un dziesmām pie Brīvības pieminekļa un Daugavmalā, turpinājās ar tautas manifestāciju 1988. gada 7. oktobrī Mežaparkā un Latvijas Tautas frontes dibināšanu 8. un 9. oktobrī, ar valsts himnas, karoga un citas valstiskās un nacionālās simbolikas atgūšanu. Ar akciju «Baltijas ceļš», kad 1989. gada 23. augustā, Molotova — Ribentropa pakta parakstīšanas gadadienā, veidojot vienotu ķēdi, rokās sadevās visu triju Baltijas republiku iedzīvotāji. Ar Ziemassvētku, Jāņu, valsts proklamēšanas gadadienas atkalšvinēšanu. Ar Latvijas valstiskās neatkarības atjaunošanas deklarāciju 1990. gada 4. maijā, kas bija šā perioda vainagojums.

Arī teātra darbiniekus varēja satikt mītiņos par godu Staļina genocīda upuru piemiņai, piketos, kas pieprasīja padomju armijas aizvākšanu no Latvijas, Tautas frontes pasākumos, Doma laukumā, pie Ministru Padomes un Televīzijas ēkas 1991. gada janvāra kritiskajās dienās, kad lode izdzēsa režisora un kinooperatora A. Slapiņa un operatora G. Zvaigznes dzīvību.

Būtiska nozīme radošo darbinieku nacionālās pašapziņas un iniciatīvas atraisīšanā bija Rakstnieku savienības valdes paplašinātajam plēnumam 1988. gada 1. un 2. jūnijā, kur piedalījās visu radošo savienību pārstāvji. Te pirmoreiz oficiālā līmenī tika runāts par Latvijas okupāciju 1940. gadā, nelikumīgajām 1941. un 1949. gada deportācijām, latviešiem kā minoritāti savā etnoģeogrāfiskajā teritorijā, latviešu valodas kā valsts valodas statusa nepieciešamību, iespējām attīstīt Latvijā gan nacionālu, gan daudznacionālu kultūru.

Sajos gados tika atjaunota saikne ar trimdas latviešu mākslu un kultūru. Sāka iznākt Latvju Dainu faksimilizdevums, A. Čaka jauni, pilnīgi kopoti raksti, publicēti L. Breikša, Viktora, Andreja un Anšlava Eglīšu, Z. Mauriņas u. c. darbi. Satriecošu iespaidu radīja Staļina nāves nometnēs ieslodzīto atmiņu un likteņstāstu publicējumi, A. Solženicina Krievijā un ārzemēs izdoto darbu parādīšanās oficiā-

lajā mākslas apritē. 1987. gadā sāka iznākt žurnāls «Avots» (līdz 1991. gadam), kas publicēja līdz šim noklusētus materiālus par būtiskiem procesiem un personībām latviešu, krievu un pasaules literatūrā, vēsturē un kultūrā, izcilu Rietumu un Austrumu domātāju un rakstnieku darbus. 1989. gadā latviešu un krievu valodā sāka iznākt žurnāls «Teātra Vēstnesis». Toties pēc 35. laidiena finansiālu grūtību dēļ pārstāja iznākt almanahs «Teātris un dzīve», tādējādi atņemot iespēju regulāri profesionāli izvērtēt latviešu teātra procesu.

Nacionālās atmodas laikā tika dibinātas te dzīvojošo dažādo nacionalitāšu kultūras biedrības un skolas, savus īpašumus atguva ebreju, igauņu un citas nacionālās kopienas, daudzas reliģiskās draudzes. Pieauga baznīcas loma sabiedrības garīgajā dzīvē. Tika atjaunoti dievkalpojumi Doma baznīcā, Rīgas krievu pareizticīgo baznīcas katedrāle atguva savus krustus un dievnama statusu, tika atjaunotas daudzas baznīcas un Aglonas bazilika. Šo procesu vainagoja Romas pāvesta vizīte Latvijā 1993. gadā.

1987. gadā notika Latvijas Teātra darbinieku savienības dibināšanas kongress, kur par savienības priekšsēdētāju ievēlēja Ģ. Jakovļevu; 1992. un 1995. gada kongresos — P. Putniņu. Iepriekšējās Teātra biedrības reorganizācija un pārdēvēšana par savienību neko būtisku teātra dzīvē nemainīja. Jaunums bija tas, ka teātri pamazām pārgāja uz līgumu sistēmu, katras sezonas beigās slēdzot tos ar aktieriem un režisoriem. Savukārt ar teātru galvenajiem režisoriem vai direktoriem līgumus slēdza Kultūras ministrija.

1992. gadā finansiālu apsvērumu dēļ savu eksistenci beidza Baltijas teātru pavasaris, savukārt 1993. gadā tika iedibināti divi jauni starptautiski festivāli: «Baltijskij dom» Sanktpēterburgā un LIFE Viļņā. Šajā laikā Austrumeiropas reģionā vislielāko popularitāti iemantoja festivāls «Kontakts» Polijas pilsētā Toruņā.

Latviešu teātrī 80. gadu otrā puse bija oriģināldramaturģijas aktivitātes periods. Tika iestudētas gan latviešu klasiķu, gan dramaturgu G. Priedes, P. Putniņa, P. Pētersona, L. Stumbres, M. Zālītes, Ā. Geikina lugas. Nacionālā patriotisma tematika teātros tika atklāta gan himniski apliecinošā, gan kritiski analītiskā aspektā. Atmodas laika sabiedrības garīgās noskaņas precīzi tika fiksētas tādās skatītāju vislielāko atsaucību ieguvušās izrādēs kā R. Staprāna «Cetras dienas jūnijā» un A. Čaka «Mūžības skartie» Dailes teātrī, Raiņa «Daugava» Valmieras teātrī, P. Putniņa «Ar būdu uz baznīcu» Nacionālajā teātrī, A. Čaka «Psihiskais uzbrukums» Liepājas teātrī, M. Zālītes un Z. Liepiņa rokoperas «Lāčplēsis» uzvedums Sporta manžē.

Pēc ilgās atšķirtības teātri ar pastiprinātu interesi pievērsās trimdas dramaturģijai — M. Ziverta, A. Eglīša lugām, vēlāk arī prozaiķa G. Janovska darbiem. Līdztekus tam mūsu teātros parādījās agrāk neiestudēti padomju laikā nevēlamu Rietumu autoru — S. Mrožeka, V. Nabokova, E. Jonesko, S. Beketa, S. Separda, P. Se-

fera, K. Abes, F. Dirrenmata u. c. — darbi. Maskavā šajā laikā viesojās pasauleslavenie režisori P. Bruks, Dž. Strēlers, P. Šteins, P. Sero ar savām izrādēm; Rīgā — Viļņas Jaunatnes teātris ar E. Nekrošus uzvedumiem un R. Viktjuka teātris no Maskavas.

Taču teātris šajā laikā piedzīvoja arī spēcīgu «dzīves teātra» konkurenci. Visā Latvijā teātros strauji samazinājās apmeklētāju skaits. Pat Nacionālajā un Dailes teātrī bija vakari, kad izrādes nācās rādīt pustukšās zālēs. Šāda parādība Rīgas teātros nebija pieredzēta vismaz gadus 25—30, un tā turpinājās gadus trīs, vissmagāk skarot 1990./91., 1991./92. un 1992./93. gada sezonu.

Publikas atsalumā pret teātri iezīmējās divas fāzes. Pirmā sakrita ar trešās atmodas aktivitātēm 80. gadu beigās un pašā 90. gadu sākumā, kad izplatījās izteiciens: dzīves teātris ir interesantāks par mākslas teātri. Ar Latvijas neatkarības atgūšanu saistītie sabiedriskie notikumi vitāli skāra katru. Latvijā pirmo reizi pēckara gados publiskās norisēs pēc pašu gribas tik tiešām piedalījās masas, visur pulcējās desmiti tūkstoši. Latvijas Tautas frontes 1. kongresa radiotranslāciju klausījās visa Latvija. Cilvēkus līdz asarām aizkustināja iespēja dzirdēt skaļi apliecinātas tās domas, ko daudzus gadus katrs bija lolojis klusībā gan attiecībā uz padomju okupācijas varu, gan attiecībā uz Latvijas brīvību. Legendāri populārs kļuva TV publicistiskais raidījums «Labvakar», kas deva katram iespēju gan ielūkoties lēnām un mokoši, tomēr nepārprotami pagātnē aizejošā režīma aizkulisēs, gan kopīgi jūsmot par jaunā laika varoņiem. Cilvēki pūlējās neizlaist arī TV pārraides no Augstākās Padomes sēžu zālēs, kad tur asās debatēs tika pieņemti Latvijas nākotnei svarīgi lēmumi.

Otrā fāze publikas atturībai pret teātri iestājās 1991. gada beigās, 1992. gadā, kad inflācijas rezultātā strauji pasliktinājās dzīves līmenis, attiecībā uz pensionāriem un lielu daļu t. s. vidējās inteliģences tas kļuva gluži katastrofāls, bet tieši pensionāri un šis inteliģences slānis veidoja vislielāko teātra apmeklētāju skaitu. Daudziem kļuva vienkārši neiespējami nopirkt teātra biļetes, kuru cena savukārt bija kāpusi. Sadārdzinājās arī benzīns, un cilvēki no lauku rajoniem vairs nevarēja apmeklēt Rīgas teātrus. Cilvēki vakaros arī vairījās iziet slikti apgaismotajās galvaspilsētas ielās, jo reāli bija bandītisku uzbrukumu draudi. (Šajā laikā Latvijas teātros tika mainīts izrāžu sākuma laiks — tās sākās stundu agrāk — 18.30.)

Šāda situācija Latvijas teātrus pārsteidza nesagatavotus. Mēģinājumi pielāgoties negaidītajiem apstākļiem visos teātros bija līdzīgi, paraugs tika ņemts pagātnē — no latviešu teātra dzīves 30. gadu sākumā, kad Latviju skāra vispasaules ekonomiskā krīze. Notika strauja iestudējumu skaita palielināšanās un vēl straujāka repertuāra palētināšanās. Populārs kļuva lozungs, ka grūtos laikos nogurušos skatītājus vajag izklaidēt. Teātru repertuārā lielā skaitā ienāca mākslinieciskā ziņā otršķirīgas komēdijas un melodrāmas,

kas bieži vien tika pārņemtas no 20. un 30. gados spēlētā reper- tuāra. Bet, kad tika iestudētas drāmas, arī tās tika melodramatizētas. Idejiskā ziņā teātris strauji mietpilsonizējās, bet mākslinieciskā iz- teiksmē kļuva primitīvāks un arhaiskāks. Izzuda režisoru indivi- duālo rokrakstu atšķirības, likās — tās visas pēc kārtas ir iestudējis kāds Vidējais Pelēkais režisors. Mākslinieciskā ziņā norma izrāde kļuva par sensāciju. Šādi procesi visizteiktāk norisinājās Dailes, Krievu drāmas, Nacionālajā un Liepājas teātrī.

Sajā periodā visos teātros notika galveno režisoru maiņa. Nacio- nālajā teātrī 1987. gadā A. Jaunušānu nomainīja M. Kublinskis; sa- vukārt jau 1989. gadā viņa vietā nāca O. Kroders. Dailes teātrī 1987. gadā no A. Liniņa vadību pārņēma K. Auškāps. 1988. gadā, A. Kacam pārceļoties uz Maskavu, Krievu drāmas teātra priekšgalā stājās L. Beļavskis. Par Liepājas teātra māksliniecisko vadītāju 1989. gadā kļuva H. Laukšteins. Kad 1991. gadā nomira Valmieras teātra galvenais režisors P. Lūcis, teātra vadību uzņēmās direktors P. Sūcis.

Jau 80. gadu beigās neviennozīmīga situācija izveidojās Jaunat- nes teātrī. Ā. Šapiro iestudēja vairākus profesionāli augstvērtīgus uzvedumus, kuros bija vērojama zināma iepriekšējo gadu izcilo māksliniecisko sasniegumu tiražēšana. Šajā laikā viņš vienīgais no Latvijas režisoriem iemantoja plašu starptautisku popularitāti, ar 80. gadu vidū iestudētām izrādēm — B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» un B. Vasiļjeva «Rit bija karš» — piedalījās starp- tautiskos festivālos, darbojās kā viesrežisors ārzemēs. Taču teātrī šajā laikā samazinājās jauniestudējumu skaits, kas izraisīja lielas latviešu trupas daļas neapmierinātību. Uz ēku Lāčplēša ielā 37, kur mitinājās teātra krievu trupa, kā savu bijušo īpašumu tiesības pie- teica Latvijas baptistu draudžu savienība. Toreizējais kultūras mi- nistrs R. Pauls, sarežģītajā situācijā nespēdams atrast kontaktu ar Ā. Šapiro, nolēma to atrisināt ar voluntārām metodēm, izdodot pa- vēli par teātra reorganizāciju, kas praktiski noveda pie teātra slēg- šanas 1991./92. gada sezonas beigās.

90. gadu sākumā Latvijā sāka darboties divi jauni profesionāli teātri. Lielā pacēlumā nacionālās atmodas procesi norisa Latgalē, kur tika no jauna apzināti ievērojami kultūras un mākslas darbi- nieki, novada garīgās dzīves vadītāji un viņu ieguldījums, atjaunota latgaliešu valodas lietošana vietējā presē, radio, Latgales TV, no jauna iespiestas grāmatas latgaliešu valodā u. tml. Ar mērķi veicināt kultūras attīstību Latgalē 1988. gada 30. jūnijā tika pieņemts Mi- nistru Padomes lēmums atjaunot Daugavpils muzikāli dramatisko teātri. Faktiski tika no jauna dibināts profesionāls teātris Daugav- pilī. Par tā māksliniecisko vadītāju kļuva Liepājas teātra režisors N. Klētnieks. Tūlīt ar viena gada atstarpi tika uzņemti un Mūzikas akadēmijas ietvaros turpat Daugavpilī apmācīti divi latviešu un divi krievu aktieru kursi, par pedagogiem piesaistot kinorežisoru P. Kri-

lovu, režisorus A. Eižvertiņu, A. Liniņu, F. Deiču u. c. Kā režisore un teātra direktore tur neilgi darbojās arī Dz. Klētniece.

Teātra vadītāju mērķis bija radīt nevis šauri nacionālu, tikai vietējo sabiedrību «apkalpojošu» kultūras vienību, bet kolektīvu, kas atbilstu augstām profesionālām prasībām. Daugavpils teātris savu reputāciju iekaroja ar tādām izrādēm kā V. Folknera «Vājprātīgā stāsts, pilns niknuma un trokšņa» (1991, rež. P. Krilovs), V. Šekspīra «Perikls, Tiras princis» (1992, rež. A. Eižvertiņa), E. T. A. Hofmaņa «Smilšu cilvēks» un «Bruninieks Gluks» (1992) un F. Dostojevska «Velni» (1993, abi P. Krilova režijā). V. Folknera iestudējums tika atzīts par vienu no gada labākajiem uzvedumiem latviešu teātrī, bet «Velni» — par 1993. gada labāko režijas darbu. Jau diplomdarbu izrādēs Daugavpils teātrim izdevās panākt jūtamu teātra valodas atjaunināšanu salīdzinājumā ar latviešu teātra vidējo, tradicionālo līmeni. Šajos uzvedumos parādījās jauno aktieru prasme strādāt gan psiholoģiskā teātra virzienā, atklājot mūsu teātrī maz skartus apziņas slāņus, gan spēles teātra estētikā, iesaistot izrādēs cirka, groteskas, balagāna u. c. elementus. Isā laikā šis teātris kļuva par simbolu studijiskai, radošai atmosfērai un neierasti augstai patiesīguma pakāpei aktierspēlē. Ar personības oriģinalitāti un talantu ansambli izcēlās I. Roga, I. Rudzīte, V. Daudziņš, Ģ. Krūmiņš, A. Makovskis.

Rīgā šī teātra viesizrādes allaž tika uzņemtas ar lielu interesi, turpretī Daugavpilī skatītāju zāles regulāri bija stipri patukšas. Pilsētā ar 13% latviešu tautības iedzīvotāju teātra pilnvērtīga eksistence izrādījās ļoti problemātiska. Nācās atzīt, ka nacionālās atmodas laikā izvirzītais projekts ir pārāk utopisks. Arī teātra mākslinieciskā vadītāja N. Klētnieka un direktores Dz. Klētnieces darbībā pietrūka elastības un prasmes risināt sarežģītus finansiālus un organizatoriskus jautājumus. Radās nesaskaņas teātra pedagogu — režisoru vidū. Šo, kā arī citu apstākļu rezultātā 1993. gadā notika latviešu trupas sadalīšanās. Daugavpilī palika apmēram puse ansambļa, pārējie kļuva par Jaunā Rīgas teātra un A. Eižvertiņas studijteātra «Skatuve» aktieriem. Kopš 1994. gada Daugavpils teātra mākslinieciskais vadītājs ir P. Krilovs.

Ar 1992./93. gada sezonas sākumu bijušajās Jaunatnes teātra telpās Lāčplēša ielā 25 sāka darboties Jaunais Rīgas teātris. Par tā māksliniecisko vadītāju Kultūras ministrija apstiprināja Liepājas teātra režisoru J. Rijnieku. Jaunā teātra aktieru trupas kodolu veidoja R. Plēpis, M. Andersons, A. Reinfelds, E. Kļaviņa, R. Razuma, L. Karlivāne u. c. Teātrī tika izbūvēta Mazā zāle un Kamerzāle, kur izrādes veidoja Mūzikas akadēmijas 1988. gada aktiermākslas nodaļas absolventi A. Hermanis un viesrežisori. Tādi A. Hermana uzvedumi kā S. Soderberga «Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās» (1993), J. Mišimas «Marķize de Sada» (1993), M. Dirā «Slepenas bildes» (1994) un O. Vailda «Doriana Greja ģimetne» (1994) bija

jaunu izteiksmes līdzekļu pieteikums latviešu teātra estētikā, tie akcentēja skatuves telpas, aktiera ķermeņa plastikas, krāsu, gaismu, skaņu, kā arī dažādu kultūru zīmju lomu mūsdienīgas teātra valodas radīšanā. Ar uzvedumu «Marķīze de Sada» teātris piedalījās festivālā Toruņā (1994) un Sanktpēterburgā (1995). Krievijā gadu iepriekš atzinību bija guvis Valmieras teātra iestudējums — K. Ham-suna «Juhana Nāgela mistērijas» (rež. M. Gruzdovs).

Iestudējumus Jaunajā Rīgas teātrī 1993. gadā sāka veidot arī režisore M. Ķimele. 1994. gadā pirmizrādes piedzīvoja trīs stilistiski ļoti dažādi viņas uzvedumi, kas saistīja ar precīzu, asprātīgu psiholoģismu (P. Nikolsa «Kaislību spēle»), savdabīgu, gleznieciski plastisku rituāla estētiku (pēc Bībeles motīviem veidotā «Rutes grāmata», kas piedalījās festivālā «Bībele-94» Helsinkos) un izaicinošu minimālismu un dinamiku klasikas interpretācijā (V. Šekspīra «Karalis Līrs»). M. Ķimeles un A. Hermaņa uzvedumos tika sasniegts mūsdienīgs aktierspēles veids, pamatā balstoties uz jaunās paaudzes aktieriem. Arī J. Rijnieks pirmos nozīmīgos panākumus šajā teātrī guva F. Vēdekinda «Pavasara atmodas» iestudējumā, izmantojot sava audzināmā aktieru kursa studentus. Dažu gadu laikā Jaunais Rīgas teātris kļuva par galvaspilsētas modernāko, jaunatnes un inteligences iecienītāko teātri.

1987. gadā grupa A. Liniņa režijas kursa audzēkņu — J. Holšteins, J. Redlihs, K. Rings, D. Romanoviča, Ģ. Sils un I. Smiltēns — izveidoja neatkarīgo studijateātri «Kabata», tolaik vienīgo profesionālo teātri, kas eksistēja bez valsts dotācijas. Sākotnēji izrādēm tika izmantotas visai neērtās pagrabtelpas Krāmu ielā 4, taču 1992. gadā tika pabeigta teātra telpu izbūve Peldu ielā 19. Teātrī «Kabata», kas tika iecerēts kā eksperimentāla, atvērta skatuve tiem teātru darbiniekiem, kas lielajos teātros nevar realizēt savas radošās idejas, uzvedumus veidojuši gan paši dibinātāji — Ģ. Sils (A. Platonova «Jūvenilā jūra»), D. Romanoviča (E. Jonesko «Stunda» un S. Beketa «Gaidot Godo»), I. Smiltēns (Moljēra «Ārsts pret paša gribu»), gan M. Ķimele (V. Šekspīra «Otello»), O. Kroders (V. Šekspīra «Ričards III»), F. Deičs (L. Stumbres «Kuģītis miglā»), B. Rubess no Kanādas (Aspazijas «Atriebēja») u. c. Teātrim bija neliela aktieru trupa (A. Bērziņš, I. Burkovska, A. Hermanis, R. Vītiņa u. c.), izrādēs piedalījās arī tādi pazīstami aktieri kā D. Kuple, A. Liedskalniņa u. c. 90. gadu sākumā sakarā ar smago finansiālo situāciju teātrī bija vērojams radošās darbības atslābums. 1994. gadā, teātri iesaistoties Rīgas Bērnu teātra režisorei D. Balčus, kā arī viņas vadītajam kolektīvam rodot mājvietu Peldu ielā 19, manāma jauna «Kabatās» aktivizēšanās.

1992. gadā sevi pieteica Rīgas Jaunais teātris — ar savdabīgu R. Blaumaņa «Pazudušā dēla» uzvedumu A. Birkova režijā. Šī teātra aktieru ansambli veidoja A. Birkova un U. Brikmaņa pie Rīgas Videocentra organizētās aktieru studijas absolventi. Taču, iestudējis

vēl vienu izrādi bērniem (T. Jansones «Peldošais teātris»), šis kolektīvs, kuram nebija savu patstāvīgu telpu un valsts dotācijas, darbību pārtrauca.

Nerealizējās režisoru A. Eižvertiņas, J. Rijnieka, V. Lūriņa un dramaturgu grupas (L. Stumbre, J. Jurkāns u. c.) iecere izveidot Rīgas Mazo teātri, kas pamatā balstītos uz oriģināldramaturģijas interpretāciju. Teātris, piesaistījis daļu Nacionālā teātra aktieru kursa 1990. gada absolventu, kādu laiku nīkuļoja, tā dibinātājiem nespējot vienoties par kopēju koncepciju un attīstības virzieniem. Taču A. Eižvertiņa turpināja meklēt alternatīva teātra variantus, un 1994. gada pavasarī ar Moljēra «Amfitriona» uzvedumu oficiāli tika atklāts viņas vadītais studijeteātris «Skatuve» Latgales priekšpilsētā, bijušā kinoteātra «Daina» telpās.

Pēc Jaunatnes teātra slēgšanas daļu latviešu trupas aktieru mēģināja apvienot režisors V. Maculēvičs, saglabājot arī šī teātra nosaukumu. Sākotnēji tā izrādes tika spēlētas Latvijas Universitātes Ķīmijas fakultātes telpās un citur, pēc tam VEF Kultūras pilī. Te darbojās aktieri M. Apine, I. Aizbalte, I. Bankoviča, I. Brakovskis, A. Kusiņš, A. Licītis, J. Žagars (1993. gadā pārgāja uz Dailes teātri) u. c.

90. gadu sākumā pārmaiņas skāra arī teātra pedagogijas jomu. 1991./92. mācību gadā Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultātē pirmoreiz Latvijā sākās jauno teātra kritiķu apmācība, ko vadīja S. Radzobe. Kopš 1993. gada jauno aktieru un režisoru apmācība tika koncentrēta 1991. gadā dibinātajā Kultūras akadēmijā režisora P. Krilova vadībā, par pedagogiem darbojoties arī A. Eižvertiņai, E. Freibergam, A. Liniņam u. c.

90. gadu vidū latviešu teātris ir pārvarējis 80. un 90. gadu mijas krīzi un skatītāju intereses trūkumu. Blakus tradicionālajai psiholoģiskā reālisma metodei attīstījušies arī dažādi teātra valodas polistilistiski meklējumi, kuri galvenokārt saistās ar Jaunā Rīgas teātra un Daugavpils teātra pieredzi.

NACIONĀLAIS TEĀTRIS

Nacionālajā teātrī 80. gadu otrajā pusē un 90. gadu sākumā notika diezgan daudzi notikumi, bet būtiski nekas nemainījās. Tās iespējas, kas būtu varējušas radīt pārmaiņas, tika (apzināti vai neapzināti, grūti konstatēt) palaistas garām. Tātad pati galvenā Nacionālā teātra kvalitāte šajā periodā, kas Latvijas sabiedrības dzīvē bijis grandiozu pārvērtību laiks, ir pat apbrīnojama stabilitāte.

1986. gada jūnija pirmajā pusē Nacionālais teātris sniedza divu nedēļu viesizrādes Maskavā, Mazā teātra telpās tika parādīti astoņi uzvedumi: Raiņa «Uguns un nakts», M. Ļermontova «Maskarāde», E. Manna «Nirnberga... 1948...», H. Gulbja «Alberts», J. Bondareva «Izvēle» (visiem režisors A. Jaunušans), V. Šekspīra «Romeo un Džuljeta», I. Zamiaka «Hamilkara kungs» (režisors M. Kublinskis), Marka Tvena «Princis un ubaga zēns» (režisors E. Freibergs). Šim atskaitēm — parādēm Maskavā, uz kurām padomju laikā periodiski tika aicināti republiku nacionālie teātri, piemita divdabīgs raksturs. No vienas puses, šīs dekādes bija zināma ideoloģiskas uzraudzības forma — «jaunākās māsas» tika izsauktas pie «vecākā brāļa», lai apliecinātu, ka nomalēs viss kārtībā: padomju māksla joprojām visur ir «sociālistiska pēc satura un nacionāla pēc formas». Priekšnesumi, kas mēģinājumos Maskavā izrādījās šai ziņā problemātiski, plašākai publikai neparādīti tika aizsūtīti atpakaļ. Tā 80. gadu otrajā pusē notika ar dažām J. Vaitkus (Kauņas Drāmas teātris) un R. Sturua (S. Rustaveli teātris no Tbilisi) izrādēm. Taču, no otras puses, Maskava tomēr bija iespēja. Iespēja, kas radošajos kolektīvos raisīja galvenokārt pacilātību: uzstāšanās mākslas lielpilsētā, kontakts ar zinošu publiku, augsta profesionālā līmeņa teātra praktiķiem un teorētiķiem. Tātad iespēja paplašināt redzesloku, paskatīties ar citu acīm uz sevi no malas.

Vislielāko skatītāju interesi raisīja «Romeo un Džuljetas», «Hamilkara kunga», «Maskarādes» uzvedumi. M. Ļermontova «Maskarādes» popularitātei bija arī divi «blakus» cēloņi — Arbeņina tēlotājs G. Cilinskis bija pazīstams filmaktieris, bet pati slavenā krievu klasikas romantiskā drāma pēckara gados Maskavā ne reizi nebija uzvesta.

Speciālisti visaugstāk novērtēja M. Kublinska iestudēto «Romeo

un Džuljetu», kā arī A. Jaunušana uzvesto «Nirnberga... 1948...». Pazīstamais šekspirologs A. Bartoševičs «Romeo un Džuljetu», piemēram, atzīmēja par vienu no vislabākajiem Šekspīra lugu uzvedumiem Padomju Savienībā pēdējos gados. Viesizrāžu apspriedēs PSRS Kultūras ministrijā un recenzijās centrālajā presē nācās sastapties ar līdzīgiem vērtējumiem un kritiskiem atzinumiem, kādus ne vienreiz vien bija izteikuši latviešu kritiķi savos rakstos.

Maskavas kritiķi jūsmoja par teātra talantīgajiem aktieriem, bet viņu pretenzijas skāra divus problēmu lokus — tika runāts par nopietnu latviešu mūsdienu oriģināllugu trūkumu repertuārā, kā arī par arhaiskām tendencēm režijā.

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

A. Vislovs: «Vienalga, cik talantīgi ir tā vai cita teātra meistari, ja viņu meistarība nepaplašina savas robežas, apgūstot vēsturisko un sociālo analīzi, ja tā nebarojas no laikabiedru domām un jūtām, viņu māksla vairs neelpo dziļi, sāk parādīties «seklā» elpa neizsmeltas iecerēs, neattīstītas lomas perspektīvas, nenobeigtas izrādes evolucionāras veidā.»**

Satrauktas pārdomas pēc teātra viesizrādēm Maskavā publicēja kritiķe A. Burtņiece, precīzi fiksējama vairākus šī kolektīva psiholoģiskās novecošanās simptomus, tādus kā, piemēram, jaunatnes intereses zudums pret teātri, kolektīva neuzticība un aizdomas, sastopoties ar jauno, nepārbaudīto, riska trūkums režisoru un aktieru darbā.***

80. gadu vidū Nacionālā teātra repertuāru gan tematiskā, gan skatuviskā valodas ziņā bagātināja Pēteris Pētersons, iestudējams divas savas lugas — «*Meteors*» (1984) un «*Tikai muzikants*» (1987). Abus dramatiskos darbus apvieno kopīga tēma — mākslinieka liktenis — un līdzīgs izteiksmes stils, ko veido patētikas un ironijas jeb liriskas un satīras savienojums. Lirika un satīra ir sapludinātas dažādās attiecībās, tādēļ «*Meteors*» ir satīriskā komēdija ar dzejiskiem iespraudumiem (autora paša dēvēta par drāmu), bet «*Tikai muzikants*», ko autors nosaucis par balādi, — liriska traģēdija ar satī-

* Вишневская И. «Огонь и ночь» // Советская культура, 1986, 19 июня.

** Вислов А. Театр нации // Театральная жизнь, 1986, 22, с. 6.

*** Burtņiece A. Mainīties un mainīt // Lit. un Māksla, 1986, 4. jūl., 8.—9. lpp.

riski groteskā ainām. Abas lugas ir nosacītas spēles, kurās darbojas tēli — simboliskas figūras. Polistilistiska nosacīta teātra spēle bija svaigs uzdevums Nacionālā teātra māksliniekiem, kuriem vairumā gadījumu nācās spēlēt reālpsiholoģiskā teātra sistēmā. Abos uzvedumos aktieri apliecināja cilvēcisku ieinteresētību un profesionālu gatavību neparastā mākslinieciskā piedāvājuma realizēšanā. Sadarbība ar P. Pēteronu kā dramaturgu un režisoru izvērtās par krāsainu lappusi šī teātra vēsturē 80. gados.

«Meteorā» jūtamas alūzijas no teātra literatūrā populārām legendām — te ieskanas motīvi no «Sirano de Beržeraka» un versijas par grāfu Retlendu kā Šekspīra darbu «īsto» sacerētāju. Talantīgs literāts no provinces Dakteris, kuru ar savu nesapratni sarūgtinājusi kritiķe Viviāna, atsakās no autorības un atdod savas sešas ģeniālās lugas grafomānam un avantūristam Jagailim. Tas uzdodas par lugu autoru, kļūst sensacionāli slavena persona («meteors»), viņam atveras dievinātās Viviānas salona durvis. Taču Viviāna, būdama apveltīta ar dievišķīgu intuīciju, sāk aptvert lietu patiesās sakarības. Viņā mostas novēlota interese par Dakteri — un ne vien kā par iespējamo talantīgo autoru. . .

I. Burāns grūto Dakteru lomu, kuram jārunā dzejā sarakstīti sentimentāli un melodramatiski monologi, izpildīja pārliecinoši, par galveno izvēlēdamies noslēgta cilvēka skumji atturīgu intonāciju. A. Kairišas Viviāna bija visu pielūgta sabiedrības karaliene, kurā zem nedaudz garlaikotās un tiksmās ļaušanās apjūsmai bija saglabājusies silta cilvēcība un spēja ātri atšķirt patiesās vērtības no pseidovērtībām — gan mākslā, gan cilvēku savstarpējās attiecībās.

Taču izrādes īstā, mākslinieciski aizraujošā stihija saistījās nevis ar Daktera un Viviānas surdinēti romantisko mīlasstāstu, bet ar Viviānas salona apmeklētāju satīrisko attēlojumu. Aktieri ar azartisku artistiskumu deva šaržētus mākslas un literatūras aprindu pārstāvju-pseidointelektuāļu portretus, kuros galvenais bija kontrasts starp vēlmi ārēji vizēt un iekšējo tukšumu. Par izrādes galveno varoni — tās artistiskuma simbolu izvirzījās G. Jakovļeva tēlotais Jagailis, kuru aktieris bija veidojis, farsu izkāpinādams līdz komiskai karikatūrai. Jāpiekrīt J. Kalniņam, kurš rakstīja: «Jagailis G. Jakovļeva lieliskajā, satīriski saasinātajā tēlojumā ir spilgtākā, cilvēciski patiesākā figūra uzvedumā. Avantūrists, dzērājs, paklīdis cilvēks, tomēr ir arī kaut kas simpātisks, naivi vientiesīgs šai G. Jakovļeva tēlā — viņš taču visu dara, lai iegūtu savas iekārotās uzmanību un mīlestību.»* Jagailis atstāja spēcīgu iespaidu uz G. Jakovļeva turpmāko gadu daiļradi, parādīdamies atkal un atkal kā atveidojamā rakstura atsevišķu īpašību pārmērīgs izspilgtinājums kā komiskajās, tā dramatiskajās lomās.

* Kalniņš J. Pētera Pēterona drāma «Meteorā» // Lit. un Māksla, 1985, 18. janv.

Lugā «Tikai muzikants», vēstot par pianistu Klāvu «Kurzemes katlā» 1945. gadā, P. Pētersons bija vēlējies atklāt mākslinieka traģisko likteni laikmetu griežos. (Dramatiskajā darbā iekausēts arī autora paša piedzīvotais, tātad zināmā mērā tas ir autobiogrāfisks darbs.) Klāvs aiziet bojā, nonācis divu naidīgo politisko spēku — sarkano partizāņu un nacistu — konfrontācijā. Dramatisko notikumu vēsturiskā fona atveidē P. Pētersons diemžēl nebija spējis izvairīties no padomju literatūrai raksturīgajām politiskajām klišejām — fašisti bija fašistiski nezvēri, bet sarkanie partizāņi — cēli tautas draugi. Daži sižeta gājieni bija patapināti no padomju spiegu filmām, piemēram, partizāne Janīna bija iefiltrējusies vāciešu štābā par sekretāri un valsts noslēpumus virsniekiem izvilināja erotiski divdomīgās situācijās. P. Pētersona vēstures interpretācijas padomiskais šablonisms 1987. gadā īpaši asi saskatāms bija tāpēc, ka 1985. gadā G. Priede bija uzrakstījis savu «Centrifūgu», kurā uz šo pašu sarežģīto posmu Latvijas vēsturē bija dots jauns, nevienkāršots, vēsturiskai patiesībai adekvāts skatījums.

Aktieri fašistus atveidoja vieglā farsa manierē, bet «smagā» farsa stilā bija iemiesots Vadonis, kāds marionetei līdzīgs «firers», kurš, tērpts melnā ādas mētelī, līdzīgi spokam negaidīti parādījās un pārtrauca darbību, lai nolasītu fragmentu no «sava mūža atziņām». Šo tēlu kā interesantu artistisku monsturu sākumā spēlēja P. Pētersons, bet vēlāk Ģ. Jakovļevs, ievilkdams Vadonī spēcīgas «jagailiskās krāsas».

Izrādes mākslinieciski dzīvais slānis saistījās ar J. Reiņa iemiesotā Klāva un tautas attiecību tēlojumu. Skatuvi iekārtojis bija I. Blumbergs. Ažūrās metāla konstrukcijās nostiprinātie dūmakainie slidošie mākoņi raisīja asociācijas ar Kurzemes prieku silu vainagiem. Dažās ainās skatuves centrā — klusējošs balts flīgelis kā simbols aplukušai mākslai. Skatuves aizmugures sienā, paaugstu no grīdas izgriezts četrstūris, pa kuru izrādes sākumā krita balts gaismas vāls uz tumšu telpu. Pa šo gaismas ceļu no dibenplāna, tērpiens baltā uzvalkā, baltu platmali galvā, nāca J. Reiņa Klāvs. Gar viņa ceļa abām pusēm, tērpts zemnieciski pelēkās drēbēs, stāvēja Koris — tautas simboliskais tēls. Sim Korim bija ambivalenta daba. Tas nekur neiejaucās, bet vienmēr bija klāt. Kā sirdsapziņa, dzīvām saitēm saistīta ar Klāvu, kas lika viņam izdarīt sevi neapkaunojošu izvēli un aiziet nāvē. Taču Koris bija arī mēms, saistīts verdzības un atkarības saitēm no iekarotājiem, nespējīgs savu mākslinieku aizstāvēt, glābt, kad nodevējs Ringolds fašistu uzdevumā ar āmuru sašķaidīja Klāva rokas, jo no pianista nebija izdevies iegūt nodevīgu informāciju par partizāņiem. Koris dziedāja R. Paula sacerētas dziesmas balādiskā stilā, kas mijās ar J. Reiņa varoņa liriskajiem monologiem par mīlestību, mākslu, dzimteni, veidojot izrādes oratoriālo formu.

Izcili apdāvinātajam, par Mocartu aktiermākslā, fakultāti beidzot, nodevētajam J. Reinim Klāvs kļuva par visnozīmīgāko lomu pēcstu-

diju periodā. P. Pētersons jaunajā māksliniekā bija saskatījis un konkrētā mākslas tēlā palīdzējis atraisīties cilvēciski ļoti pievilcīgai personībai, kurai līdzīgas tai laikā latviešu teātrī nebija. J. Reiņa Klāvs bija ļoti latvisks, varētu teikt arī — rainisks tēls, viņā bija Tota un Antiņa, un Uģa («Indulis un Ārija») dvēseles struktūra — maiga, jūtīga un stipra, dabiski uzpurēties spējīga.

1987. gadā **Alfrēds Jaunušans** pēc paša vēlēšanās aizgāja pensijā. Viņš Drāmas teātra galvenā režisora postenī bija nostrādājis divdesmit vienu gadu. Pēdējais iestudējums, ko A. Jaunušans veica, būdams galvenais režisors, bija amerikāņu dramaturga M. Freina komēdija «**Lampu drudzis**» (1987). Ja arī pats režisors nebija iecerējis šim uzvedumam piešķirt kādu īpašu, simbolisku nozīmi, tomēr viņa dzīves situācija un lugas tēmas izvēle ļāva domāt, ka tā nav tikai kārtējā repertuāra vienība. Ka tas ir ilgajos darba gados izkristalizējies mākslinieka uzskats par mākslu, konkrēti — teātri. Varēja jau galu galā A. Jaunušans izvēlēties gadījuma nopietnību pasvīturošu lugu — «Spēlēju, dancoju», «Kaiju», «Mocartu un Saljēri». Varēja atjaunot Ā. Šapiro savulaik iestudēto «Moljēru» un vēlreiz nospēlēt traģiski diženo franču komiķi. Var būt, ka šādu izvēli no viņa pat gaidīja. Bet viņam tas, kā liekas, vienāca pat prātā, jo viņš paņēma ar veiklu profesionāļa roku sadiegtu jautru, bet palētu farsu. Vairīšanās no jebkuras pompozitātes un svinīgiem žestiem, nerēķināšanās ar to, ko no viņa gaida, bet rikošanās saskaņā ar savu gaumi A. Jaunušanu raksturo kā iekšēji brīvu cilvēku. Jo viņš acimredzot šajā laikā par teātri negribēja runāt ne traģiskā, ne cildenā tonkārtā.

P. Sēnhofa uz skatuves uzbūvētajā divstāvu konstrukcijā ar daudzajām durvīm teātra slavenības — E. Radziņa, U. Dumpis, I. Brauna, G. Virkava, U. Norenbergs — un daudzsološākie no jaunajiem — I. Rūdofa un D. Porgants — farsa manierē attēloja kādu angļu teātra trupu gan spēlējām izrādi, gan dzīvojam aizkulišu dzīvi.

Atbilstoši farsa poētikai komika uz skatuves tika pasniegta rupjā teātra stilistikā: vīrieši parādījās plandošās apakšbiksēs, grūtniecei bija piesiets milzīgs vēders, notika pārspilēti drudzaina skraidelēšana, klupšana, krišana otram virsū, izteiksmīga vaibstīšanās utt. Nacionālā teātra aktieri, tēlodami angļus, bagātīgi izmantoja savas agrāko gadu štampu kolekcijas, no izrādes uz izrādi viņi aizvien vairāk attīstīja to, ko daži kritiķi nosauca par spēles prieku, bet citi par pašmērķīgu ākstīšanos.

Secinājumi, ko par teātri ļāva izdarīt luga, bija ironiski. Tas bija skatiens uz teātri no malas, apkopojot triviālākos priekšstatus par teātra māksliniekiem. Aktieri lugā bija komiskas godkāres pārņemtas dīvainas būtnes, kurām tā sajukusi dzīve ar teātri, ka viņu «es» bija pazudis, tas tika sadiegts no nospēlēto lomu fragmentiem. Bet viņu mākslas būtība bija mākslīgi uzkurināta drudzaina rosīšanās, kas ir mērķis pati sev. Nacionālajā teātrī nebija ne ironijas, ne pašironijas.

Tā bija pilnīga aktieru solidaritāte ar tēliem, sirsnīga pašatzīšanās. Ka mūsu mākslas jēga ir bezjēdzība. Ka mūsu mērķis ir tukšums. Tā tas varētu būt — ka aktieri un režisors tā izjuta sevi savā teātrī. Skumji mulsināja kas cits: ka šāda atskārta nebija radījusi ne mazāko pārdomu vai sāpīgas neapmierinātības noti, jo neko tādu izrādes emocionālajā kompozīcijā nevarēja saskatīt. Kā šķiet, režisora iecerētais teātra vitalitātes slavinājums pavisam negaidot un negribot bija izvēršies par gluži ko citu — par tukšuma kā priecāšanās avota apliecinājumu. Grūti pateikt, kas šādu rezultātu vairāk noteica: aktieri, kuri, saņēmuši galīgos farsa kaulus, vairs nebija savaldāmi, vai arī režisors, kas tomēr nebija izvirzījis kādu kopēju virsuzdevumu komisko norišu virtenei.

Galu galā it kā nenozīmīgais «Lampu drudzis» izvērtās dramatiskā A. Jaunušana daiļrades faktā, jo sniedza aplamu priekšstatu par tā radītāju, kuram šajā laikā nebija nekā kopīga ar bezdomīgu pašapmierinātību. Tieši otrādi. Kā rakstīja L. Dzene: «Es piedalījos mākslas padomē, kad Alfrēds Jaunušans teica savu atkāpšanās runu. Cik godīgi un ar pašcieņu režisors atzinās, ka vairs neizjut jaunus aktierus, ka vairs nevar mainīties, bet ka saprot — ir mainījusies teātra specifika, teātra izteiksmes valoda, izteiksmes līdzekļi! Un ka viņš vairs nevar šo valodu iemācīties, kā nevar tagad iemācīties vjetnamiešu valodu. Jā, redzu, saprotu, bet nevaru pārorientēties...»*

Kad A. Jaunušans paziņoja vēlēšanos aiziet no galvenā režisora posteņa, par sava pēcnieka optimālāko kandidātu viņš nosauca M. Kublinski. Taču likās — bija iestājušies jauni laiki. Jaunā PSKP ģenerālsekretāra M. Gorbačova politiskās runas ņirbēt ņirbēja no jaunajiem vārdiem — atklātība, pārkārtošanās, paātrinājums. Arī Nacionālā teātra kolektīvs izrādīja aktivitāti jaunā laika garā — izvirzīja otru pretendentu uz galvenā režisora posteni. Tas bija E. Freibergs. Pretēji lielas kolektīva daļas gribai vispārējās galvenā režisora vēlēšanas, kurās piedalītos viss teātris, nenotika. (Patiesa demokrātija joprojām bija šķietamība.) Sis apstāklis trupai (vismaz daļai no tās) ļāva ieņemt vērotāja pozīciju, gaidot ieceltā (un nevis ievēlētā) vadītāja kļūdišanos. Ja vadītājs būtu ievēlēts, tad viņa kļūdišanās būtu arī trupas kļūdišanās, kas liktu k o p i g i meklēt izeju no strupceļa.

Par abiem pretendentiem balsoja tikai mākslas padome. Balsis dalījās tieši uz pusēm, līdz kāda no administrācijas amatpersonām ar juridiskām tiesībām uz divām balsīm arī savu otru balsi «iemeta» M. Kublinska svaru kausos. Bija skaidrs — teātrī par nākamo galveno režisoru nav neapšaubāmi vienota viedokļa.

Mihaila Kublinska stāšanās Nacionālā teātra galvenā režisora amatā iezīmējās ar principiālām pārmaiņām viņa iestudējumu te-

* *Naumanis N., Dzene L.* Tikai dialogs par latviešu teātri 1987. gadā // Teātris un dzīve, 32. R., 1988, 25. lpp.

matikā. Agrāk režisoram bija raksturīga noturīga interese par personības individuālo esību, pat zināma noslēgšanās no sabiedriskās dzīves strāvojumiem. Tagad viņš pievērsās tautas eksistences pamatjautājumiem. Teātra 70 gadu jubilejas sezona (1978./79.) pēc jaunā galvenā režisora iniciatīvas tika izsludināta par nacionālās dramaturģijas iestudēšanas gadu.

Pārmaiņas M. Kublinska mākslinieciskajā «maršrutā» bija tik lielas, ka daļa kritiķu tās uztvēra ne gluži par organiskām,* un saskatīja kādu tišas «centības» momentu. Pārmaiņu cēloņi tika skaidroti gan kā režisora īpaša vēlēšanās padarīt nozīmīgāku savu programmu, lai tā atbilstu akadēmiskā Nacionālā teātra vadītāja «rangam», gan kā tiekšanās pacelties uz popularitātes viļņa, atsaucoties jaunajai sabiedriskajai konjunktūrai, kas izvirza pieprasījumu pēc nacionālo pašapziņu stiprinošiem mākslas darbiem. Pieņemot šādus viedokļus par ne gluži apstridamiem, varbūt varēja izvirzīt vēl citu versiju. Vai tad nebūtu iespējams arī, ka nacionālā atmoda, kas atmodināja tik daudzus, bija atmodinājusi arī režisoru un viņā bija ieskanējušās kādas līdz šim latentā stāvoklī mājājušas patiesas jūtas?

Pie tam M. Kublinskis Nacionālajā teātrī neuzsāka neko teātrim pilnīgi jaunu (viņš uzsāka tikai sev ko pilnīgi jaunu), drīzāk viņš aktīvi iekļāvās jau skaidri izteiktā, pirms viņa noteiktā virzienā. Jo Nacionālajā teātrī jau 80. gadu vidū bija iezīmējies diezgan nepārprotams kurss uz nacionālās pašapziņas jūtu manifestēšanu. Tā kā šīs teātra aktivitātes bija aizsākušās pāris gadu pirms trešās atmodas plašajām publiskajām manifestācijām, tad tās ļoti vairoja teātra popularitāti sabiedrībā, jo sevišķi vidējās un vecākās paaudzes skatītāju vidū. Minētās aktivitātes saistījās gan ar izrādēm, bet vēl vairāk ar īpašām ārpusētra akcijām, kurās aktīva loma bija teātra direktora vietnieka Z. Kalniņa iniciatīvai.

1986. gadā lielāku rezonansi republikas kultūras dzīvē noteikti atstāja nevis kāds drāmiestu jauniestudējums, bet gan divās pirmsjāņu dienās jaunajā Druvienas kultūras kompleksā parādītās «Skroderdienas Silmačos», kas sapulcināja 16 000 skatītāju. Druvienas kultūras kompleksa veidoja atjaunotās «Silmaču» mājas (te ierīkots unikāls muzejs — vienai lugai — «Skroderdienām Silmačos») un estrāde teātra spēlēšanai. Lai restaurētu sagruvušo ēku un atbrīvotu estrādei krūmiem aizaugušo, nekopto apkārtni, vairākus gadus strādāja vietējā kolhoza «Plēsums» ļaudis priekšsēdētāja D. Birņa vadībā, kuriem talkās Z. Kalniņa organizēti pievienojās arī Drāmas teātra mākslinieki. Ne tikai ar cieņu pret pagātni izmērāms «Druvienas fenomens». Tika radīta tautas svētku iespējamība.

* *Tišheizere E.* Pārmaiņu gads. Grūtais gads // Teātris un dzīve, 32. R., 1988, 48. lpp.; *Cakare V.* Latvijas teātri 1988. gadā // Teātris un dzīve, 33. R., 1989, 18.—19. lpp.

Ļaudis Druvienā, protams, neieradās, lai apbrīnotu novatorisku režiju vai neredzētu aktierspēles tehniku. Teātrim te bija jāveic galvenokārt katalizatora funkcija cilvēka kopus jūtu atraisīšanā. Skatītāji svētku pacilātībā bija gatavi līdzdarīt, ja mākslinieku sniegmā arī kā pietrūka. Šādā reizē isti vietā bija gan vietējo pašdarbības koristu desmiti, gan zirgi un aitas, gan rozā kviecošs sivēntiņš, kas Keņča rokās aiz pārbīļa dabūja infarktu... Un tomēr. Radās iespajds, ka notika drusku pārspilēta aizraušanās ar personāža fizisko izdarību vēršānu plašumā un ka izrādes garīgums tika atstāts pārāk lielā savvaļā, pārvēršot notiekošo par vistirāko jampadraci. Bet tieši pēc gara uz šejieni taču bija sabraukuši tūkstoši no visām Latvijas malām.

Tomēr pirmšāņu «Skroderdienas» Druvienā bija ārkārtīgi populāras. Tāpat no visas Latvijas cilvēki brauca arī uz Vecpiebalgu, kad tur augustā, neilgi pirms jaunās sezonas sākuma, vairākus gadus 80. gadu otrajā pusē Nacionālais teātris rādija brāļu Kaudzišu «Mērnieku laikus». Arī pēc tā pašā — pēc kopus gara iespējamības. Mazāk populāras izdevās brīvdabas viesizrādes Dundagā ar M. Zariņa «Didrika Taizeļa brīnišķīgajiem piedzīvojumiem».

Kā akcija, kuras mērķis apliecināt nacionālo pašapziņu, bija iecerēta arī A. Brigaderes — Latvijas republikas laika Nacionālā teātra autores — 125. dzimšanas dienai veltītā kompozīcija «Katrš rīts ir jauna slāpe» (1986), kuras sagatavošanā piedalījās trīs režisori — A. Jaunušans, M. Kublinskis, E. Freibergs. Tajā nabadzīgajā pasākumu kontekstā, ko veica Latvijas teātri, atzīmējot A. Brigaderes jubileju, šā teātra uzvedums neapšaubāmi bija ne tikai visreprezentatīvākais, bet arī viskulturālākais. Jo P. Lūča Valmieras teātrī atjaunotā A. Brigaderes komēdija «Sievu kari ar Belcebulu» un P. Viksnes Liepājā iestudētā drāma «Ceļa jūtis», sacenšoties ar mūsu republikas tautas teātriem, uz godalgotām vietām diez vai varētu pretendēt.

Ideālā varianta iespajdam Nacionālā teātra izrādē būtu vajadzējis rasties satriecošam — cits pēc cita mūsu acu priekšā tiek parādīti spilgti, aizraujoši fragmenti, radot prasību pēc «vēl» un raisot pašpārmetumus — cik gan vienpusīgi mēs esam pazinuši lielisko, padomju laikā pusaizliegto rakstnieci. Taču, lai panāktu šādu efektu, teātrim būtu bijis jābūt skaidrībā, kādas estētiskas, filozofiskas vai sociālas kvalitātes dēļ Brigadere šodien ir aktuāla. Skatoties fragmentu virkni, tā arī neizdevās uztvert, kādu iekšēju pamudinājumu dēļ teātris ķēries pie šā darba, izņemot to vienu, tomēr nedaudz demonstratīvi ārišķīgo — apliecināt savu goddevību vienai no par vislatviskāko atzītajām rakstniecēm. Kaut gan — ko pārmetst teātrim, arī literatūras zinātnieki nebija jaunā gaismā pārlūkojuši Brigaderes mantojumu, arī pie tiem nebija ko meklēt palīdzību. Un tomēr.

Tikai A. Jaunušana uzvesto komēdiju «Lielais loms» un «Kad sievas spēkojas» patiesi asprātīgās ainas ieinteresēja, radīja vēlēšanos redzēt šīs lugas iestudētas pilnībā. Turpretim V. Līnes, E. Radziņas, L. Freimanis cildenā manierē ieturētais dzejas skandējums, kā arī nepārdomāti izraudzītais skats no ideju drāmas «Pastari» (režisors M. Kublinskis), kas neļāva pat nojaust lugas saturu, tāpat E. Freiberga sagatavotie pārāk sadrumstalotie un nebūtiskie pasaku lugu fragmenti radīja nepareizu priekšstatu it kā par savu laiku nepārdzivojušu literāro mantojumu.

Lai padziļinātu uzveduma intelektuālo vērienu, teātris bija uzacīnājis tajā piedalīties divas populāras personības — M. Zāli un L. Dzeni. M. Zālītes esējā saistīja oriģinālais un dziļais A. Brigaderes tautiskuma skaidrojums viņas prozas darbā «Dievs, daba, darbs». L. Dzene pastāstīja daudzus interesantus, mazzināmus faktus par A. Brigaderes un Nacionālā teātra attiecībām. Taču pie A. Brigaderes personības skaidrojuma pilnā pretrunu apjomā neķērās ne L. Dzene, ne M. Zālīte, tādējādi runāt par principiāli jaunu izpēti pakāpi rakstnieces apgūvē nebija īsti pamata.

Gan masu pasākumos ar brīvdabas izrādēm, gan A. Brigaderei veltītajā uzvedumā, gan M. Kublinska četros šā perioda iestudējumos («Sarkanmatainā kalps», «Kronis», «Reiz dzīvoja kāds Jātnieks...», «Indrāni») noformējās īpaša, Nacionālajam teātrim raksturīga attieksme pret nacionālo tematiku. Valmieras teātrī M. Ķimeles un V. Maculēviča, kā arī Jaunatnes teātrī A. Sapiro iestudējumos, piemēram, par latviešu tautas likteni tika runāts, atsedzot situācijas pretrunas un sāpīgos konfliktus. Nacionālajā teātrī turpretī galvenais bija latviskuma ekstātisks apliecinājums, kas reizēm izpaudās arī patētiskā cildenībā un lugu konfliktu atklāsmē noveda pie vienkāršojuma.

Viena no M. Kublinska jaunības gadu režijas virsotnēm bija M. Friša romances «Santa Krusa» interpretācija 1971. gadā. L. Stumbres «Sarkanmataino kalpu» (1987) varēja uzlūkot kā variāciju par M. Friša lugas tēmām. Abās galvenā ir romantisma mākslai raksturīgā sadursme starp ikdienas nomācošo prozu un sapni. Pusmūža Johans, «sarkanmatainā kalps», nokrīt kā no gaisa savas jaunības dienu mīlestības Ertas, viņas bērnu un tēva šķietami mierīgajā ikdienā, gluži tāpat kā klaidonis Pelegrīns negaidīti parādās klusi aizsniegošajā Elvīras un Pilskunga pilī. Abi viņi kā ideālu pretī mājas mieram izvirza neaptveramos pasaules plašumus, nesasniedzamās tāles.

Ertu dedzina divas ugunis — no jauna uzliesmojusi mīlestība pret Johanu, vēlēšanās sekot viņa aicinājumam un pienākums pret mājām un tuviniekiem. M. Zemdegas Erta nebija tikai pusmūža sieviete, kas baidās palaist garām pēdējo savas dzīves romānu. Tā bija apbrīnojami spēcīga personība, kas, daudzus gadus dzīvodama bez mīlestības, tomēr bija to saglabājusi sevī dzīvu. Kā ideālu, kā

kādu augstāku patiesību, kā uzticību pati sev. Satiekot Johanu, no Ertas kā slikts apmetums no sienas saplaisāja un nokrita īgnums, neiecietība, bezcerība. Viņa fiziski un garīgi pārvērtās līdz nepazīšanai. Kļuva jaunāku mūsu acu priekšā par gadiem desmit. Aktrises tēlojums raisīja visplašākās asociācijas gan par atsevišķu cilvēku, gan veselu tautu likteņiem, kuras bijušas spiestas gadu desmitiem dzīvot pretdabiskos apstākļos, aizliedzot sevi. Un tomēr izturējušas. Tādējādi Johans Ertai kļuva vienlaikus par mīlestības un brīvības simbolu.

M. Zemdega pārliecinoši nospēlēja lugas zināmā mērā melodramatisko finālu, paceldama to līdz patiesi traģiskai norisei. Ertai izšķiršanās par palikšanu mājās prasīja tik daudz, ka viņa zaudēja kustības spējas un valodu. Ja no saules gaismas nokļūst atpakaļ cietumā — tad tā var notikt. Pat ja tas būtu jāsaprot tikai simboliskā nozīmē.

Taču režisors sava iestudējuma neapšaubāmo māksliniecisko vērtību — izcilo M. Zemdegas tēlojumu — ievietoja mākslīgi sakonstruētos, nacionālo ideoloģiju tieši pārraidošos apstākļos.

Pirms 16 gadiem «Santa Kрусā» M. Kublinskis attiekmē pret G. Cilinska atveidoto «aicinātāju» Pelegrīnu jūta neslēptas simpātijas. Tagad J. Kubiļa Johanam bija atņemta pievilcīgā, vilinošā aizraut spējīgā vīrieša aura, viņš tika tēlots kā ļauns posta dēmons, kas ieradīs, lai apzināti iznīcinātu idilliskās latviešu lauku sētas gaišo mieru. Aktieris lietoja plašus teatrālus žestus, runāja patētiski ironiskā un tiesājošā intonācijā. Viņā nevarēja nojaust mīlestību pret Ertu, drīzāk vēlēšanos pazemot sievieti, cietsirdīgi nodemonstrējot savu varu pār viņu. Pilnīgi nepārprotamas raisījās aktuālas, bet palētas, lugu vienkāršojošas asociācijas ar klaidoņiem, kas nemīl savu zemi un labprāt izposta citu dzimteni. Zinām taču, kuri tie ir...

Režisors savu aizgādību par latviešu lauku māju svētumu pauda kopā ar scenogrāfu G. Zemgalu. Uz skatuves redzamā lauku sēta bija kāds sapņu Latves saulainais stūrītis, izkārtots uz gaišzaļi apgleznota, ziedošas dabas noklāta prospekta. Pamatīgas, gaiša koka stabilas mēbeles, māla trauki, dreļļu galdauts. Galda galā — allaž K. Sebra sirmais, cildenais latviešu dzimtas patriarhs, kurš sargā dzimtas godu un iemieso visstiprākos tautas ētiskos ideālus. Pati māja sacēlās protestā, kad Ertā iekvēlojās atsaukšanās klaidonim, — dakstiņu jumts nolaidās kā bridinājuma zīme par sabrukuma briesmām. Kā balva par Ertas lēmumu palikt pēdējā ainā pār viņu, invalīdu krēslā sēdošu, spīdēja gaiša saule, viņa pati bija tērpta baltā blūzē un laipni, lai arī ar bijušo pārdzīvojumu pēdām sejā, smaidīja. Un bērni Jānis (J. Reinis) un Inga (D. Bonāte) nenovērsa no viņas mīlestībā starojošās acis. Un kā apoteoze visam labi ilgi skanēja «Mūžam zili ir Latvijas kalni».

Ko īsti režisors bija gribējis teikt ar šādu beigu mizanscēnu?

Latvija pāri visam, ja arī tās dēļ ir jāatsakās no sevis, jāiesēžas invalīdu ratiņos un jāapklust uz mūžu? Taču loģikai finālā laikam vieta vairs nebija paredzēta. Tikai ekstāzei.

Ar līdzīgu centrālā konflikta reducēšanu, apzināti mazinot vienas puses nozīmību, lai glorificēti izceltu otras cildenību, kas saistīta ar nacionālo ideālu apliecināšanu, nācās saskarties arī M. Kublinska iestudētajos R. Blaumaņa «Indrānos» (1988).

Galvenā problēma, kas režisoru bija interesējusi šajā lugā, bija ļoti aktuāla — kā s a d z i v o t divām paaudzēm (slāņiem, atsevišķām personām utt.) ar dažādu ētisko un kultūras pieredzi. Tieši tas, ka režisors konfliktu nebija novedis pie kāda izlīdzinoša, didaktiska iznākuma, bet atstājis pilnā pretrunu, neatrisināmības traģikā, likās visnozīmīgākais. Problēma par dažādās valodās runājošu cilvēku piespiedu kopdzīves dramatiskumu bija arī 1989. gadā tapušā V. Maculēviča «Romeo un Džuljetas» uzveduma centrā. Tā skāra mūs katru. tādēļ arī ienāca mākslā.

Prētēji M. Ķimelei, kas 1979. gadā uzvedot šo drāmu Valmieras teātrī, gan patiesību, gan maldus saskatīja kā jaunajā, tā vecajā paaudzē, M. Kublinskis visu patiesību piešķīra latviskās tikumības glabātājai vecajai paaudzei, bet jaunos rādīja kā viennozīmīgi nejutīgus un ļaunus materiālistus, jaunā «vilku tikumu laikmeta» apoloģētus. Psiholoģiskā drāma tā tika transformēta par ideoloģisku drāmu. Sādi izkārtējot lugas varoņus, izpalika nepārtrauktā, R. Blaumaņa lieliski uzrakstītā savstarpējā spēkošanās, kad liesmas padzisušā naida ugunskurā uzpūš gan viena, gan otra puse pamīšus. Šā procesa vietā bija demonstrējumi. Ieva (A. Kairiša, R. Garne) un Edvarts (J. Kaminskis, G. Jakovļevs) demonstrēja neiejūtību, nepārtrauktu tieksmi tiši aizvainot, zemu un barbarisku kultūras līmeni. Viņi arī tad, kad nebija nekādu tiešu konfliktu, staigāja sarauktām pierēm, runāja ignās, draudošās balsis. (Vairāk cilvēčības bija A. Kairišas un J. Kaminska radītajos tēlos.) Ievai bija negaumīgs izejamais tērps — zaļš ar zilu. Mājiens nebija pārprotams — svešiniece, iespējams, aklimatizējusies sveštautiete, kuras kaitīgā ietekme samaitājusi krietno latvju jaunekli.

Toties K. Sebra Indrānu tēvā un V. Līnes Indrānu mātē bija uzsvērtas galvenokārt gaišās puses, viņi spēja uztvert un pārdzīvot tik smalkas dvēseļu trīsas, par kādu esamību jaunajiem nebija pat jausmas. V. Līne un K. Sebris bija radījuši neapšaubāmi pievilcīgus cilvēkus, latvisku ideālpāri, par kādu mēs domājam ar nostalgiju, izrunājot vārdus «tautas ētiskais spēks un skaistums».

L. Akurātere, piemēram, tā raksturojusi V. Līnes Indrānu māti — maiga, nevienam pāri nedaroša un visus saprotoša māte, tāda kā Baibiņa, kā Vizbulīte vecumā.* Arī L. Dzenes iespaids par K. Sebra Indrānu tēvu bijis spēcīgs: «K. Sebra Indrānu tēvs nāk uz skatuves,

* Akurātere L. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1988, 4, 44. lpp.

nesdams līdzī šodienas lauku posta ainu. Kas ir noticis ar Indrāniem? Ceplis uzcelts, kūpēdams un smirdēdams tas saindē gaisu, aizlaisto upīšu vietā ierikotajos dīķos pūst ūdens, mājas ir sabrukkušas, ieaugušas nātrēs un krūmos, krusti nolauzti kā vecā Indrāna, tā arī Edvarta kapu vietās. Ar visu savu vareno un patētisko aktiera spēku šis Indrāntēvs sauc no kapiem senču garu, lai tas nestu zemei jaunu svētību, lai atjaunotos lietu kārtība.»*

G. Zemgals «Indrāniem» bija radījis lakonisku, vizuāli izteismīgu nosacītu dekorāciju. Skatuvi slīpi šķērsoja pelēkbrūna siena, kas mainīgi radīja priekšstatu kā par iekštelpu, tā āru. Kā apokaliptisks brūkošās pasaules simbols trešā cēliena beigās uz skatuves sakrita vareno ošu brūnie stumbri.

Par M. Kūblinska visgrandiozāko un arī visdeklaratīvāko nacionālajai tēmai veltīto darbu izvērtās Ā. Geikina scenārija «Reiz dzīvoja kāds Jātnieks...» (1988) uzvedums. Brīvi traktēdams vēstures faktus, Ā. Geikins demokrātiski noskaņoto latviešu mācītāju Johannesu Reiteru bija padarījis par pirmo latviešu brīvības cīnītāju, kāds tas konkrētajā 17. gadsimta situācijā nebija un nemaz nevarēja būt. Apjomīgais inscenējums, kurā piedalījās vairāk nekā 49 visu paudžu Nacionālā teātra aktieri, bija iecerēts kā mistērija, taču reāli tas kļuva par J. Reiņa (otrajā sastāvā arī I. Pugas) atveidotā Reitera dzīves ilustratīvu pārstāstu, kurā protagonistas apceres par savu mūžu mijās ar tiešā darbībā sniegtām epizodēm. Par mistēriju, iespējams, bija jāliecina dažās ainās lietotām maskām, straujai skatuves ripas grozīšanai, kā arī tam, ka vieni un tie paši aktieri dažās epizodēs tēloja apspiestos «tautasbrāļus», bet citās — viņu apspiedējus, dažādu tautību garīdzniekus un vāciskas izcelsmes kungus. Autors šo divu antagonistisko pasaulu atveidē spēja piedāvāt vien tradicionālas vēsturiskas klišejas, ko Nacionālā teātra mākslinieki ar sev ierasto metodi jo čakli attēloja. «Tautu» pārstāvēja slinki dežurējošs statistu pūlis, kas savukārt lieliski izvērās, izķēmodams Romas garīdznieku aprobežotību Svētās Sinodes sēdes laikā. Pilnos ziedos uz skatuves atkal saplauka smagnējais, butaforiskais teatrālisms, kas jau ilgu gadu kā brants ēda Nacionālā teātra ēkas pamatus. Šoreiz butaforiskums sākās ar ilustratīvo «tautu» un beidzās ar «gleznieciski» uzlipinātu rētu uz Reitera kreisā vaiga, kā arī viņam uzlikto sintētisko parūku.

Uz šī trafaretā vēsturiskā fona mācītāja Reitera centieni saglabāt gan latviskumu, gan savu profesiju apriori bija nolemti viennozīmīgai pozitīva nacionālā censonā klišejai. Jo konflikts varonim (kā lugā, tā uzvedumā) veidojās tikai ar vīdi, nevis kaut jēl kādā aspektā arī ar sevi. J. Reiņa liriskajam talantam dažbrīd izdevās uzvarēt deklaratīvā teksta masu un radīt iespaidu par Reiteru kā par

* *Dzene L.* Latvijas teātri 1988. gadā // Teātris un dzīve, 33. R., 1989, 35. lpp.

skumju dzejnieku. Taču visbiežāk aktiera pārcilvēciskie pūliņi no-grima haotiskajās un estētiskā ziņā arhaiskajās skatuves norišu gūzmās.

M. Kublinska centienus par katru cenu atbilst jaunajai nacionālajai konjunktūrai apliecināja arī viņa izteikumi par F. Šillera «**Mariju Stjuarti**» (1989) — savu jaunāko iestudējumu. Pirmizrādes vakarā Latvijas televīzijā režisors stāstīja: viņš esot vēlējis atklāt procesu, kā lielās valstis apdraud un iznīcina mazās. Žurnālā «Māksla» režisors savukārt izteicās: «Te ir runa par divām tautām — lielo angļu un mazo skotu tautu. Un galvenais, ka ir kādi naidīgi spēki, kas abas tautas sarīda.»*

Taču reāli iestudējums bija gluži par ko citu. Par tā dzīvo centru kļuva L. Kugrēnas Elizabete. Pārējie personāži jēgu ieguva, tikai nākot saskarē ar viņu. Grūti konstatēt, vai šī «režija» bija M. Kublinska noteikta (var taču runāt vienu, bet darīt pavisam ko citu) vai arī to varēja uzskatīt par tādu režiju, kādu reizēm amorfos, domas ziņā neskaidros uzvedumos veic viena aktiera izcili nospēlēts tēls.

Smagi pelēki konstruktīvisma stilā savienoti bloki (scenogrāfs G. Zemgals) radīja priekšstatu par darbības vidi kā par kādu varenu pazemes bunkuru. Dzīve — viens vienīgs cietums, jo šajā «bunkurā», pamainot dažas mēbeles un rekvizītus, darbība risinājās kā cietuma, tā arī galma ainās. B. Puzina F. Šillera varoņus bija iegērbusi elegantos modernizēti stilizētos «galma» kostīmos, kas bija ieturēti sēru vai reliģisko darbinieku videi piemērotos toņos — balts, melns, pelēks (sudrabains), violets. Z. Jančevskas Marijas Stjuartes pelēkās kleitas dziļais dekolte bija «pārsiets» ar melnām lentītēm — kā neveiksmīgs mēģinājums iegrozīt kailo, ziedošo miesu. Elizabetes melnais ikdienas tērps bija sakniedēts no dažādas faktūras ādas gabaliem. Elizabete bija gērbta vienkāršā violetā tērpā, kad dārzā satikās ar Mariju, baltā — kad kontaktējās ar Lesteru. Viņas tērps bija nosūbējuša zelta krāsā, kad viņa parakstīja liktenīgo nāves spriedumu, bet purpursarkana karaliskā uniforma viņu greznoja finālā, kad tik daudz bija zaudēts. Jo lielākas pretrunas māca valdnieci burkānkrašas parūkā, jo greznākā tērpā viņa centās glābties.

O. Kroders un V. Šneidere Liepājas teātrī savulaik uz Elizabeti bija skatījušies ar psihoanalītiķu acīm, atrodot valdnieces rīcības cēloņus seksuālajā nekompensētībā. L. Kugrēnas Elizabeti nodarbināja pavisam citas problēmas. Tā bija inteliģenta, gudra sieviete, kurai piemita viena liela, visu viņas dzīvi pakļaujoša, no citiem rūpīgi slēpta kaislība. Tā bija viņas mīlestība uz tautu. L. Kugrēnas Elizabete kļuva par M. Kublinska nacionālajai tematikai veltīto iestudējumu varbūt vienīgo, bet katrā ziņā augstāko sasniegumu. Aktriše Elizabetes lomā ar talantīgas mākslinieces spēju bija sublimējusi tās nacionāli romantiskās pacilātības jūtas, kas 80. gadu no-

* Cit. no: *Bērziņā L. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1988, 4, 73. lpp.*

galē bija atdzīvojušās gandrīz vai ikvienā latvietī. Tas bija drausms un liksms upuris, ko tautas, šīs svētās idejas dēļ nesa mazā trauslā valdniece, parakstīdama nāves spriedumu Marijai. Tā bija vislielākā dāvana savai tautai, ko viņa spēja dot, — sevis noliegšana, savas dvēseles pārdošana. Tā bija tā pati upurēšanās gatavība, kas bija atdzīvojusies tik ilgi letargiskā miegā dusējušajā latviešu sabiedrībā un kas pēc nepilna gada izpaudās patētiskajās un nedaudz teatrālajās, bet neapšaubāmi patiesajās «ciņās» uz barikādēm, sargājot Rīgu 1991. gada janvārī. Elizabetei bija jāpaliek tronī nevis varaskāres vai valdnieces goda dēļ, bet tāpēc, ka viņa vienīgā tautu īsti milēja, turpretī citi par savu mīlestību tikai runāja.

L. Kugrēnas nospēlētā Elizabete ar viņas pārcilvēcisko gribaspēku, spēju upurēties svētas idejas vārdā ne tikai atsauc atmiņā aktrises jaunības gadu izcilo darbu — Elektru L. Ģurko lugas «Elektra — mana mīla» iestudējumā, bet apliecināja, ka arī uz Nacionālā teātra skatuves ir iespējama dzīva māksla, kas nepastarpināti izsaka sava laika un savas tautas vispatiesākās jūtas.

Z. Jančevska Marijas lomā atstāja iespaidu galvenokārt kā dekoratīvi skaista parādība. (So pašu funkciju jaunā aktrise bija veikusi arī «Reiz dzīvoja kāds Jātnieks...» iestudējumā, tēlodama Johanna Reitera sievu Ģertrūdi.) Šī āršķīgi patētiskā un patukši deklaratīvā meitene nespēja kļūt par kaut cik nopietnu Elizabetes sāncensi. Dārza skatā Z. Jančevskas Marija bija tā, kas ieslīga histēriskos pašapliecinājumos un nesavaldīgos uzbrukumos. L. Kugrēnas Elizabetei atlika vien atturīgā mierā pagriezties un aiziet. Viņai viss bija kļuvis skaidrs jau pirmajā tikšanās brīdī, un ilgi to turpināt nebija interesanti.

J. Lisners iezīmēja paradoksālu akcentu Leičestera attiecībās ar abām sievietēm. Desmit gadu viņš dzīvojis ar vienu, sapņodams par otru. Kad nu beidzot viņš atkal sastapa savu sapņu tēlu Mariju, izlutinātais dāmu milulis vairs nesaprata, kas ar viņu notiek, — pret Mariju dzīvu jūtu nebija nekādu, toties no attiecībām ar Elizabeti, kuras viņš pats uztvēris kā vienu vienīgu liekulību, viņam bija ļoti smagi atteikties, pat negribējās to darīt. Taču Leičesters bija par vāju, lai orientētos jaunajā realitātē, tādēļ sekoja dogmai — centās uzturēt dzīvu sevī mītu par dievišķīgo Mariju.

1988. gada rudenī M. Kublinskis sāka darbu pie L. Stumbres lugas «Kronis», tad mēģinājumus pārtrauca, ķērās pie «Marijas Stjuartes». Režisoram bija nodoms līdz sezonas beigām pabeigt abus iestudējumus. Kad kļuva skaidrs — tas nav iespējams, viņš izšķīrās par «Mariju Stjuarti». Un, iespējams, kļūdījās, jo ar L. Stumbres lugu bija iespējams tiešā veidā runāt par tēmu, kas tik ļoti interesēja skatītājus šajā laikā, — latviešu tautas pēdējo piecdesmit gadu noklusēto un traģisko vēsturi. Un kam neviens cits Latvijas teātris 1988. gadā (izņemot Dailes teātra uzvesto R. Staprāna lugu «Cetras dienas jūnijā») nemaz nemēģināja ķerties klāt.

L. Stumbres dramatiskā darba pirmais viencēliens aplūko dažas līnijas mūsu tautas raksturā, kuras veicinājušas 1949. gada masveida deportācijas. Jo, lūk, skaudība nabadzīgajam Salmēnam likusi nodot bagāto un čaklo kaimiņu Kroni. Iespējams, ka autores skatījums uz traģiskajiem notikumiem ir ne īpaši oriģināls, taču viencēliena nozīmi palielināja apstākļi, ka nevienas citas lugas par deportācijām latviešu dramaturģijā nebija. Otrajā viencēlienā L. Stumbre analizējusi nacionālā rakstura deģenerēšanos izsūtījuma apstākļos Sibīrijā, kur liek satīkties mūsdienās pusmūža latviešiem — Kazimiram un Mārai, kuri te izsūtīti bērna gados.

Ja luga būtu iestudēta tūlīt pēc uzrakstīšanas, tā, iespējams, būtu spējusi ieinteresēt kaut vai tikai līdz šim noklusēto faktu materiāla pirmreizēja, atklāta pieminējuma dēļ. Taču pēc pusgada, kad uzvedums beidzot tika pabeigts, lugas fakti paši par sevi vairs neiedarbojās — bija nākuši klajā daudzi publicistiski materiāli, kuros deportāciju problēmas bija atklātas daudz dziļāk un traģiskāk. Teātris šajā situācijā publiku varēja cerēt piesaistīt tikai ar mākslu. Taču tieši tās iestudējumā izrādījās visai maz.

L. Stumbres viencēlieni tikai šķietami ir reālistiski dialogi, taču režisors tos bija uztvēris tieši tā. Pirmajā ludziņā darbība ir izteikti nosacīta — dialogs ar īstenībā mirušo Kroni notiek tikai Salmēna iztēlē veļu naktī, kad viņš pats sagatavojies šķirties no šīs dzīves. Otrās ludziņas fināls arī ir simbolisks — Māra «ieiet» priedē un saplūst ar to.

Varenos kažokos saģērbtie vīri sēdēja pustumšās un gandrīz pilnīgi tukšās (telpas centrā — nokrituša koka sauss stumbrs) skatuves priekšplānā un sarunājās. Neradās īsta skaidrība, kādēļ viņus režisors tur nosēdinājis. Katrā ziņā ne jau nu Salmēna sirdsapziņas tiesas dēļ. Laikam jau viņi tur sēdēja ar reiz jau «Indrānos» režisora aktieriem doto ideoloģisko uzdevumu atklāt mūsu tautas nelaiemes «sakni», apliecinot, ka ir ideāli latvieši, ko vienmēr nodod neideālie latvieši. Taču tik vienkāršs un cildens uzdevums kā veselu stundu demonstrēt ideālu latvieti īstenībā izrādījās ļoti smags pat tik izciliem meistariem kā K. Sebrim un J. Kubilim, un viņu atveidotais Kronis kļuva par pieminekli pats sev, nevis par dzīvu cilvēku. Vairāk tīri fiziskas aktivitātes bija I. Burāna spēlē, kurš Salmēna skauģa dabu iezīmēja ar kolorītu ārējo zīmējumu — šaudīgs skaatiens, iztapīgs un glaimīgs pussalīkušais stāvs. Ar savu iekšējo pasauli un tās problēmām (vaina, nožēla utt.) nodarbojās gandrīz vai vienīgi A. Jaunušana Salmēns, taču arī viņu režisors nebija virzījis kontaktam ar partneri. A. Jaunušans pēc M. Kublinska iniciatīvas atkal bija atgriezies aktiera darbā, pirmo reizi spēlējot «Indrānos», kur atveidoja Kaukēna lomu. A. Jaunušana interpretējumā Kaukēns bija nevis kāds tradicionālais baltais tētiņš, bet aktīvs lauku intriģants, kas rada gandarījumu, kūdot vecos Indrānus pret jaunajiem. Arī turpmāk, spēlējot M. Kublinska uzvedumos, A. Jaunušans kļuva

par vienu no visvairāk publikas iemīļotajiem Nacionālā teātra aktieriem 80. gadu beigās, 90. gadu sākumā.

Otrajā viencēlienā ar ikdienas pelēcību un bezcerību samierinājušies cilvēki — klaidonis Kazimirs un slimā sabīrieša sieva Māra — atdzimst kā garīgas būtnes. Kopējais, līdz šim slēptais, pusaizmirstais sapnis par tālo Latviju viņos rada mīlestību vienam pret otru. Kaut arī tikai uz vienu nakti. Kaut arī tā būtu tikai ilūzija.

Aktieri bija radījuši kolorītus raksturus īsti Nacionālā teātra stilā. U. Norenberga un J. Kaminska Kazimirs bija diezgan komisks pusdeģenerāts — dzērājs. I. Tomsones un M. Zemdegas Māra — «apsibiriskojusies» latviete. Ārēji atturīgāk, «neitrālāk», resp., patiesāk spēlēja M. Zemdega. Arī pārmaiņas šais tēlos notika, teksti par Latviju tika norunāti aizkustinoši. Taču kontakta starp partneriem nebija, arī mīlestības ne. Kritiķe D. Smildziņa pēc izrādes noskatīšanās jautāja: «Vai pazīstamā ceturtnā siena Nacionālajā teātrī izaugusi starp aktieriem?»*

M. Kublinskis Nacionālā teātra galvenā režisora pienākumus pildīja tikai pusotru gadu. 1989. gada 15. maijā kolektīva pilnsapulcē, aizklāti balsojot, tika izteikta neuzticība teātra galvenajam režisoram M. Kublinskim un direktoram A. Sponam.

Kā šo notikumu skaidrot? Laikam gan vispiemērotākais būs triviālais vārds «neviennozīmīgi». Trupas neapmierinātība ar stāvokli teātrī bija dibināta. Pārmērīgi lielais aktieru kolektīvs, retā nodarbinātība, gandarījuma trūkums par paveikto, nākotnes perspektīvu neskaidrība, slimīga attieksme pret kritiku, disciplīnas lejupslīde, sašķelšanās grupējumos... Protams, šis negācijas nebija radušās M. Kublinska «valdīšanas» laikā, tās, kā atzina J. Kubilis,** bija kondensējušās gadu desmitu gaitā. Šo sava teātra krīzes izjūtu pastiprināja visas sabiedrības krīzes izjūta — padomju impērija raustījās pēdējo savas pastāvēšanas mēnešu krampjos. Bija naivi gaidīt, lai M. Kublinskis būtu spējis kā uz burvju mājienu atrisināt visas pretrunas šādā nestabilā saimnieciskā un garīgā situācijā. Taču aktieri ir emocionāli ļaudis, un ja viņu emocijas vēl tiek īpaši ievirzītas — ar šo procesu, pēc R. Zagorska paša atzinuma***, nodarbojās teātra «Zinovjevs un Kameņevs»: R. Zagorskis un V. Sorinš —, tad panākt gatavību «revolucionāram» apvērsumam nav nemaz tik grūti.

Svarīgi arī tas, ka 80. gadu beigās mūsu sabiedrībā valdīja utopiskā pārliecība, ka problēmas var atrisināt ar balsošanu. Tas bija savdabīgs «bērnišķīgā kreisuma slimības» izraisīts anarhijas laiks, kad ne reti situācijas novērtējumu izšķīra vairākuma «taisnība». (Totalitārisms bija pārmetis kūleni un pārvērties par masas diktātu,

* Smildziņa D. Laiks, kurā jādzīvo // Teātris un dzīve, 34. R., 1991, 19. lpp.

** Teātra Vēstnesis, 1989, 9/10, 4. lpp.

*** Teātra Vēstnesis, 1989, 9/10, 4. un 7. lpp.

kas sevi dēvēja demokrātijas vārdā.) Iespējams, sava nozīme bija arī tam, ka M. Kublinskim varbūt pietrūka nevis vispār līdera dotību (varbūt arī to), bet tādu līdera dotību, ko prasīja jaunais laiks, — demonstratīva demokrātiskuma, katra iecerētā soļa publiskas apspriešanas kolektīvā. Jo dabiski, ka to jauno stilu, ko visi tā cerēja reiz ieraudzīt valsts pārvaldē (mūsējie un ar mums), vispirms gribējās sagaidīt savā kolektīvā. Bet M. Kublinskim piemita zināma distancētība pret cilvēkiem. Māksliniecisko programmu taču viņš bija izvirzījis — vismaz tematiski idejiski. Ka tā bija sava laika diktēta un palika sava laika robežās — ne par to viņu sodīt. Jo pāri laikam ejošas koncepcijas šajā brīdī Latvijas teātrī nespēja izvirzīt neviens. Un arī tādus mākslas darbus radīt, kas spētu sazināties ar neredzamo rītdienu, — nē. M. Kublinskis nebija mesija. Tikai cilvēks. Ar savām vājībām. Viņam kā teātra vadītājam, piemēram, patika dažas ārišķības ar nelielu sirsniņas nacionālās koķetērijas piedevu. Rodas iespaids, ka kādā brīdī M. Kublinskis (un vai tikai viņš viens?) bija iedomājies, ka dažām reprezentatīvām ārējām norisēm pašam par sevi ir kāda dziļāka, ne tikai nelielāki dekoratīva nozīme. Par ko tad īsti ir runa?

Kas šajos divos nepilnajos gados bez jauniestudējumiem vēl notika Nacionālajā teātrī — iespējams, ne tikai pēc M. Kublinska gribas, bet noteikti arī ar viņa ziņu? Drāmas teātris atguva Nacionālā teātra nosaukumu un karogu, uz teātra ēkas frontona atjaunoja vēsturiski precīzo ģerboni, skatuvei piekāra jaunu aizkaru, tika pasludināts kurss uz nacionālās dramaturģijas dekādi. Teātra jubilejas vakarā aktrišu ansamblis mirdzēja ar izsmalcināti izmeklēto dažādu toņu trīs krāsu gammu tērpos — balts, melns, violets un teātra vadība cilvēkiem, kas devuši lielu ieguldījumu teātra attīstībā, piešķīra teātra goda pilsoņa diplomu un nozīmi. Paturot noslēpumā, kam ticis pirmais numurs, ar numuru 2 tika sveikts Latvijas Komunistiskās partijas pirmais sekretārs J. Vagris, ar numuru 3 — Augstākās Padomes priekšsēdētājs — A. Gorbunovs, numurs 4 tika Ministru Padomes priekšsēdētājam V. E. Bresim, kā cienīga uz numuru 5 tika novērtēta L. Dzene, grāmatas «Drāmas teātris» un 7 monogrāfiju autore par Drāmas teātra māksliniekiem, numurs 6 piekrita P. Putniņam — dramaturgam, kas teātrim atdevis 6 savas lugas un savulaik izveidojis 2 grandiozus latviešu klasiskās prozas dramati-zējumus.

Pāris vārdu tomēr jāsaka par vienu no šīm ārišķībām, kurā iezīmējās jauna kvalitāte, kāda vismaz iepriekšējo 15 gadu laikā Drāmas teātrī nebija manīta. Runa ir par politisku konjunktūru, kāda izpaudās faktā, ka teātra goda pilsoņu pirmie numuri tika piešķirti republikas valdības pārstāvjiem. Kā rūgts izsmiekls attiecībā uz šo teātra klanīšanos varas priekšā uztverams divas nedēļas pēc teātra jubilejas pie LKP CK ēkas notikušais aktieru pikets, kur citu vidū bija daudzi Nacionālā teātra aktieri. Mākslinieki bija atnākuši pie

savu «draugu» darba vietas, lai izteiktu atbalstu preses un radio darbinieku tiesībām uz vārda brīvību, bet viņus sabāza milicijas mašīnās. Partijas funkcionāri ieinteresēti noraudzījās saistošajā izrādē. Kurš nu vēl teiks, ka viņi nemīl teātri!

1989. gada 26. jūnijā Nacionālajā teātrī notika vēl viena kopsapulce. Tajā balotēties uz galvenā režisora amatu bija uzaicināts līdzšinējais Liepājas teātra galvenais režisors **Oļģerts Kroders**. Alternatīvas kandidatūras netika izvirzītas. Aizklāti balsojot, viņš pārliecinoši tika ievēlēts. Balsis sadalījās šādi: no 81 sapulces dalībnieka par O. Kroderu balsoja 67, pret 13, atturējās 1. Bet par teātra direktoru kļuva M. Jaunozols.

Ar O. Krodera vārdu latviešu teātra pasaulē šajā laikā joprojām tika saistīta inteligenta, tolerantā, iekšēji brīva cilvēka un avangardistiski noskaņota režisora slava, kurš prot lieliski strādāt ar aktieriem. Kolektīva izvēle bija pietiekami oriģināla — pirmo reizi «aktieru teātri» vadīt tika uzaicināts izteikts «režisora teātra» režisors. Bija skaidrs, ka no O. Krodera tika gaidīts brīnums — kaut kas šokējošs un negaidīts jau nu noteikti.

O. Krodera sniegtās intervijas 1989. gada vasarā darija piesardzīgu. Saruna vienmēr aizvirzījās uz to, ka katram režisoram pēc gadiem 10—15 ir jāmaina teātris. Un ka šis brīdis nu viņam atkal bijis klāt un tāpēc Nacionālā teātra piedāvājums nācis istajā laikā. Tā tika pamatota aiziešanas un jaunas palikšanas vietas nepieciešamība. Gan nekas vairāk. Kas attiecas uz viņa programmu, ienākot Nacionālajā teātrī, tad tā bija izteikta tik vispārīgās frāzēs, ka, zinot viņa labo humora izjūtu, to nopietni varētu arī neuztvert, ja vien brīdis nebūtu tik atbildīgs. Tā, piemēram, viņš teica: «Nacionālajam teātrim jābūt latviešu skatuviskā kultūras centram, kas visu labo un vērtīgo mūsu teātra mākslas pagātnē un nākotnē apkopo, asimilē un veido tālāk jaunā sintēzē. Jābūt paraugam profesionālās meistarības ziņā — lai to panāktu, aktierim daudz jāstrādā, jo tikai darbs dara meistarū. [...] Teātris varētu lielāku vērību pievērst oriģināldramaturģijai — tās atbalstīšana vienmēr bijusi Nacionālā teātra pienākums. Arī latviešu klasikas purā atrodams dažs labs sacerējums, kas gluži vērtīgi nodots aizmirstībā.»* Un tā tālāk.

Radās iespaids, ka Nacionālā teātra galvenā režisora postenis O. Kroderu kā cilvēku un mākslinieku sasaista, ka viņš nopūlas, lai atbilstu tam tēlam, ko no viņa varētu sagaidīt. Taču attiecībā uz šo tēlu, manuprāt, viņš kļūdījās. No viņa kolektīvs (vai lielākā tā daļa) gaidīja revolucionāras pārmaiņas, bet viņš nāca ar pielāgošanās un samierināšanās, pat iztapšanas teātra konservatīvajam garam politiku. Varbūt arī, ka režisors izvēlējās aktīvu neiejaukšanos proce-

* Jaunais Nacionālā teātra galvenais režisors Oļģerts Kroders // Teātra Vēstnesis, 1989, 9/10, 1. lpp.

sos tādēļ, ka baidījās visu sagāzt drupās un tā atstāt, jo nejuta vairs sevī spēku tik grandiozu celtni uzcelt no jauna.

Savai debijai O. Kroders izvēlējās «Lolitu» (1990) — E. Olbija lugu, kas sarakstīta pēc V. Nabokova romāna motīviem.

V. Nabokova 1955. gadā tapušais romāns ir viens no ievērojamākajiem Rietumu literatūras darbiem, kas tēlo traģisku sadursmi starp diviem pie atšķirīgām kultūrām un domāšanas veidiem piederīgiem cilvēkiem. Trīsdesmit astoņus gadus vecā franču filoloģijas profesora Hamberta Hamberta nepārvaramā kaislība uz vienpadsmitgadīgo samaitāto amerikāņu nimfeti Lolitu, kas izrādās liktenīga profesoram, uzverama kā Eiropas vecās tradicionālās kultūras sadursme ar amerikāņu postmoderno, visās sfērās absolūti relatīvo kultūru. Bez šī simboliskā slāņa romānā ir arī psihoanalītiskais, jo Hamberts Hamberts savā dienasgrāmatā pūlas izanalizēt un saprast savu no normas atšķirīgo erotisko tieksmju cēloņus, kā arī nesekmīgi cenšas tikt vaļā no grēka apziņas, ko savukārt viņa jaunā draudzene, viņa upuris un slazdi vienlaikus, vispār nepazīst.

Romāns deva oriģinālu materiālu, lai patiesi jaunā laika atklātībā runātu par vissarežģītākajām un līdz šim latviešu teātri neskartām cilvēka intīmās dzīves sfērām, kā arī par tām jaunajām, no mums atšķirīgajām postmodernās apziņas izpausmēm, ar ko mūsu sabiedrībai, kļūstot atvērtai, aizvien biežāk nāksies saskarties. Taču O. Kroders izvēlējās nevis romānu, bet E. Olbija lugu, kas ir nesalīdzināmi primitīvāka. Amerikāņu dramaturgs uzrakstījis ironisku farsu par sabiedrību, kur visi ir «nojūgušies» uz seksu. Autors cilvēkus apsūdzējis ne vien galējā primitīvismā un samaitātībā, jo viņi dzīves jēgu reducējuši līdz seksuālai iekārei, nešķirojot partneru dzimumu un vecumu, bet arī liekulībā. Tādēļ, ka savām attiecībām viņi pūlas pārklāt bojā gājušās Rietumu civilizācijas nocenoto ētisko normu un romantisko priekšstatu sadriskāto palagu. Savu ironisko attieksmi dramaturgs realizējis arī Autora tēlā, kurš sarunājas ar skatītājiem, žēlojas par savu varoni, kā arī pūlas vest pie prāta Hambertu Hambertu. Savukārt Hamberts Hamberts gan dzīvo savā tēlā, gan cenšas tiešās uzrunās zālei izskaidrot savu izturešanos. Lugā tas ir izvirtis tips, kas savu patoloģisko miesaskārību pūlas pacelt poēzijas debesīs.

Taču O. Krodera uzveduma variants atšķīrās kā no V. Nabokova, tā no E. Olbija varianta, būdams daudz vienkāršāks par pirmo un daudz nevainīgāks par otro.

Uz Lolitas lomu režisors uzaicināja Jaunatnes teātra aktrisi I. Zemzari. Lolita tika traktēta nevis kā mazgadīga meitene, bet kā sieviete. Tādējādi Hamberta un Lolitas attiecībām tika noņemts grēka zīmogs. Aktrise savu varoni atveidoja kā samaitātu un cīnisku jaunu sievieti, kurai pa laikam patīk tēlot piemilīgu un gražīgu «briesmīgo bērnu».

Hamberta Hamberta lomu režisors uzticēja L. Grabovskim, kas

turpmākajos O. Krodera iestudējumos vienmēr spēlēja atbildīgas lomas. Pēc O. Krodera domām, Ļ. Grabovskis šajā teātrī vislabāk pārvaldīja procesa (nevis rezultāta) spēles veidu. Ļ. Grabovska Hamberts Hamberts bija nervozs inteliģents, kas tricēja iekāres drebuļos, raustījās pašpārmetumu krampjos un nodevās sava kaisles objekta sakāpināti jūsmīgai apcerēšanai. Aktieris spēlēja galēji izkāpinātā reālpsiholoģiskā stilā. Hamberts savās jūtās un sajūtās bija patiess. Bet režisors nostādīja viņu komiskā situācijā, jo varonis vienīgais neredzēja Lolitas visiem redzamo samaitātību. Tā par uzveduma žanru kļuva nevis psihoanalīzes seanss un filozofiska drāma (kā V. Nabokovam), nevis ironisks farss (kā E. Olbijam), bet komiska parodija par romantisku vīrieša mīlestību. Šī tēma O. Krodera daiļradē bija jau labi izstrādāta, gadus desmit izkopta sadarbībā ar J. Bartkeviču Liepājas teātrī. Tātad bija pamats runāt par režisora zināmu paštiražēšanos. Taču atšķirīgas bija intonācijas. Agrāk O. Krodera iestudējumos par līdzīgu tēmu valdīja vai nu tragikomika vai rūgta smeldze, turpretī šoreiz kāda dīvaini viegla, atklāti komēdijiska intonācija izrādī padarīja par nesatraucošu izklaidēšanās vakaru, veltītu nule kā mūsu sabiedrībā atļautajai seksa tēmai. Komēdijas efektu padziļināja labsirdīgā un aprobežotā, nekā no notiekošā «nesaprotošā» G. Jakovļeva tēlotā Autora nesekmīgie pūliņi savaldīt un «normalizēt» savu varoni.

Iestudējuma estētika bija grubuļaina un neizlīdzināta. Tāpat kā vairumā iestudējumos Liepājas teātrī, arī «Lolitā» O. Kroders nebija kopējai idejiski estētiskajai virzībai pakļāvis masu skatus. Tie veidoja sižetiski ilustratīvu fonu galveno varoņu attiecībām. Savukārt aktieru ansambli režisoram nebija izdevies panākt vienotu spēles stilu, eklektika te nebija apzināts estētisks mērķis, tā vienkārši bija «sagadijies». Psiholoģiskā realisma manierē savus tēlus bija veidojuši A. Kairiša (Šarlote), J. Reinis (Diks). Ar krietnu pašironijas devu farsa stilā darbojās A. Liedskalniņa (Konstance), I. Brauna (Šarlote), R. Zagorskis (Kviltijs); bet U. Dumpis (Kviltijs) un D. Porgants (Jaunais cilvēks) savus tēlus bija izkāpinājuši līdz ķēmīgai groteskai.

Pēc «Lolitas» iestudēšanas O. Kroders teica: ««Lolitas» izvēlē ir zināms nejaušības elements. Lai iedarbotos uz plašākām skatītāju aprindām, kurās vērojams atsalums pret teātri, ar kvalitāti vien nepietiek, vajadzīgs arī efekts. Efekts izdevās...»* Grūti bija saprast, ko tieši režisors domājis ar «efektu». Iespējams, seksa tematiku. Šāda O. Krodera atklāta atzišanās radīja sarūgtinājumu viņa līdzšinējos domubiedros. Režisora pūles iztapt kādam iedomu tēlam («vidējam skatītājam») likās kā neuzticības zīme sev, kā galvenais cēlonis «Lolitas» viduvējībai.

Vēl vairāk viedokli par režisora uzticības zaudēšanu sev pastip-

* Māksla, 1990, 11, 24. lpp.

rināja viņa nākamais darbs — Raiņa «Spēlēju, dancoju» (1991), kas bija iestudēts ar 80. gadu vidū Nacionālajā teātrī iedibinājušos un jau par tradicionālu kļuvošu tautiskuma plakātiski deklaratīvo izpratni. Ja programmā nebūtu bijis rakstīts O. Krodera vārds, nebūtu iespējams ticēt, ka uzvedumu veidojis tieši viņš, — tik «nekroderisks» tas bija. Pilnīgi nekas neliecināja, ka režisoram būtu bijušas kādas patstāvīgas ieceres attiecībā uz lugas saturu un formas izpratni. Bet bija taču, vismaz attiecībā uz formu, jo O. Kroders rakstīja, ka «Spēlēju, dancoju» redz kā pagānisku mistēriju.*

Reāli uz skatuves bija J. Kaijaka Tota monologu koncertlasījums uz pasakas stilistikā atveidotu masu fona. Gan tērpu māksliniece M. Skulme, gan režisors aktieri bija nostādījuši ļoti neizdevīgā situācijā, laupījuši viņam iespēju izpausties dabiski, veidot kontaktu ar partneriem. Samākslots bija gan tērps, gan mizanscēnas. Tota lomas tēlotājam bija uzgērbts sterils kostīms — tīras, spodras, rūpīgi izgludinātas, tikko no drēbnieka galda nākušas melnas bikses un veste, kā arī koši balts krekls un mazi, gliši, paīsi melni zābaciņi. Gan Totam, gan A. Kvēpa tēlotājam Zengum bija rūpīgi safrizēti mati. Aktieris bija nostādīts pa lielākai daļai frontālās mizanscēnās, viņš runāja tieši zālē, viņa skatiens bija vērstš tālē, bet žesti aicinoši tiecās augšup. Aktieris deklamēja cildenā intonācijā, īpaši uzsvērdams Raiņa domas par tautu. Deklamācija bija satraukta, emocionāla, bet diemžēl tā bija tikai deklamācija, jo iestudētāju mērķis bija nevis vērt valā lugas sāpīgos konfliktus, bet paust nacionālās tematikas apliecinājumu par katru cenu.

Masu ainas bija izpildītas pēc kaut kādas «vidējās aritmētiskās» estētikas, kāda Latvijas teātros tiek lietota vismaz kopš 70. gadu sākuma tajos gadījumos, kad jāuzved lugas ar simbolisma estētiku. Abstrakcija un butaforiskums aizsākās jau prologā, kad puskrēslā uz skatuves pamazām pulcējās izrādes dalībnieki, uz pleciem nesdami lielus papes akmeņus un tos sakraudami glītās kaudzēs. Akmeņi acīmredzot bija domāti kā latviešu tautas smagie verdzības gadsimti. Taču «akmeņi» bija tik nepārprotami viegli, ka radīja pavisam citas asociācijas un jautājumus. Varbūt tie gadsimti bijuši pavisam viegli? Arī J. Kulakova mūzika tika izmantota ilustratīviem mērķiem — tā pastiprinoši (cildeni, traģiski, skumji utt.) atkārtoja, resp., izdaiļoja tekstā izteikto informāciju. Reālistiskās un nereālistiskās masu ainas tika izpildītas atšķirīgā skatuves valodā. Nereālistiskajās ainās (piemēram, ellē) dalībnieki estētiski «vingroja» mūzikas pavadībā. Ellē pelēkmelnos nārbainos triko tērptas aktrises ar ērkuļainām parūkām («velnenes») un aktieri («velni») slinki vāļājās pa grīdu, vienotā ritmā cilādami kājas un rokas. Skanēja dzīvi apniķu būtnu stenoša vaidēšana.

Reālistiskajās masu ainās (kāzas, Tota nāves skats utt.) aktieri

* Kroders O. Kādēļ Tots? // Māksla, 1991, 2, 44. lpp.

pasīvi dežurēja — pateica vienu teikumu, izslēdzās, pateica nākamo, atkal izslēdzās. Aktieri garlaikojās, pret skatuves norisēm attiecās neieinteresēti. Taču diez vai aktieriem īpaši daudz varēja pārnest, jo viņi režisoram bija bijuši vajadzīgi tikai formāli — kā nenovēršams pielikums pie Tota monologiem. Retos brīžos garlaicīgo un neitrālo teksta pasniegumu nomainīja aktieru sapratnes, pašu personiskās pieredzes, attieksmes un gribas atdzīvināti vārdi. Šajos brīžos varēja saprast, ka Nacionālais teātris nav bezcerīgu marionešu, bet ir dzīvu, domājošu, jūtošu, gudru cilvēku teātris, ka aktieri, tāpat kā zālē sēdošie, grib saprast — kas notiek, kā dzīvot, ko gaidīt. Visvairāk dzīvības bija V. Līnes (Meitas māte), A. Kairišas (Ragana), M. Zemdegas (Dēla māte), I. Tiroles (1. vecene), I. Rūdfolgas (Velna zēns), J. Kubiļa (Klibais) un J. Kaminska (Trejgalvis) pasniegtajā tekstā. Toties pasakas stilistiku padziļināja L. Grabovska tēlojums Kunga lomā, radot butaforiski komisku iespaidu. Viņam bija piesiets milzīgs vēders, puse sejas aplīmēta ar zaļu puvekli, viņš lēkāja kā krupis, lida augšup pa virvi, karājās ar galvu uz leju, runāja «taisīti» dēmoniskā balsī.

Uzveduma fināls idejiski estētiskās bezpalīdzības ziņā pielika treknu punktu. Kad Tots miris, uz skatuves tika izlaists mazs glīts puisītis baltā krekliņā, kurš savās mazajās kuslajās rociņās pacēla Tota kokli. Tātad upuris nav bijis velts — atdzimstošā Latvija dziedās Raiņa, Tota brīvības dziesmu. Rainis izšķiroši tika pārsvītrots ar lētu melodramu nacionālajā «bāleliņu» stilā.

Par dramatisku gadījumu O. Krodera daiļradē izvērtās A. Saulieša 1919. gadā rakstīt sāktās traģēdijas «**Kēniņš Zauls**» (1992) iestudējums. V. Čakare A. Saulieša lugu raksturo kā smagnēju un samudžinātu, bet kaislīgu un laikmetīgu, kur «senajā Bībeles stāstā par pirmās apvienotās izraēliešu valsts tapšanu viegli uzminama Latvijas valstiskuma veidošanās pieredze, bet izraēliešu pirmā laicīgā valdnieka Zaula liktenī ierakstīts traģiski nenovēršams strupceļš, kas rodas no nespējas savienot uzticību veco laiku stingrajiem morāles likumiem ar jauno laiku ētisko relativismu».*

Gadījuma dramatismu, iespējams, noteicis fakts, ka pats režisors toreiz varēja neapjaust, cik dziļi ir tie personiskie impulsi, kas viņu mudināja ķerties pie šā iestudējuma. Var gadīties, ka šim uzvedumam piemita grēksūdzes raksturs, ko toreiz neapjauta neviens, arī pats režisors ne. Un ka šos personiskās ieinteresētības impulsus bija izraisījusi jaunā pieredze, ko O. Kroders bija guvis, atrodoties Nacionālā teātra priekšgalā. Iespējams, ka O. Kroders šajā laikā jutās nedaudz līdzīgs Dāvidam, kas ir nodevis sevi kā mākslinieku, vēlēdamies iegūt slavu un godu. Bet ieguvis vien vientulību.

Luga bija ļoti saīsināta, uz skatuves redzamajos fragmentos režisora ieceri nepārprotami uztvert bija grūti. Tādēļ radās skaidro-

* Čakare V. Bībeles stāsts bildēs // Diena, 1992, 11. nov.

jumi, kuru pamatā bija luga, nevis uzvedums. Tā, piemēram, I. Ziedonis* rakstīja, ka izrāde ir asi aktuāla, jo tā saistīta ar atjaunotās Latvijas valsts problēmām. Tā brīdina par partiju nesaskaņām, aicina katru, arī mākslinieku (kā Dāvids) upurēt sevi tautas brīvībai, izējot ciņā ar lingu pret Goliātu, kā arī liek uzmanīt, lai valsts priekšgalā izvīrītie (kā Zauls) nepārvērstos par tirāniem.

Taču O. Krodera uzvedumā, sasprindzināti iedziļinoties, bija utverams pavisam pretējs skatījums, un tas bija polemisks attiecībā pret lugu. Režisors piedalīšanos brīvības ciņās vērtēja nevis kā augstākās varonības, bet tieši otrādi — kā iespējamu personības deģenerācijas aktu. Ja cilvēks atsakās no sava aicinājuma, savas pamatnodarbošanās (Zauls atsakās no zemkopja darba, Dāvids — no liras) un iesaistās politiskās ciņās, nonāk attiecībās ar varu, tad viņš ir nostājies uz beigu sākuma ceļa. Vara pārvērs cilvēku, padara to nežēlīgu, galu galā vientuļu, izsausē tā radošo potenciālu. Taču režisora skatījumā uz lugu bija arī nekoncekvences. Pret vienas problēmas apvienotiem diviem tēliem režisors attiecās dažādi.

I. Pugas tēlotajam pirmajam valdniekam Zaulam režisors bija atvēlējis dramatiskus pārdzīvojumus, turpretī J. Rudziša atveidotajam Dāvidam, kurš gāj Zaulu un kļūst par tā vietnieku, tos dziedis un līcis aktierim darboties kariķētā izteiksmē, tādā veidā uzsverdams tā infantilismu un godkāri.

Sāda koncepcija 1992. gadā bija gluži vai gaišredzīga, jo paredzēja procesus, kas aktīvi iesākās mūsu sabiedrībā pavisam pēc neilga laika, kad kļūvām liecinieki daudzu trešās atmodas dievināto varoņu cilvēcisķai lejupslīdei. Taču 1992. gadā liela daļa sabiedrības vēl dzīvoja nupat notikušo vēsturisko notikumu pacilātības gaisotnē, jo bija īstenojies neticamais — pēc 50 gadiem atjaunots Latvijas valstiskums, un šāds režisora skatījums varēja šķist varbūt neapšaubāms, bet nelaikmetīgs, uz mums neattiecīgs, pat drusku egoistisks. Gribējās iebilst. Ja inteliģence nebūtu nolikusi malā spalvu, liru, gleznotāja otu, ja nebūtu iesaistījusies politikā, nekas taču nebūtu pārmainījies. Jo pasaulē nekur nav profesionālu brīvības cīnītāju, kuri tā vien gaidītu aicinājumu ierasties Latvijā un nodarīt savu darbiņu, lai atkal pazustu nezināmās tālēs.

Tātad režisora iecere bija loģiska, balstīta uz vēstures zināšanām, barota ar asociācijām no sava laika Latvijas reālās dzīves. Iespējams ka tā bija priekšlaicīga, kas tās vērtību vēsturiskā aspektā tikai palielina. Taču šīs ieceres realizācija māksliniecisķā ziņā bija bezpaldzīga. O. Kroders nopietni bija attiecies pret Zaulu, bet ironiski pret viņam apkārt esošo pasauli, un šīs ironijas skatuvīskam realizējumam nebija atrasti profesionāli izteiksmes līdzekļi. Līdz ar to amatierisķā līmenī atveidotā vide degradēja galvenā varoņa pārdzīvojumus.

* Ziedonis I. Kad nāca lauva vai lācis // Diena, 1992, 11. nov.

V. Čakare* scenogrāfes I. Gaujas un tērpu mākslinieces B. Sta-
feckas veidoto iestudējuma vizuālo tēlu tainīgi nosauca par impro-
vizētu haosu, kas nepāraug mākslas tēlā, bet paliek kā apliecinājums
teātra nabadzībai. Uz skatuves bija salasīti vecu izrāžu rekvizīti —
dažāda stila krēsli, liels «prezidija» galds, kam jākalpo arī par ūdens
tvertni, ieroču noliktavu utt. Bet kostīmos satikās dažādi laikmeti
un stili — austrumnieku čalmas, frakas, strēlnieku šinēji, dāmām
ampīra kleitas un reitūzes. Dāvidam mežģīnēm rotāts balts krekls
ar tauriņu, Zaulam — melnas ādas bikses un frencis, bet plecos bro-
kāta apmetnis. Šāda pretenzija uz situācijas universāluma uzsvēr-
šanu šķita kā kaitinoša pretenzija uz novecojušos «avangardu».

I. Pugas Zauls bija pretrunu māksls traģisks varonis, kas dod ne-
žēlīgas pavēles, mokās naida un aizdomu lēkmēs, deg pašanalīzes
ciešanu ugunīs, salst bezgalīgā vientulībā. Zaula lomā aktieris ap-
liecināja varoņlomu atveidotājam nepieciešamo temperamentu un
personības vērienu. Taču vide Zaulam apkārt bija butaforiska un ko-
miska. Neradās traģisks kontrasts starp vienīgo dzīvo cilvēku un ne-
dzīvām marionetēm, kontrasts, kādu savā daiļradē izmantojuši
daudzi izcili 20. gadsimta režisori, piemēram, A. Tairovs, V. Meier-
holds un citi. O. Krodera iestudējumā tas bija kontrasts starp tra-
ģēdijas varoni un sadzīves komēdijas stilā pa skatuvi laiski klejo-
jošu aktieru pulku. Režisors masām nebija piedāvājis noteiktu spē-
les stilu, bet atļāvis tēlotājiem savas pieredzes un sapratnes līmenī
realizēt režisora ironisko attieksmi. Šī režisora paviršība nesa «vis-
bagātākos» augļus — skatuvisko ākstību ziņā šī kļuva par vienu no
vispilgtākajām Nacionālā teātra izrādēm, kur atsevišķas cilvēka
rakstura īpašības tika izkarīkētas līdz absurdam.

Atkal uzveduma koptēlam «liktenīgas» izrādījās masu ainas. Pie-
mēram, vīlīstieši uzbrukumā devās tādā kā deju ansambļa saskaņo-
tībā, bet tautu «atveidoja» sliktā fonogrammā ierakstīti pūļa sau-
cieni: «Lai dzīvo Zauls!»

O. Krodera atrašanās Nacionālā teātra priekšgalā sakrita ar
teātra mākslas attīstībai ļoti nelabvēlīgu laiku. O. Kroders gan teo-
rētiski, gan praktiski pūlējās pēc iespējas organiskāk iekļauties visai
Latvijas teātra dzīvei raksturīgajā apjukuma laikmeta apjukuma pil-
najā orientācijā. Piemēram, žurnālā «Teātra Vēstnesis» režisors rak-
stīja par trim teātra funkcijām jaunajā laikā, kā arī apzīmēja teātra
mākslinieku centienus pēc mākslinieciski augsvērtīga snieguma par
egoistiskiem un perversiem: «... ar izrādes starpniecību palīdzēt cil-
vēkiem izprašt sevi. [...] Otrkārt, jādod cilvēkiem iespēja izsmie-
ties... [...] treškārt, ja negribam būt šaurā profesionālismā iegri-
muši patmiļi, kam rūp tikai paša labā slava un brīva radoša darba
baudījums, kas mūsdienā apstākļos visdrīzāk var novest pie garīga
onānisma, mums jādod skatītājam arī ilūzija.»**

* Čakare V. Bībeles stāsts bildēs // Diena, 1992, 11. nov.

** Teātra Vēstnesis, 1992, 6, 5. lpp.

Sajā laikā O. Kroders zaudēja arī viņam visā iepriekšējā radošajā biogrāfijā raksturīgo neatkarīgo un humorpilno attieksmi pret kritiku. Kritiskos vērtējumus par mākslinieciski vājiem uzvedumiem viņš publiski iztulkoja sagrozītā veidā, vienādojot tos ar prasībām pēc eksperimentiem, kā tie nebūt nebija domāti. Tādā veidā viņš iedomājās atradis aizsardzības līdzekli pret Nacionālā teātra kritiku, neatlaidīgi izvirzīdams uzskatu, ka katrā valstī esot jābūt vienam tradicionālam teātrim, kurā nav vietas eksperimentiem. Taču būtībā tā bija demagoģiska pozīcija, kas attaisnoja nemākslinieciskumu, nosaucot to par tradicionālismu.

O. Kroders pats Nacionālā teātra vieglo repertuāru papildināja ar trim paviršiem iestudējumiem — Ž. Kokto «**Burvīgie briesmoņi**» (1991), M. Čeizas «**Neredzamais Hārvijs**» (1993), S. de Peirē—Šapuī «**Mīlestības neprāts**» (1994).

Iepazīstoties ar režisora izteikumiem presē par minētajiem iestudējumiem, rodas iespaids, ka šī paviršība nav bijusi fatāla, ka tā zināmā mērā bijusi pat ieprogrammēta. Tik vienaldzīga, pat laiski augstprātīga parādījās režisora attieksme pret skatītāju. Tā, piemēram, par «Burvīgajiem briesmoņiem» O. Kroders sacījis: «...tagad uzdot skatītājiem estētiskas miklas, manuprāt, nav īstais laiks. Un tāpēc — lai atslogotu skatītājus — luga uz skatuves ir nedaudz vienkāršota.»* Par «Mīlestības neprātu»: «No šīs drāmas varētu izveidot labu komēdiju, bet lai jau tantes zālē paraud...»**

Visiem trim uzvedumiem bija raksturīgas vairākas kopīgas iezīmes. Pirmkārt, zema scenogrāfa darba kultūra. Dekorācijas — nabadzīgas un trafaretas. «Burvīgajos briesmoņos» — salāsītas mēbeles uz violetu drapēriju fona (scenogrāfe A. Karlāne); «Mīlestības neprātā» — standartviesistaba uz tumšbrūnu skaidu plākšņu durvj-rindas fona (scenogrāfe I. Uljanoviča); toties «Neredzamā Hārvijs» fonu veidoja saburzīts rozā gāzes aizkars, bet mēbeles bija veidotas no pelēka finiera (scenogrāfe I. Gauja).

Otrkārt, lugu konfliktu primitivizācija. «Burvīgajos briesmoņos» režisors personu attiecības bija pārvērtis par gluži banālu mīlestības trijstūri, ignorējot Ž. Kokto lugas būtisku iezīmi: personāži ir aktieri, kuru izturēšanās veidā vienlīdz lielu lomu spēlē kā cilvēciskās, tā gluži profesionālās pašapliecināšanās tieksmes. O. Krodera inscenētā «Mīlestības neprāta» centrā bija histēriskas vecmeitas kaunīga miesaskārība un seksuāli neapmierināta vīrieša gata-vība izmantot pat šādu apšaubāmu erotisko objektu. Taču Esteres un Etjēna attiecībās lugā iespējams ieraudzīt arī divu atšķirīgu un vientuļu cilvēku dramatisku nesatikšanos, kaut arī, iespējams, liktenis viņus būtu paredzējis vienu otram. Turpretī sentimentālo, bet

* Kalna B. «Izrāde nekad nav gatava» // Izglītība, 1991, 21. nov.

** Cit. no: Bērziņš D. Oļģerta Krodera «Mīlestības neprāts» // Labrīt, 1994, 26. janv.

aizkustinošo stāstu par vientuļo, psihiski ne gluži līdzsvaroto vecpuiši Elvudu, kas sev sabiedrību atrod izdomātā draugā — milzīgā trusī Hārvijā, režisors bija pārvērtis mažorā komēdijā, ko spēlēja pilnīgi vesels apburošs jauns cilvēks, lai «nestu cauri» pārāk nopietno sabiedrību.

Treškārt, aktierus režisors šajos uzvedumos bija izkārtojis statiskās un neērtās mizanscēnās, bet aktierspēlē bija padziļinājusies profesionālās meistarības leļupslīde, kas bija aizsākusies šajā teātrī jau pirms gadiem desmit. Iekšējās darbības process tika aizstāts ar ārējo pazīmju imitāciju, bet par galveno kļuva Nacionālajā teātrī iemīļoto t. s. kolorīto raksturu veidošana, par paraugiem izmantojot agrāk spēlētu lomu paraugus. «Burvīgajos briesmoņos» galvenās lomas atveidoja Ģ. Jakovļevs, U. Dumpis (Florāns), A. Liedskalniņa, H. Dancberga (Estere), I. Rūdolfa, I. Blumberga (Liāna); «Mīlestības neprātā» — I. Rūdolfa (Estere), I. Sietiņš (Etiņš); «Neredzamajā Hārvijā» — J. Reinis, A. Kvēps (Elvuds P. Dauds), Ģ. Jakovļevs (Čamlijs), J. Kaijaks (Sāndersens), A. Kairiša, L. Cauka (Veta), I. Rūdolfa, I. Ķirsone (Mērtla Meja).

1994. gadā O. Kroders mēģināja atgriezties pie sevis, atteikties no pārprastās izdabāšanas kādam iedomātam primitīvam «vidējam skatītājam» un iestudēja divus darbus Mazajā zālē. Pirmais mēģinājums šajā virzienā bija ne īpaši sekmīgs. Režisors izvēlējās F. Dostojevska «Noziegumu un sodu», ko pirms divdesmit gadiem bija iestudējis Liepājas teātrī. Principiāli jaunu skatījumu O. Kroders uz šo romāna dramatisējumu nepiedāvāja, viņš tikai līdz galam īstenoja kādu savu toreiz pusceļā palikušu ideju. Jaunajā uzvedumā paradoksālā kārtā kļuva skaidrs, ka idejas pusceļš cilvēciskā un mākslinieciskā ziņā ir bijis nesalīdzināmi iedarbīgāks nekā tās konsekventais īstenojums. O. Kroders Raskoļņikovu vērtēja kā idejas apsēstu maniaku, kam nevar tikt dota patiesa nožēla un glābšanās no grēka. Taču J. Makovskis Liepājas teātrī «piešķīra» Raskoļņikovam traģēdijas limeņa pārdzīvojumus, viņa patiesās ciešanas varoni skatītāju acis padarīja interesantu un līdzjūtības vērtu. L. Grabovskis Nacionālajā teātrī režisora ieceri īstenoja konsekventi, taču trīs stundas skatīties aktiera nervozi sakāpinātu sevis plosīšanu, kas virzīta uz Raskoļņikova — slimīgas pašapziņas māksla psihopāta — atmaskošanu, bija diezgan grūti.

1994. gada beigās O. Kroders iestudēja H. Ibsena «Meža pīli», un tas kļuva par pirmo uzvedumu Nacionālajā teātrī, kuru varēja salīdzināt ar viņa labākajiem Valmieras un Liepājas perioda darbiem un kurš atgādināja, ka O. Kroders ir viens no vissmalkākajiem psiholoģiskā teātra meistariem Latvijā. Kopīga mākslinieciskā uzdevuma veikšanai režisors bija pratis iedvesmot un saliedēt dažādu paaudžu aktieru ansambli. Prasmi nevainojami pārvaldīt psiholoģiskā reālisma spēles metodi blakus vecmeistariem K. Sebrim, I. Adermanim (vecais Verle) apliecināja gan vidējās paaudzes māks-

slinieki L. Grabovskis (Jalmars Ekdāls), R. Zagorskis (Rellings), A. Kairiņa, I. Brauna (Serbija kundze), gan pavisam jaunie ienācēji teātrī — M. Ķimeles vadītā aktierkursa absolventi no Mūzikas akadēmijas — D. Gaismiņa (Gīna), E. Jundze (Hedviga), I. Stonins (Grēgerss Verle). Pēc vairāku gadu pārtraukuma režisoram atkal bija dzīva mākslinieciska ideja, kas akumulējusies Latvijas 1994. gada garīgajās noskaņās; tā bija sāpīga un tika pasniegta nevis plakātiski, bet netieši — caur personāža savstarpējo attiecību smalku izsekojumu.

Kā problēma režisoru nebija interesējis Gregerss Verle, kas režisora skatījumā bija vairāk demagogs, nevis patiesības vārda fanātiķis, jo, gaudams citu pieticīgo, lai arī uz meliem dibināto laimi, izjuta sadistisku baudu. I. Stonins Verli spēlēja kā parodiju par Brandu sakāpinātā teatralitātē, uzsvērdams savā varonī pat sātaniskus vaibstus.

Režisora pastiprinātas uzmanības centrā bija Jalmāra Ekdāla un Gīnas ģimene, kas neizturēja Verles iedarbību. L. Grabovskis Jalmāru atveidoja smalkā psiholoģiskā zīmējumā, kā arī lietoja dažādas intensitātes farsa izpausmes, ļaudams nojaust gan tēla trauslās dvēseles pievilcību, gan viņa mežonīgo patmīlību un komisko tieksmi spēlēt cietēju. Tas bijis viens no vispārliciecinākamiem un spilgtākajiem pretrunīgas personības iemiesojumiem uz latviešu teātra skatuves 90. gadu pirmajā pusē. Arī D. Gaismiņa Gīnā perfekti realizēja grūtu profesionālo uzdevumu. Jaunā aktrise Gīnas pretmetus neizspēlēja pa vienam un pēc kārtas, bet ļāva tiem izpausties tēla vienotībā. Viņas varone vienlaikus bija rūpīga un gudra sieva, kas prasmīgi prata tikt galā ar sava vīra kaprīzēm, bet arī diezgan aprobežota sievietē, kura daudzas lietas un parādības spēja uztvert tikai tiešā nozīmē.

Noslēpumainie bēniņi, kuros tup meža pīle un kuros Jalmārs ar savu tēvu dodas pašaudīt trušus, iestudējumā tika traktēti kā nožēlojama, bet cilvēciski saprotama un attaisnojama ilūzija, kas ļauj izturēt un nesajukt prātā, kas ļauj izdzīvot materiālā ziņā pazemojošā un cilvēka pašcieņu degradējošā laikā. Uzveduma centrā bija konflikts starp izdzīvošanu un dzīvi. Kamēr Gīna un Jalmārs kaut kā pūlējās sastutēt savas sagrautās ģimenes drupas, viņi pilnībā bija aizmirsuši savu bērnu, pusaudzi Hedvigu, kas E. Jundzes atveidojumā bija apveltīta ar maigu, bet stipru dvēseli. Dievinātā tēva mīlestības zaudēšana bija pārāk smags pārbaudījums meitenei, kas nevis negrib, bet nespēj samierināties ar izdzīvošanu īstas dzīves vietā. Hedvigas pašnāvība bija Antigones cienīgs «nē» kļedziens, kas lika traģiskā skaidrībā un skaudrumā ieraudzīt arī to nožēlojamo kompromisa stāvokli, ar kādu gan materiālā, gan morālā ziņā bijis spiests samierināties Latvijas t. s. vidējais inteliģents 90. gadu vidū.

Alfrēds Jaunušans 80. gadu beigās un 90. gadu pirmajā pusē visvairāk iestudēja komēdijas un melodrāmas ar izteiktiem komikas

elementiem. Lugas viņš pa lielāku daļu izraudzījās no tā repertuāra, kas Nacionālajā (vienā gadījumā — arī Dailes) teātrī ar panākumiem spēlēts Latvijas pirmās brīvvalsts laikā. Režisors par savām interesēm teātrī šajā laikā sacījis: «Skatītājus nedrīkst pārgurdināt. Viņiem ir vajadzīga arī atpūta un izklaidēšanās. Jāņem vērā, ka pie mums taču nav nedz mūzikholu, nedz citu izklaidējoša rakstura mākslas iestāžu. Cilvēkam kaut kur vajag sevi izklaidēt, sevi atbrīvot no spriedzes.»*

«Man nav lielāka gandarījuma par to, ja redzu, kā skatītāji zālē atvieglotām sejmā smejas. Lai tie, kas ir dzimuši meklētāji, meklē intelektuālās dramaturģijas dziļumus!»**

«. es skatos, cik daudz apmākušos seju visapkārt, un gribu dot iespēju smieklam, jo smiekls mazlietiņ palīdz. Ja dzirdu labus smieklus, tad zinu, ka cilvēks pāris minūtes ir padzīvojis citā pasaulē, un tas ir skaisti.»***

A. Jaunušana iestudējumi skatītāju krīzes laikā bija labi apmeklēti, bet divi no šajā laikā tapušajiem darbiem pat kļuva par f. s. kases gabaliem — tas attiecas uz L. Fodora «Plika kā baznīcas žurka» un A. Brigaderes «Lielais loms».

A. Jaunušana šā laika iestudējumiem raksturīgais estētiskais modelis līdzīgs t. s. tautas lugām. Tēlos bija pasvītota viena dominējoša īpašība, kas atklātā komiskā spēlē tika vispusīgi demonstrēta. Tēlu psiholoģiskais plakanums padarīja tos līdzīgus lubu bildiņu spilgtajiem zīmējumiem un raisīja skatītājos pārākuma izjūtu, jo personāža rīcību bija iespējams uzminēt vairākus gājienu uz priekšu. Zināmā publikas daļā tas radija sportisku azartu. Aktieri ar labām komiķu dotībām, kā, piemēram, S. Blese, I. Tirole, G. Jakovļevs, I. Adermanis šādās izrādēs sagādāja gandarījumu, jo apliecināja dabisku asprātību, izdomu, tiem piemita netrafaretas reakcijas. Taču diezgan bieži aktieru darbā bija arī negaumīgi pārspilējumi un pašmērķīgi joki joku dēļ. Ja šādā vienkāršotā vidē ienāca psiholoģiskā ziņā nevienkāršots galvenais varonis, teatrālā spēle ieguva citas dimensijas, piesātinājās ar patiesām cilvēciskām jūtām. Visbiežāk otršķirīgo komēdiju un melodrāmu papīra puķes pārvērst par dzīviem ziediem šajā laikā A. Jaunušanam palīdzēja L. Kugrēna — vakardienas Elektra, Džuljeta, karaliene Elizabete, izcila aktrise, kurai pa spēkam liela vēriena traģēdiju varones, bet kura apskatāmajā periodā tika nežēlīgi ekspluatēta gandrīz vienīgi vieglajā repertuārā. L. Kugrēnas darbs piešķīra māksliniecisku jēgu tādiem uzvedumiem

* Jaunušans A. Post scriptum // Teātra Vēstnesis, 1991, 1/2, 22. lpp.

** Bērziņš D. Bez gadsimta ceturkšņa — simtgadnieks // Labrit, 1994, 25. martā.

*** «... esmu nolēmis dzīvot šodienai» (V. Pētersones intervija ar A. Jaunušanu) // Diena, 1994, 24. martā.

kā A. Brigaderes «Kad sievas spēkojas», L. Fodora «Plika kā baznīcas žurka», F. Molnāra «Lū — labais eņģelis» (1994).

A. Brigaderes komēdijas «Kad sievas spēkojas» (1989) uzvedums salūza divās daļās — L. Kugrēna Lailu, G. Virkava Antrīni, R. Zagorskis Ati atveidoja pēc psiholoģiskās drāmas principiem, bet pārējais aktieru ansamblis spēlēja atklātu mažoru situāciju komēdiju ar dziesmām un dejām. Spēkā un sievišķīgajā pievilcībā L. Kugrēna Lailai līdzvērtīga partnere bija G. Virkava Antrīne. Abas aktrises un abas viņu atveidotās sievietes cauri paraibo ārišķīgo izdarību jūklīm veda nepārtrauktu godīgu sacensību, labprātīgi nedodot otrai iespēju aiziet priekšā. Un izpalika A. Brigaderes lugas diezgan nepārprotamais didaktiskais pretstats starp tiklo «gaišzilo» saimnieci Lailu un krāšņo, bet tukšo un izlaidīgo meitu Antrīni, kas pasaulē radīta tikai par postu lēnīgiem saimniekdēliem un viņu apzinīgajām sievām. Abas sievietes patiesi mīlēja Ati un cīnījās nevis par pašmērķīgiem uzvarētājas lauriem, bet par savu dzīvi, savu likteni. Neviena no viņām nebija pati pilnība — kas bija vienai, tā pietrūka otrai, un viņas to labi apzinājās. R. Zagorska lēnīgo Ati ļoti pievilka Antrīnes spēja uz neslēptu un neprātīgu kaislību kā pretstats paša sievas Lailas ārēji atturīgajai emocionālajai pasaulei. Taču viņu arī biedēja Antrīnes dzīvošana tikai šim mirklim, kas savukārt bija pretstats Lailas sniegtajai drošības un patvēruma sajūtai. Antrīne kļuva par «ārējo faktoru», kas vīra un sievas attiecībās izdarīja revīziju, liekot viņiem abiem sevī meklēt un atrast kopdzīves saglabāšanai nepieciešamas jaunas un agrāk nepazītas īpašības — lielāku atklātību, savstarpēju uzticēšanos un uzmanību pret otru. Mākslinieciskā ziņā ne gluži līdzvērtīgs bija otrais tēlotāju sastāvs: I. Pugas (Atis), I. Rūdolfa (Laila), Z. Jančevskas (Antrīne) spēle piedāvāja tradicionālāku, vairāk uz komikas balstītu variantu.

L. Kugrēna talants iedvesa dzīvību arī 30. gados ungāru dramaturga L. Fodora sarakstītajai «krīzes laiku pasakai» «Plika kā baznīcas žurka» (1992). Skatītāji daiļās bezdarbnieces Zūzijas liktenī, kuras vienīgā izklaidēšanās pa laikam ir delikatešu veikala skatlogu vērošana ar tukšu vēderu, saskatīja paralēles ar nule neatkarību atguvušās Latvijas dzīvi, kur arī bija parādījusies piecdesmit gadu nepazīta un tagad daudzus apdraudoša bezdarba bezcerība. Aktrises monologu bieži pārtrauca aplausi, taču tie bija vēltīti nevis laikmetu apsūdzošajam atmaskojumam, bet varones enerģijai un cīnītājas īpašībām, kuras viņa parādīja, neatlaidīgi pūloties izkļūt no drūmās situācijas. L. Kugrēna Zūzijas lomā tik pārliecināti nospēlēja «neglītā pilēna» pāraugšanu par «skaistu gulbi», ka gandrīz neiespējami bija nenoticēt saldajai ilūzijai, ko L. Fodors ievīstījis Pelnrušķītes mītā. Ieguvusi bankas sekretāres vietu un līdzī tai G. Jakovļeva tēlotā bankas īpašnieka barona Ulriha mīlestību, Zūzija pārvērtās gan iekšēji, gan ārēji. Pelēko bezdarbnieces mētelīti un uz acīm uzmaukto bereti nomainīja eleganti tērpi un skaistas

frizūras, bet pusaudzēs tiešumu un stūrainību — gudras sievietes maigums, kura reizē vilina un ietur distanci ar savu zem tēlotās aturības slēpto kaisli.

D. Bonāte Zūzijas lomā vairāk uzsvēra dzīves sociālo netaisnību, viņas varone, iespējams, bija skaudrāka un tiešāka, bet viņā mazāk bija vērojamas tās aprīņojamās sievišķīgās metamorfozes, kas līdzīgi krāšņai uguņošanai tik bagātu tieši psiholoģiskā ziņā padarīja L. Kugrēnas spēli.

Ģ. Jakovļevs bankieri Ulrihu spēlēja sev raksturīgajā komiski izkāpinātajā teatrālajā manierē, te ar sarauktu pieri uzsvērdams aizņemtību, te vētrainu greisirdību, te dēmoniski kaislu pielūgsmi ar plašiem žestiem un izteiksmīgām grimasēm. Sajā lomā pa pilnam guva apliecinājumu patiesība, ka no Ģ. Jakovļeva gaidīt katrā iestudējumā citādu tēlu ir bezcerīgi, ka viņu vajag pieņemt (protams, var jau arī to nedarīt, ja kāds nevēlas) kā nemainīgu unikālu personību, kā kādas artistiskas vitalitātes (iespējams, paša Nacionālā teātra) simbolu.

Toties J. Pētersona salonkomēdijā «**Pieklīdušais kaķēns**» (1991) un A. M. Vilnera, H. Reiherta, F. Šūberta dziesmu spēlē «**Trejmeitiņas**» (1993) pietrūka šāda dzīva, cilvēciski nevienkāršota aktiertēlojuma centrālajās lomās. I. Brauna «pieklīdušo kaķēnu» Vēru spēlēja nevis kā valdzinošu un noslēpumainu rotaļīgu afēristi, bet kā diezgan viennozīmīgu un ātri atminamu krāpnieci, kuras raksturā uzsvērti komiskie momenti. I. Braunas Vēra cītīgi un grūti cīnījās par savu mērķi — apprecēt bagātā Brūvera dēlu Edgāru, ko atveidoja J. Reinis. Taču lugā varone ir fascinējoša sieviete, kas visās situācijās prot iekārtoties, un ir nevis cīnītāja vai lūdzēja, bet kļūst par negaidītu dāvanu žēlīgu pieņēmēju.

«Trejmeitiņu» grandiozais inscenējums pārvērtās par smagnēju un vietām pat ne īpaši loģisku sadzīves komēdiju. Neveiklās mizanscēnās izkārtotie aktieri V. Šoriņš, J. Hiršs (Šobērs), J. Lisners (Švindts), I. Adermanis (Fogls), I. Brauna (Džudīte Grizī), kā arī trejmeitiņu atveidotājas I. Blumberga (Hederle), Z. Jančevska (Haiderle) un D. Bonāte (Hannerle) saspringti pūlējās samākslotajā sižetā iedvest jautrību. Romantiskas jūtas un smeldze šajā stāstā par U. Norenberga atveidotā Franča Šūberta vienīgo un nelaimīgo mīlestību noslāpa, pat nepiedzimušas.

No A. Jaunušana iestudētā nopietnā repertuāra vērienīgākais bija H. Zūdermaņa lugas «**Mans dzimtais nams**» (1992) inscenējums, kura centrā izvirzījās A. Kairišas atveidotās izcilās mākslinieces Magdas atgriešanās mājās, lai pārliecinātos, ka parēizs bijis viņas pirms daudziem gadiem jaunībā spertais solis — tuvinieku atstāšana, sekojot savam talantam un aicinājumam. Aktrise Magdu tēloja kā viengabalainu, iekšēji stabilu un brīvu cilvēku, kas pārliecināts par savu taisnību un objektīvi ir pārāks par nožēlojamo vidi. «Dzimtā nama» iedzīvotāji parādījās kā aprobežoti, kompleksu saēsti provin-

ciāļi. Savu tēlu nepilnvērtīgās dzīves aktieri atklāja viennozīmīgi un vienkāršoti. J. Kaminska atveidotā Magdas tēva, pensionētā pulkveža Švarces dogmātisms, neiecietība pret citādi domājošiem, trulums izpaudās tik monstrozās formās, ka ar viņu tik tiešām nekāds kontakts nebija iespējams. Līdz ar to Magdas tēlam tika laupīta iespēja atklāties sarežģītās attiecībās ar tēvu, kurās autors devis iespēju nospēlēt arī sakropļotu, bet dziļu savstarpēju pieķeršanos.

Mihails Kublinskis 90. gadu sākumā, pēc tam, kad viņam bija nācies aiziet no tikai pusotru gadu ieņemtā Nacionālā teātra galvenā režisora posteņa, iestudēja trīs apskatāmajā periodā vislabākos savus uzvedumus, kas piederēja pie dažādiem žanriem un kam bija atšķirīga stilistika. Radās iespaids, it kā režisors būtu atguvis brīvību, it kā būtu nometis kādu slogu, kas viņam kā māksliniekam bija licis darīt to, ko no viņa gaida, bet kas nav gluži viņa iekšējais aicinājums.

1989. gadā ar L. Stumbres «Sarkanmatainā kalpa» uzveduma ansambli viesojoties pie ASV dzīvojošajiem trimdas latviešiem, M. Kublinskis satikās ar A. Egliti un ieguva atļauju iestudēt lugu «**Bezkaunīgie veči**» (1990), kas sarakstīta, balstoties uz šāda paša nosaukuma romāna. Trešā atmoda Latvijas teātros ienāca ar aktīvu interesi par līdz šim aizliegto augli — latviešu trimdas autoru dramaturģiju. Visvairāk iestudēti tika M. Ziverta un A. Eglīša darbi. Ar M. Ziverta dramaturģiju visneatļaidīgāk nodarbojās P. Lūcis Valmieras teātrī, iestudēdams «Tīrelpurvu» un «Kīnas vāzi», un **Jūlijs Brebrišs** Nacionālajā teātrī, kas uz lielās skatuves iestudēja «**Pēdējo laivu**» (1990), bet Mazajā zālē lugas «**Lielo grēcinieku iela**» (1987) un «**Teātris**» (1993). Šo iestudējumu nozīme vairāk saistīta ar izglītojošu funkciju — korektais teksta pasniegums deva iespēju iepazīties ar autoru, ko līdz šim Latvijā pazina galvenokārt šausu speciālistu loks. Par specifiski teatrālām kvalitātēm šo uzvedumu sakarā nebija iespējams runāt. Varēja rasties arī zināmā mērā deformēts iespaids par M. Ziverta dramaturģiju, jo bija izvēlētas nebūtiskākās (izņemot «Tīrelpurvu») dramaturga lugas. Arī pirms M. Kublinska uzvestie A. Eglīša darbi Latvijas teātros nebija saistījušies ar spožām veiksmēm. Režisoriem P. Lūcim («Pēc kaut kā cēla, nezināma...»), K. Auškāpam («Kazanovas mēteli»), J. Kalniņam («Galma gleznotājs») un J. Rijniekam («Par purna tiesu») problēmu radīja A. Eglīša stila adekvāta iemiesošana uz skatuves. (Iespējams, vistuvāk rakstnieka pasaules izjūtai un tās atveidojumam nonāca aktieris J. Samauskis Jāņa Gravasa lomā uzvedumā «Pēc kaut kā cēla, nezināma...» Valmieras teātrī.) Visbiežāk A. Eglīša darbi tika spēlēti kā smagnējas sadzīves komēdijas. Taču sadzīves komēdija pat attāli neļāva nojaust pašironiskā un slēpti smeldzīgā autora būtību.

M. Kublinska «Bezkaunīgo veču» iestudējums līdz pat 90. gadu vidum saglabājās Latvijas teātrī kā visprecīzākais A. Eglīša stila un

pasaules izjūtas uzminējums un perfekts realizējums spoži teatrālā formā.

Stāsts par ģimenes izmantotā, gluži vai par naudas pelnīšanas automātu padarītā pensionāra Jāņa Bertolda pēkšņo vēlēšanos dzīvot arī sev ir stāsts par sacelšanos, kuras gaitā, satiekoties ar jaunības draugiem, varonis atgūst garšu uz dzīvi. IZRĀDES intonāciju veidoja mažors teatrālisms, neslēpta spēle (kā laicīgās zemes dzīves simbols), ko vietumis pāršķēla atsevišķi smeldzīgi momenti (kā atgādinājums par cilvēka neizbēgamo vientulību). So emocionālo noskaņu visprecīzāk varētu nosaukt par pašironisku hedonismu.

Spēles princips virtuozī un asprātīgi tika īstenots arī I. Sedlenieka nosacītajā scenogrāfijā un aktieru fiziskās skatuves eksistences sasaistījumā. Piemēram, «veču» izbraukums okeānā. Pāri skatuves dibenplānam novilkta apmēram metru augstā košzilas drānas josla kulisēs tika kustināta, radot okeāna viļņošanās iespaidu. Aktieri gumijas laivā skatuves centrā savukārt pūlējās noturēt līdzsvaru un neiekrist okeānā. Bet vairāk nekā metru garo zivi aktieri kustināja tik dabiski, ka likās — tūlīt tā ieslēdēs atpakaļ ūdenī. Uz skatuves parādījās Bertoldu ģimene un nostājās aiz finierī izgrieztas vieglās automašīnas planšetes. Brīdi padūkuši mašīnas motora troksni un pakratījušies braucošas mašīnas ritmā, viņi katrs paņēma savu planšetes mašīnas gabalu un noskrēja no skatuves. Par nosacītās spēles estētikas simbolu kļuva neesošais zvans pie neesošajām Laukmaņa durvīm. Aktieris pacēla roku, tā mirkli sastinga — un atskanēja zvans.

No vīra un Laukmaņa komplimentiem apreibušo Zuzannu skatuves priekšplānā izveda skatuves ripa. Tā mirkli tika mainītas darbības vietas — no dzīvokļa uz parku. Bet ne tikai. Šī kustība precīzi izteica sievietes iekšējo izjūtu — pati zeme sākusī griezties straujāk, tā viņu nes kā uz spārniem.

Aktieru spēlē meistarīgi tika lietots «emocionālo šūpoļu» princips. Varoņu cildeno sapņu «dzeja» allaž atsitās pret rupjo ikdienas «prozu». Ģeniāla bija A. Jaunušana šūpošanās šajās šūpolēs, kas zālē allaž izraisīja vētrainus smieklus. Piemēram, A. Jaunušana Bertolds, nedaudz «uzņēmis uz krūts», sēdēja parkā uz sola un grima skumjās un saldās atmiņās par nepiepildīto jaunības mīlestību Adeli Krauzi kā ideālo pretstatu mājas žandarmam — likumīgajai sievai Zuzannai. Tad aktiera saldi sērīgo intonāciju pēkšņi nomainīja pavisam sadzīviski piezemēts tonis — kā, piemēram, atceroties caurumu zeķes pirkstgalā. Abiem šiem «objektiem» (Adelei un caurumam) viņa konkrētajā uztverē bija gandrīz vai vienāds svars.

Kopā ar A. Jaunušanu «Bezkaunīgajos večos» spēlēja legendāri slavenie Nacionālā teātra vecmeistari — E. Radziņa, V. Līne (Zuzanna), J. Kubilis (Longins Laukmanis), K. Sebris (Askolds Olte). Aktieri bija radījuši ļoti spilgtus raksturus. Taču šī iestudējuma spilgto raksturu tapšanas mehānisms (un arī to estētiskā vērtība)

bija ievērojami atšķirīgs no Nacionālā teātra tradicionāli «spilgto raksturu» lāsta. Parasti šajā teātrī raksturs ticis izprasts kā dažu tēla īpašību izkāpināti pašmērķīgs demonstrējums, nerēķinoties ar partneriem un lugas situāciju. Turpretī šoreiz raksturi, pirmkārt, bija cilvēciski bagāti, otrkārt, tie realizējās jūtīgos kontaktos ar partneriem un situāciju. Mainījies bija pats spēles objekts — parasti tā bija atsevišķu konstantu stāvokļu virkne, šajā gadījumā — attiecībās realizēts tēla iekšējās darbības process. Jo izrādēs virzošais vilcējspēks bija nevis viena cilvēka — Bertolda — gaitas, bet attiecības, kādas pastāvēja starp Bertoldu un Longinu Laukmani, pārvērtības, kas notika ar viņiem abiem.

J. Kubiļa Longins kļuva par Bertolda gidu jaunajā romantikas un izklaides pasaulē, kurā Bertolds ieiet ar bailēm, aizdomām, bet kāru interesi. Taču «skološanās» bija abpusēja. Bertolds pamazām atraisījās, zaudēja provinciālo piesardzību, nometa sasprindzināto nedrošību un nomāktību. Viņā atvērās negaidīti dzīvesprieka un vitalitātes, pat draiskas pārgalvības avoti.

J. Kubiļa Longins — izsmalcināts sabiedrības cilvēks, šarmants dāmu draugs — īstenībā bija liels vientulis, kas savus pārdzīvojumus nevienam neatklāja, slēpdamies zem laipnības maskas. Sastapis Bertoldu, šo dīvaino vīru ar bērna naivumu un tiešumu, Longins, iespējams, pirmoreiz mūžā gribēja atklāties, uzticēties, vēlējās nodibināt īstu, nevis šķietamu kontaktu ar cilvēkiem. Jo vientulība aiz maskas bija kļuvusi neizturami saldējoša. Kad piknika naktī kalnos Longins stāstīja par sevi, atskanēja sirdi iepriekš atvieglotāju biedru draudzīga krākšana. (Lieliskas «emocionālās šūpoles» — no grēksūdzes atvērtības uz vīrišķīgu pašironiju.) Longins saraustīja gulētājus aiz kājām un «atzīmēja» savai zināšanai uz mūžu — vientulība un runāšana tukšumā ir cilvēka dzīves dabiska likumsakarība, satikšanās — izņēmums. Bet vispār — arī skaists bija brīdis, kad pie sirds piekļāvēja ilūzija, ka citiem interesē tava dziļākā būtība.

I. Sedlenieks skatuves centrā bija «iestādījis» simbolisku ilūziju ābeli, koku bez lapām, ar pelēkiem, tukšiem stikla āboliem. Atsevišķos brīžos, kad kādā no varoņiem sakustējās kas emocionāli iluzors, ābolos iedegās gaismas — sārtas, dzeltenas, zaļas. Bet pie skatuves aizmugures melnajām kulisēm iemirdzējās tālas tālas pilsetas sīkās uguntiņas. Mirāžas? Ilūzijas? Skaistums, bet mākslīgs? Un tomēr.

K. Sebra Askolds Olte Bertolda personā jūta draudus savai ilgga-dīgajai rāmajai draudzībai ar smalko Longinu, precīzi uztverot, ka no viņiem abiem tik atšķirīgais, šķietami plebejiskais Bertolds Longinam pašlaik var dot vairāk — vitalitāti, tiešumu, ka viņš galu galā ir vienkārši interesantāks. Tādēļ K. Sebra Askolds reizēm indīgi un pat agresīvi «piesējās» Bertolda vientiesībai. Tās bija savdabīgas greizsirdības lēkmes.

H. Ibsena «Hedu Gableri» (1991) M. Kublinskis traktēja kā cil-

vēka absolūta iekšējā tukšuma, mirušu jūtu tragēdiju. Režisors ne meklēja izskaidrojumu notikušajam, viņš vienkārši konstatēja situāciju. Pirms izrādes sākuma bija noticis kas tāds, ka īstenībā Hedai jau vajadzētu būt mirušai, bet viņa vēl dzīvo. Kā dzīvais mironis.

Režisors, acīmredzot vēlēdamies uzsvērt Hedas neikdienišķību, viņas pārākumu pār apkārtējo vidi, bija garīgi «sasīcinājis» pārējo lugas personāžu. Taču šādā veidā tika primitivizētas tēlu attiecības, padarīta vienkāršāka Hedas gaita. U. Norenbergs Tesmanu spēlēja kā netalantīgu zinātnieku, līdz komismam aprobežotu vīru un glēvi izlutinātu memmesdēliņu. I. Ķirsones Tea bija naivi lētticīga. V. Līnes Julianas tante liekuļoja sirsniņu (E. Radziņas Juliana bija patiesi sirsniņa). I. Burāna Levborgs bija apveltīts ar garām salīpušām hipija matu lēkšķēm un apārstēta alkoholiķa vieglo uzbudināmību.

Taču L. Kugrēnas Hedai šāds mākslīgs postamentējums, pazeminošs citus personāžus, nebija vajadzīgs. Viņa bija neikdienišķa un izcila personība pati par sevi. Un ne jau ar valdonīgajiem žestiem, augstprātīgi atmeto galvu un melnā kleitā tērptā auguma augsņupatiecošos siluetu. Izrāde saistīja ar Hedas neveiksmīgajiem pūliņiem atmodināt sevī ko dzīvu. Sākumā tie bija ļoti cilvēciski, beigās jau perversi eksperimenti. Kāda izmisīga cerība bija Hedas skrējienā preti Levborgam, neprātīgajā apskāvienā. Tad rokas nolaidās, seja sasala. Pagātnes mīlestība nebija atdzīvināma. Tad Heda dedzināja Levborga sacerējumu. Lapu pa lapai meta kamīnā. Sejā sastindzis divains smaids, maskai līdzīgs. Nenodrebēja ne vaibsts, maskas harmonija neizjuka. L. Kugrēna rokraksta dedzināšanas ainu spēlēja kā sadomazohisma seansu. Būtībā viņa dedzināja pati sevi — un nesāpēja. Nekas iekšā nesakustējās...

Arī Hedai gribējās dzīvot, tāpat kā ikvienam. Citādi taču viņa šis «eksperimentu» sērijas neizmēģinātu. Taču atšķirībā no citiem L. Kugrēnas Heda spēja sev atzīties savā kārtējā sakāvē, savā mirušo jūtu kapsētā, viņa nemierināja sevi un neglābās melos. Heda bija tik stipra, ka spēja nepieņemt mirušu par dzīvu, neīstu par īstu, ilūziju par patiesību. Lūk, šis galējais maksimālisms un godīgums pret sevi L. Kugrēnas Hedu padarīja neikdienišķu, pacēla pāri apkārtnei. Šis maksimālisms bija viņas izaicinājums pasaulei, viņas sacelšanās pret zemo debesu ideoloģiju. L. Kugrēna Hedā iekodēja Elektras un Antigones arhetipu un tādējādi deva Hedas tēlam tragēdijas dzilēs atrastu pamatojumu. Šis maksimālisms Hedu pacēla pāri arī J. Kubiļa asesoram Brakam, kas visādi citādi bija šis jaunās sievietes līmeņa cilvēks — gudrs, vērīgs, ironisks, iekšēji brīvs un neatkarīgs no mietpilsoniskajām sadzīves normām.

Ka H. Ibsena Hedu nav iespējams izskaidrot ar sadzīves drāmas psiholoģiju, pierādīja G. Virkava, kuras atveidotā varone bija ikdienišķa sieviete, kas tikai centās ar ārējiem līdzekļiem uzsvērt un notēlot savu ārkārtējību. Sanāca vien lēts un vietām pat banāls teātris.

Režisors bija uzsvēris Hedas tuvību metafiziskajai sfērai arī ar

skatuviskiem simboliem. Viņa vienīgā (un vēl viņas kalpone) jūtīgi reaģēja uz kādas augstākas providences raidītiem brīdinājuma signāliem, tādējādi klūdama vai par seno pareģu — priesteru pēcnieci. Spēji atveroties logam, istabā ieplivoja baltais aizkars, izraisot Hedas izbairu kliedzienu. Kā jaunuma vēsts bija zemē nokritusi un saplīsusī vāze, Levborgam ienākot. Spocīgi sāka šūpoties senlaicīga griesu lampa. Bet melnā tērtā I. Andriņas kalpone Berta sveces gaismā, noņemusies uz ceļiem, sijāja tukšu sietu, nākotni izzināt pūlēdamās.

L. Kugrēnas Hedas liktenīgais šāviens atskanēja brīdī, kad viņai vairs nebija palikusi pāri neviena cerība uz atdzimšanu. Viņa formāli noformēja to, kas jau bija noticis sen — pirms priekšvara atvēršanās.

Pateicoties L. Kugrēnas žilbinošajai meistarībai un neatvairāmajai personībai, kā arī Ģ. Jakovļeva iemiesotajam pievilcīgā «liktenīgā vīrieša» tēlam, M. Kublinska iestudētā I. Zamiaka melodramatiskā komēdija jeb komiskā melodrāma «Acālija» (1992) kļuva par Nacionālā teātra 90. gadu vispopulārāko izrādi, uz kuru vienīgo biļetes allaž izpirktas jau pirmajās biļešu pārdošanas dienās. Trīs gadu laikā uzvedumu izrādīja vairāk nekā 250 reizi, bet 1995. gada pavasarī «Acālijas» radošā grupa devās viesizrādēs uz ASV pie trimdas latviešiem.

L. Kugrēnas elegantā parīziete Lea, satikusi neatvairāmi romantisko Lilioma līdzinieku Ģ. Jakovļeva Dāvidu, savā Nacionālā teātra Mazajā zālē iekārtotajā dzīvoklītī mainīja tērpus un noskaņojumus, klūdama par sievietes noslēpumainās un apburošās netveramības simbolu. Viņa flirtēja, kārdināja, ironizēja, bija sirsnīga un maiga. Dāvids sajusminājās un mulsa šajā košo tēlu galerijā. Un, lai būtu Leas cienīgs, izgudroja skaistu pasaciņu par savu žilbinošo karjeru. Dāvida vājumu preti Leas spēkam ir paredzējis autors. Taču aktrise padziļināja savu tēlu, piešķirdama arī tam cilvēcisku vājumu un visam uzvedumam daudz lielāku nopietnību. L. Kugrēna atklāja, ka arī Leas «teātris» ir bijis nevis nevaldāmas vitalitātes, bet iekšējās nedrošības radīts. Viņa nepārtraukti spēlējusi, jo baidījiesies uzticēties, atklāties, tikt pievilta un palikt viena. Tādēļ tik patiesa un dziļa bija Leas sapratne, kad gaismā nāk Dāvida meli. Arī viņai būtu, par ko atzīties, bet, otru saudzējot, viņa to nedarīs.

L. Kugrēnai nācās mēģināt pacelt un atdzīvināt arī M. Kublinska radioteātra manierē iestudēto, reliģiskām un seksuālām tēmām veltīto K. Makkalovas bestsellers «Dziedoņi ērkšķu krūmā» (1993) dramatisējumu. Taču Megijas mīlestības vietā pret Ralfu de Briksāru aktrise nospēlēja dramatisku cilvēku atsvešinātības un vientulības tēmu. Tas notika tādēļ, ka Ralfa tēlotājs K. Brūveris bija norūpējies vienīgi par savu stalto stāju, izteiksmīgajiem žestiem un skaļo deklamāciju, viņš neredzēja partnerus, un ar viņu nodibināt kontaktu, kas vispirms ir nepieciešams, lai nospēlētu mīlestību, bija neiespējami.

Arī 80. gadu otrajā pusē, tāpat kā visā savā iepriekšējā jaunradē, **Valdis Lūriņš** bija sociāli visaktīvākais (varētu arī teikt — sociāli visasjūtīgākais) Nacionālā teātra režisors. Pretēji teātra pamatkursam, kas šajā laikā saistījās ar nacionālās tēmas apliecināšanu atklāsmi, dažkārt pat himnisku cildinājumu, V. Lūriņš nav vairījies no sāpīgu konfliktu uzrādīšanas tautas dzīvē. Tādējādi viņa pozīcija sasaucās ar tādu režisoru kā Ā. Šapiro, A. Kaca, V. Maculēviča kritisko nostāju. V. Lūriņš par sava laika būtiskākajiem konfliktiem visbiežāk mēdza runāt ar klasikas palīdzību, iekodējot varoņu rīcības pamatojumā un attiecībās precīzas analogijas ar apkārtējo dzīvi. Līdz ar to viņa klasikas uzvedumi kļuva par savdabīgām līdzību spēlēm. Šāds interpretācijas princips attiecās arī uz V. Sekspīra komēdijas «Liela brēka, maza vilna» un A. Upīša vēsturiskās traģēdijas «Mirabo» iestudējumiem. Abu forma bija spilgti teatrāla, aktieru spēles veidā apvienojās farss, lirika un drāma.

V. Lūriņa iecere V. Sekspīra komēdijas «Liela brēka, maza vilna» uzvedumam (1986) bija oriģināla. Parasti šīs lugas interpretācijā uzmanība tiek koncentrēta uz komiskā pāra Benedikta un Beatričes romānu, kurā daudz asprātības un parupja humora bufonādes stilā, bet Hēro līnija tiek pat ievērojami saīsināta. V. Lūriņš, sekojot autoram, kuram neapšaubāmi romantiskās Hēro liktenis bijis galvenais, arī sava iestudējuma centrā izvirzīja D. Bonātes atveidoto Hēro. Režisors nenotušēja lugas dramatiskās, sāpīgās noskaņas, drīzāk akcentēja tās. Ja iedziļinās Hēro liktenī, var ieraudzīt Dezdemonas likteņa pirmuzmetumu. Arī viņa tiek nelietīgi apmelota neuzticībā savam līgavainim Klaudio, kad atteikusies pieņemt dona Pedro bīdinājumu. Baltās mežģīnēs ģērbtā miniatūrā D. Bonātes Hēro savu atteikumu I. Sietiņa donam Pedro nodejoja — lepnī un ar pašcieņu. Bet Klaudio, tieši tāpat kā Otello, tūdaļ pārstāja ticēt nupat vēl pielūgtās jaunavas mīlestībai un godaprātām. Dz. Belogradova arī baltā uzvalkā tērptais Klaudio izturējās egoistiski un patmilīgi, viņš bija vairāk norūpējies par sava goda aizskaršanu nekā par zudušo mīlestību. Viņš vērsās pie Hēro ar drūmu seju un naidīgām intonācijām, infantili grieza viņai muguru un izlikās neredzam. Taču režisors neapmierinājās ar svaigi izlasītajām varoņu psiholoģiskajām attiecībām, viņš tajās gribēja iekodēt vēl arī sociālo līniju, tomēr, kā šķiet, komēdijas pamatne izrādījās pārāk trausla tik smagai slodzei. Citiem vārdiem runājot, no aktieru izturēšanās veida uz skatuves varēja nojaust, ka viņi raida signālus vēl par kaut ko. Bet grūti bija uztvert, par ko. Kamēr režisors presē* neizskaidroja.

V. Lūriņš Hēro izvirzīja par Mesīnas garīgo simbolu. Aizkustinoša bija Hēro dziedātā dziesma dzimtajai pilsētai (komponists Im. Kalniņš). Turpretī dons Pedro piederēja pie Itālijas iekarotājiem

* Padomju Jaunatne, 1987, 27. febr.

spāņiem. Tātad Hēro nepatiesa apvairošana un pazemošana bija Šekspīra varoņu dzimtenes nepatiesa apvairošana un pazemošana, ko atļāvās tās paverdzinātāji. Režisors vēlējās pretstatīt muzikālās, gaišās un dvēseliski brīvās Mesīnas tēlu spāņu intrigām un patvaļībām, gribēja atklāt, kā tiek piekrāptas bezaizspriedumaini uzticīgo mesīniešu jūtas, liekot nonākt pie atziņas: Pedro «maigā» garīgā varmācība ir tikpat briesmīga kā fiziska izrēķināšanās.

Taču savdabīgo ieceri nojaust varēja tikai fragmentāri, uzveduma centrā valdonīgi izvirzījās vitālie, nedaudz pat mežonīgie J. Skanā Benedikts un I. Braunas Beatriče, kuru atveidojumā aktieri apvienoja vieglu artistiskumu un pavisam «smagu» farsa tehniku, kas sasaucās ar viduslaiku laukuma teātra rupjo smieklu estētiku. Tā, piemēram, I. Braunas Beatriče, lai noklausītos, ko par viņu runā Benedikts, ļoti veikli «ielocījās» gleznas rāmī un sastinga, izlikdamās par gleznu. Citā ainā Beatriče temperamenta pārmērā uzmauca Benediktam galvā bļodu ar makaroniem. Tā kaislīgais mīlaspāris tuvojās tam bufonādes stilam, kādā eksistēja Šekspīra plebejiskie varoņi Dzērvene (E. Maisaks) un Ķiselis (K. Teihmanis), kuri vairākās ainās apspēlēja, piemēram, uz skatuves uzbūvēto mājiņu ar sirsniņu. Karnevālisku eklektiku režisoram organizēt bija palīdzējis arī scenogrāfs G. Zemgals, jaucot dažādu laikmetu tehniku un uzlaižot uz skatuves «dzīvniekus». Nolaidās un pacēlās dirižablis, loku lokus meta Dzērvenes vadītais auto, Benedikta «draugs» ēzelis atnesa viņam grāmatu, kalpi ķēra mehāniskos gaiļus un vistas, uz skatuves uzbūvētā skatuve griezās ap savu asi.

Organiskāk neparastu ieceri sakļaut ar tās realizāciju V. Lūriņam izdevās, iestudējot A. Upīša «**Mirabo**» (1987).

1988. gadā V. Lūriņš iestudēja M. Zālītes un Z. Liepiņa rokoperu «Lāčplēsis» ar R. Fominu — Lāčplēsi un I. Vanzoviču — Kangaru. Pirmizrāde notika 23. augustā — Molotova-Ribentropa apkaunojošā līguma noslēgšanas 49. gadadienā. Tas bija politiskas demonstrācijas akts. Biļetes uz visām 20 izrādēm tika izpārdotas jau maijā. Rokopera «pulcēja simt tūkstošus skatītāju un kļuva par visplašāko tautas masu garīgo tieksmju uzminējumu. Tautas varoņa augšāmcelšanās rosināja apjautu, ka mūsu kopīgais liktenis atkarīgs arī no katra atsevišķa indivīda stājas un centieniem. [...] Izrāde tika uzņemta ar milzīgu sajūsmu un kļuva par atdzimstošās tautas pašapziņas izpausmi, kaut arī tās mākslinieciskais risinājums bija stipri diskutējams*.

«Lāčplēsis» bija V. Lūriņa jūsmīga himna trešajai atmodai, bet «Mirabo» kļuva par tās psiholoģisku un filozofisku analīzi. Tajā ar gluži vai gaišredzīgu skaidrību tika paredzēti vairāki procesi, kuri jau pēc pāris gadiem mūsu sabiedrībā kļuva ārkārtīgi aktuāli. Pats

* Čakare V. Valdis Lūriņš un... // Teātris un dzīve, 33. R., 1989, 95.—96. lpp.

galvenais jautājums, kā šķiet, šajā uzvedumā bija jautājums par personības iekšējās brīvības un neatkarības attiecībām ar revolūciju. (Par to, ka Lielās franču revolūcijas laikmets tiek skatīts kā adekvāts vēstures periods Latvijas 80. gadu beigu nacionālajam masveida pacēlumam, nebija šaubu.)

Scenogrāfs G. Zemgals uz skatuves bija iekārtojis kādu Parīzes laukumu. Pa labi un kreisi no centra — māju fasādes divos stāvos ar žalūzijām segtiem logiem, kuros parādījās vērotāji — kārtīgie pilsoņi. Skatuves centrā divi laternu stabi, starp kuriem uzbūvēts paaugstinājums — skatuve skatuvē. Pāri no viena laternas staba uz otru pārliktas kāpnes, pret kurām atbalstītas otras kāpnes, veidojot savdabīgu tribīni. Izrādes sākumā uz skatuves tika uzvilktā kulba ar izbalējušu brezenta būdu, uz kuras rakstīts franču valodā «Nacionālā traģēdija» — tā sauca trīs aktieru (I. Rūdofa, J. Skanis, I. Sietiņš) trupu. V. Lūriņa «sacerētā» aktiertrupa uz skatuves sniedza priekšnesumus — dziedāja, rādīja pantomīmas, žonglēja. Tās bija ironiskas variācijas par revolūcijas politiskajām kaislībām. V. Lūriņa uzvedumā mākslinieki bija iekšēji brīvi cilvēki. Izrāde iesākās ar minoru vakara ainavu. Tumšajā tukšajā laukumā, kur aiz slēģiem spīdēja siltas ugunis un zilajās vakara debesīs peldēja oranžs mēness, sacenzdamies ar laternu blāvo mirgu, uzbrauca kulba, salasījās ļaudis, auga temps, ritms, mūzika, kustība — sprādziens — kliedziens — žilbinoša gaisma — un ārprāta revolūcijas karuselis sāka griezties. Anarhijas kaleidoskops. Tautu V. Lūriņa iestudējumā veidoja nevis kāda vingrojoša abstrakta masa, kā tas bija ierasts tā laika Latvijas teātros, bet atsevišķi cilvēki ar saviem individuāliem raksturiem un likteņstāstiem. Te bija pazemoti, izsalkuši skrandaiņi, piesmietas sievietes, visas cerības zaudējuši, vien uz brīnumu ceroši ļaudis, kas visu savu uzticību atdeva Mirabo. Un arī deklasēti elementi, nodevēji, zemiskāko slepkavniecisko instinktu iemiesotāji. Pēc ilgiem laikiem latviešu teātri uz skatuves bija redzama tik nevienuzīmīga, dažāda tauta.

Pāri pūlim pacēlās, pāri skatuvei (tātad — pāri mākslai) strauji uzskrēja — uzrāpās pa kāpnēm R. Zagorska Mirabo. Pūļa sajūsma, kliedzieni, aplausi varonim. Jā, Mirabo šai brīdī bija elks! Jā, viņš atradās pāri mākslai. R. Zagorskis Mirabo tēloja kā ārkārtīgi vītālu, temperamentīgu, godkāriģu un pievilcīgu cilvēku. Aizrāvis no pūļa sajūsmas stihijas, viņš skaļi kļiedza, varbūt pat rēca kā ekstāzē. Tērpies melnās ādas biksēs un melnā kreklā, viņš bija vīrišķīgs un skaists. Tas bija jauns skatījums uz varoni latviešu teātri, kas visu pielūgtā elkā uzrādīja arī godkāri un pašapziņu, cīņas motīvu vidū ne kā pēdējos izcēla savtīgos nolūkus, tieksmi pašapliecināties par katru cenu. Tas bija ne tikai jauns skatījums uz teātra varoni, bet arī jauns skatījums uz to dzīves varoni, kurš Latvijā tūlīt tūlīt kļuva aktuāls. Radās politiski varoņi — līderi zemē, kur tādu iepriekš nebija, jo okupācijas apstākļos tādu nedrīkstēja būt. Un viņu portretā

būs visai daudz no V. Lūriņa un R. Zagorska kopīgi atrastajām krāsām.

Uz mazās skatuvītes nespēlēja tikai aktieri, te uzstājās arī tauta, politiķi, arī Mirabo. Visa izrāde bija izrāde — tā tad spēle uz vēstures skatuves. A. Upīša traģēdiju V. Lūriņš bija gan filozofiski, gan estētiski izpratis kā traģifarsu. Spēles stils raisīja asociācijas ar karnevāla kultūru. «Karnevāliskie izteiksmes līdzekļi tiek izmantoti dāsni, bagātīgi: brīva improvizācija, forsēta uzspēle, šaržēšana, «sā-lītas» izdarības, leļļu un masku apspēlēšana. [...] Daudzas epizodes atrisinātas horeogrāfiskiem izteiksmes līdzekļiem — Mirabo un Kleo intīmās attiecības, Zanetes un Birona kundzes pieņemšanas skati.»* Aktieri bija tērpti L. Braunas veidotos stilizētos kostīmos, kuros apvienojās elementi gan no 18. gadsimta Francijas, gan mūsdienām.

Aktieri spēlēja ainu ar lellēm, kas atveidoja karalisko pāri, raustīdami lelles dziedziņos. Taču izrādījās, ka likteņa marionete bija arī Mirabo. Viņš ir iekļuvis stihijā, kļuvis atkarīgs no tās, zaudējis savu brīvību. A. Upīts savu varoni nosodījis tādēļ, ka tas grib «sēdēt uz diviem krēsliem» — koķetēt ar tautu un karali. V. Lūriņš Mirabo nolūku vest slepenas sarunas ar karali, lai novērstu pilsoņu karu, vērtēja kā vēsturiski progresīvu soli. Režisora skatījumā Mirabo bojāejas cēlonis bija cits. Ja tu esi iekļuvis stihijā, tu esi atkarīgs no tās, tu esi zaudējis savu brīvību. Tu esi atkarīgs no gadījuma un ne vairs no sevis.

Kad Mirabo ir sakompromitējies kā sabiedriska darbinieks, A. Upīts izvērta citu, perspektīvāku figūru — Maratu. V. Lūriņš rādīja J. Reiņa tēloto Maratu kā agresīvu panku, ar to pasvītrodams domu, ka tauta var paļauties tikai pati uz sevi.

Režisors bija sacerējis efektīgu uzveduma finālu. Kad aizvērās priekšskars, no tā tika izbāzta galva, kurai seju sedza balta Mirabo maska. Kā pēcnāves maska? Kā jautājums — kas īsti bija šis cilvēks, kurā mēs varbūt redzējām vien masku? Bet pats pēdējais uzveduma akords bija milzīgs Francijas sarkanbaltais karogs, kas atritinājās no priekškara augšas līdz pašai zemei, aizsegdams Mirabo masku un raisīdams, protams, asociācijas ar kādu citu karogu, kuram 1987. gadā Latvijā vēl brīvi atritināties nebija ļauts.

Ar «Mirabo» iestudējumu V. Lūriņš bija ierakstījis latviešu teātra vēsturē kā vienīgais latviešu režisors, kas iestudējis visas trīs A. Upīša vēsturiskās traģēdijas.

M. Endes «Momo» (1988) kļuva par V. Lūriņa diezgan neveiksmīgu paštiražēšanas bērnu izrāžu jomā. Uzvedums apvienoja daudzus elementus, kurus režisors bija lietojis agrāk citās savās bērnu izrādēs, — «īsti» bērni, mūzika, dziesmas, dejas, lelles, mašīnas. Taču bija radies nevis māksliniecisks, bet gan smagnēji mehānisks,

* Jukons D. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1988, 3, 57.—58. lpp.

nepārskatāms haoss, kas nomāca D. Bonātes varoni, neļāva piedzimt Momo dvēseles un garīgā gaišuma brīnumam kā kontrastam pieaugušo ārišķībai un virspusībai.

Trešās atmodas visaktīvāko notikumu periodā V. Lūriņš izdarīja skaidri redzamu virziena maiņu savās mākslinieciskajās interesēs. Viņš, lietojot I. Ziedoņa teicienu, «iegāja sevi», un sociālās problemātikas vietā izvirzīja intīmo, ar cilvēka iekšējo pasauli saistīto problemātiku. Acimredzot konjunktūristiskas dziesmas režisors dziedāt negribēja, bet savu versiju par cilvēku un revolūciju bija pateicis ar «Mirabo». Pirmais solis jaunajā virzienā — Ē. M. Remarka «Trīs draugu» (1990) inscenējums — gan nebija veiksmīgs. Šeit, līdzīgi kā «Momo» uzvedumā, cilvēks (resp. aktieri) kļuva par grandiozas skatuves mašīnērijas upuri. Nepārtraukti griezās skatuves ripa, cēlās un nolaidās tilti, aizslietņi, mašīnu maketi un «īstas» mašīnas, reklāmu plakāti un bāra lete. Aktieris tika raustīts, grūstīts, nervozēts, saskaldīts, pārtraukts un mētāts, par tā galveno uzdevumu kļuva uzmanīties, lai netrāpītos apakšā zem kādas haotiski uz augšu — leju braukājošās sienas fragmenta vai arī lai netiktu uzrauts «debesīs», teiksim, kopā ar bāra leti. Šādos nervozējošos apstākļos tikai diviem aktieriem izdevās radīt pārliecinošus tēlus ar vienotu, nesaraustītu iekšējo dzīvi. I. Rūdolfā ne tikai nospēlēja Patrīcijas pašizliedzīgo mīlestību (spēju allaž vairāk interesēties par Robertu nekā sevi), bet, viņai atrodoties uz skatuves, uzveduma atsevišķās izkliedētās psiholoģisko sīknotikumu salas uzrādīja centrīecēs tendenci. Z. Jančevska Patrīcijas lomā spēja vien sirsnīgi un bezpalīdzīgi smaidīt. Otrs spilgts aktierdarbs bija V. Soriņa Gotfrīds Lencs. Aktieris tēla vientulību un smeldzi maskēja ar vīrišķīgu ironiju, bravūru un viszinību, panākdams spēcīgu emocionālo efektu. Toties I. Pugas sirsnīgi sportiskais Roberts Lokamps atstāja gluži tīras, neaprakstītas lapas iespaidu, kaut arī ievadā garākā monologā bija centies skatītājiem izstāstīt savu drūmo pagātnes pieredzi un ticības zaudēšanu visiem un visam.

Toties 1992. gadā, iestudējot L. Stumbres «Sunī», V. Lūriņš radīja uzvedumu, kas formas spilgtuma un cilvēka iekšējās pasaules atklāsmes dziļuma ziņā kļuva par nozīmīgāko parādību visā Latvijas teātra dzīvē, kur šajā laikā valdīja neveikli skatuves mākslas komerciālizācijas centieni un katastrofāla estētiskās valodas devalvācija. L. Stumbres psiholoģisko detektīvu režisors kopdarbā ar scenogrāfu I. Noviku bija iestudējis kā absurda estētikā izturētu psihoanalīzes seansu.

Uz skatuves ierīkotā baseinā bija iekārtota grāmatvedes Antas (D. Bonāte) istabiņa. Galds, krēslī. Ūdenī retas ūdensrozes. Anta un viņas divas viešņas — sakņu veikala vadītāja Irēna (G. Virkava) un māksliniece Magda (I. Brauna) — tērpušās ūdenszābakos un modernās mūsdienu tualetēs. Sievietes satikušās, lai atrisinātu mīklu — kādēļ bojā gājis viņu, kā nu izrādās, vienīgais kopīgais

mīlotais vīrietis. Uz skatuves esošā pasaule bija reāla un nereāla reizē. Atskanēja negaidīti zvani pie durvīm, pērkonā grāvieni, sieviešu melu plūdiem atsaucās ūdens šaltis no debesīm. Aktrises spēlēja groteski izkāpinātā stilā, uzsvērdamas savu personāžu piederību pie noteikta sociāla slāņa, līdz apvienojās spokaini groteskā T. Eķes iestudētā ugunīgā tango (komponists Z. Liepiņš), ko pārtrauca G. Virkavas Irēnas velnišķie smiekli un liesma, kura uzvijās no viņas augšup pavērstās plaukstas. D. Bonātes Anta, vaimanādama kā antikās tragēdijas varone, atrāva melno sēru kleitu un atklāja ugunīgi sarkanu apakšveļu. Eksaltētās sievietes locījās zemapziņas juteklisko dziņu ugunīs, līdz gar skatuves aizmuguri noskrēja ruds drausmīgs radijums — pussuns-puscilvēks, radot šausmas zālē un vāroņu pārakmeņošanos uz skatuves. Vai tas būtu viens no tiem trakajiem suņiem, kurus R. Blaumanis teicās zīnot ieslodzītus katra cilvēka apziņas pagrabā? Vai arī šis monstros bija iemiesots grēks, «brālis» visu sieviešu bērniem, kuriem viens tēvs, kas arī kļuvis par savu pēcnācēju upuri?

Izrādes finālā sagāzās skatuves dibenplāna sienas augstumā sakrauta malkas grēda un skatam pavērās V. Purviša stilā uzgleznota saulaina un gaiša agrā pavasara ainava. Kā solījums, ka pēc grēku purva izbrīšanas sievietes gaida gaisma un miers? So simbolisko finālu 1992. gadā skatītāji uztvēra (un pieņēma) kā režisora ticību pavasarim un gaismai, kas nāks pār visu mūsu sabiedrību. Kādreiz. Bet E. Freiberga atveidotais Antas atraidītais pielūdžējs Oskars spēlēja skumju leijerkastes motīvu.

Pēc «Suņa» V. Lūriņa daiļradē iestājās zināms krīzes periods. Režisors iestudēja V. Piņjēras «Jēzu» (1993) ar L. Grabovski titullomā un P. Šēfera «Amadeju» (1994) ar I. Stoninu Mocartā un U. Norenbergu Saljēri lomās. Attiecībā gan uz Dieva, gan uz ģēnija problēmas izpratni parādījās režisora seklā elpa filozofiskā nozīmē, jo viņš šīs problēmas centās traktēt kā sociāli psiholoģiskas, pilnībā izslēdzot jebkādu metafizikas klātbūtni. Arī izteiksmes līdzekļu ziņā parādījās vajadzība pēc dziļākas iegremdes, jo aktier-spēlē izmantotās farsa formas bija tukšas, satura un cilvēcības nepiepildītas. Arī V. Lūriņam, tāpat kā daudziem vidējās paaudzes latviešu māksliniekiem un inteligēntiem citās jomās, izvirzījās nepieciešamība mācīties. Ar veco pieredzi jaunajā laikā vairs nepietika.

Edmunda Freiberga jaunradē 80. gadu otrajā pusē iezīmējās jauna tematiskā līnija, kas bija saistīta ar sabiedrisko procesu izpēti un to ietekmes atspoguļojumu indivīda dzīvē. (Iepriekšējos gados šā režisora māksla bija diezgan izteikti asociāla.) Šīs pārmaiņas acīmredzot izraisīja pārmainījusies realitāte — Latvijas sabiedriskās dzīves aktivizēšanās, strauji ceļoties nacionālās pašapziņas līmenim. Pētot sava laika sabiedriskās norises, E. Freibergs nenostājās mākslinieku — «gaišo apliecinātāju» rindās, kuri redzēja tikai pozitīvo nacionālo spēku triumfu. Tieši otrādi — režisors nevairījās no pret-

runu, disharmonijas, sāpīgu konfliktu atklāsmes. Sociāli visasāk centrēti šajā periodā bija trīs E. Freiberga iestudējumi — Aspazijas «Vaidelote» un P. Putniņa dilogija «Ar būdu uz baznīcu» un «Ar Dievu pie zemes».

Aspazijas «Vaidelotē» (1989) režisors iekodēja tiešas asociācijas ar sava laika Latvijas politisko un garīgo atmosfēru, tādējādi šis uzvedums kļuva par nepārprotamu spēli — līdzību. Romantiskā drāma tika transformēta par sociāli psiholoģisku drāmu ar dažiem nosacītības estētikā veidotiem simboliskiem tēliem. Piemēram, tautas pašapziņas aktivizēšanos atspoguļoja jauniešu kora grupa (vadītāji I. Māliņa un F. Stade), kas ainu starplaikos vai notikumu fonā dziedāja U. Stabulnieka dziesmas ar nacionālo motīvu stilizāciju. Dzīves — cietuma tēlu radīja A. Butes scenogrāfija. Uz skatuves bija daudz tumsas, bet jaunais liktenis, kas šķir cilvēku no brīves, bija iemiesots kustīgā sienā, kas pacēlās un nolaidās, izšķirīgos brīžos aizšķērsodama varoņiem ceļu.

Režisors Aspazijas attēloto valsti traktēja kā galēji izkurtējušu, deģenerējušu autoritāru režīmu, kas atrodas nenovēršamu pārmaiņu priekšvakarā. Taču jaunā laika noskaņas raisīja pašreizējo dzīves saimnieku saasinātus centienus saglabāt valdošo stāvokli par katru cenu. Tas izpaudās kā komiskās, tā traģiskās formās. Karalis Oļģerds (šo lomu atveidoja J. Lejaskalns un A. Bogdanovičs) un karaliene Uljana (L. Liepiņa un H. Danberga) centās iztapt tautai, pielabināties tai. Tādēļ tika atļauti Mildas svētki — senās pagāniskās parašas. (Bez īpašām pūlēm raisījās asociācijas ar 80. gadu otrajā pusē atļautajiem Līgo svētkiem.) Tādēļ valdniekpāris parādījās tautai, pāri karaliskajam brokātam pārmetis tautastērpu, apjozies ar tautiskām jostām un nospraudies ar saktām. Karalis svempās uz ātru roku sastātā tribīnē, lai, šķidriem aplausiem skanot, norunātu liekulīgu runu tautiskā romantisma stilā. A. Bogdanovičs un J. Lejaskalns šajā ainā spēlēja farsa stilā, radīdami priekšstatu par karali kā par ārišķīgu, butaforisku figūru. Sava vīra pūliņos ar neslēptu aukstu nicinājumu noraudzījās Uljana. Taču karalis un karaliene šajā valstī bija tikai dekoratīvas figūras, galvenais spēks bija Praurimas svētnīcas «ideoloģiskais sekretārs» Krīvs, ko J. Pļaviņš, tērpies miesniekam līdzīgā ādas skotelē, ārēji atturīgi un iekšēji spraigi tēloja kā tālredzīgu, gudru intrigantu, kurš pārliecināts par sava stāvokļa nesatricināmību. Šāda Krīva tēla veidojumā precīzi izpaudās 1989. gada noskaņas, kad nebija vēl iespējams noticēt, ka iepriekšējās ideoloģijas strukturālie veidojumi pēc pavisam īsa laika sagraus tāpat kā uz melniem dibinātā milzīgā impērija. Dominēja noskaņojums: var mainīties pat valsts forma, bet ideoloģija transformētā veidā saglabāsies.

Praurimas svētnīcu režisors viennozīmīgi bija novērtējis kā jaunatnes dvēseļu cietumu, kur melīgu ideoloģisko lozungu vārdā tika kropļotas meitenes, dziedot tām mīlestību un brīvību. Nenormālā dzīve vaidelotēs, kuras atveidoja I. Slucka, M. Sika, B. Nollendorfa, I. Ķir-

sone, bija sekmējusi zemiskāko instinktu atraisīšanos. Svētnīcā valdīja nežēlības, skaudības, liekulības piesātināta atmosfēra. I. Rūdolda Jautrites lomā emocionāli iedarbīgi atklāja pretrunu plosītas būtnes drāmu, kad viens pret otru sacēlas cilvēks un kalps.

Arī lugas galveno varoņu attiecību trijstūri režisors bija skatījis oriģinālā aspektā, par galveno izvirzīdams paaudžu attiecību drāmu, kas rodas, konfrontējoties vecākās paaudzes pielāgošanās (izdzīvošanas) politikai ar jaunās paaudzes nonkonformismu. Parasti teātrī par šīs lugas galveno varoni tikusi izvirzīta Mirdza, bet E. Freiberga uzvedumā centrā bija Asja un Laimons. Viņi bija normāli, ikdienišķi cilvēki, kuri neuzstājās pret vispārējo dzīves absurdu, bet pūlējās iekārtoties šajā cilvēkam naidīgajā pasaulē, kaut arī tādēļ nāktos dzīvot divas dzīves. Tā Asja dienā bija cildena vaidelošu priesteriene, bet slepenajās nakšu tikšanās reizēs ar Laimonu — kaislīga mīlētāja. G. Virkavas Asjai šāds divdabīgs stāvoklis nerādīja nekādu iekšēju dilemmu, viņa bija pārliecinoša un viengabalaina abās «lomās» — kvēla mīlētāja un kvēla priesteriene. V. Kvēpas Asja bija nedrošāka, iekšēji sadrumstalotāka, viņai teātra spēlēšana sagādāja mokas. Atšķirības bija arī starp abiem Laimoniem. I. Pugas Laimons bija lirisks mīlētājs, drīzāk dzejnieks nekā lugā daudzreiz aprakstītais varonīgais karavadonis. V. Šoriņa Laimons pret Asju izturējās ar tādu vienaldzību, ka, likās, viņam šis romāns jau sen apnicis. Pēkšņais pavērsiens — karaļa vēlēšanās izprecināt Laimonam Mirdzu — Asjā un Laimonā viņiem pašiem negadīti pamodināja varoņus, gatavus mirt, lai aizstāvētu vienīgo īsto vērtību savā dzīvē — savu mīlestību. Piesieti pie kauna staba, viņi jutās nevis pazemoti, bet drīzāk izredzēti, jo nu viņiem bija iespējams atklāti apliecināt savu mīlestību, ko tik daudzus gadus bija nācies slēpt.

Mirdzas lomu atveidoja Konservatorijas 4. kursa studente I. Tilaka. Viņas interpretācijā Mirdza bija kautrīga, bērnišķīga, sasaitīta pusaudze, kas staigāja ar sev piespiestu pakulu lelli, baidījās no cilvēkiem un dievināja Asju, kura viņai bija vienīgais tuvais cilvēks. Ipaši, kad Asju spēlēja G. Virkava, starp svētnīcas priekšnieci un Mirdzu izveidojās tādas attiecības kā mātei ar meitu, skolotājai ar skolnieci. Mirdzas vilšanās Asjā, uzzinot par viņas dubulto dzīvi, bija tik spēcīga, ka meiteni aizlauza, laupīja tai ticību cilvēkiem vispār, uzcēla apkārt necaurejamu vientulības sienu. G. Virkavas Asja nospēlēja arī vainas izjūtu Mirdzas priekšā, sāpes par tai negribot nodarītajām ciešanām, bet neko glābt vairs nebija iespējams. E. Freibergs pasvitroja vecākās paaudzes vainu savu bērnu priekšā, nespēju atbilst to dabiskai prasībai pēc ideāla cilvēka. Un tai pašā laikā režisors uzsvēra arī divkosīgā laikmeta dramatismu, kas liek vecākiem slēpt patiesību no bērniem, padarot tos infantilus un nesaņematavotus skarbai realitātei.

Vislielākās nepārvarētās grūtības I. Tilakai sagādāja Mirdzas mīlestības mošanās atklāsmē un dēmoniskā tieksmē atriebt savu

godu. Starp Laimonu un Mirdzu, galvenokārt I. Pugas un V. Soriņa dēļ, neizveidojās nekāds kontakts. Aktieri pat ar mājienu nelika nojaust, ka viņu atveidotajam varonim varētu būt kāds sakars ar Mirdzas pārdzīvojumiem. It kā ne Laimons, bet gan kāds cits nakti būtu aizvedis Mirdzu no svētnīcas.

Attiecībā uz E. Freiberga iestudēto «Vaideloti» jāpiekrīt D. Smildziņai, kas rakstīja: «.iestudējums iepriecina ar Nacionālā teātra klasikas inscenējumos pēdējā laikā tik reti redzētu domas skaidrību, kas balstīta uz rūpīgi izstrādātām aktieru iekšējās darbības norisēm. [...] Izrāde arī vistiešāk sabalsojas ar laiku, kurā mums jādzīvo.»*

E. Freiberga iestudētā P. Putniņa komēdija «Ar būdu uz baznīcu» (1987) kļuva par fantastiski populāru «kases gabalu», kā liekas — par vispopulārāko uzvedumu Nacionālajā teātrī 80. gadu otrajā pusē. Izrādes laikā skatītāju zālē notika Latvijas teātros reti redzamas lietas — skatītāji vētraini smējās, daudzkārt aplaudēja. Liela nozīme teātra panākumos bija arī tam, ka komēdija tika iestudēta īstajā laikā, kad par atklātumu gan daudz runāja (tas taču bija jaunās M. Gorbačova ieviestās leksikas modes vārds), bet vēl joprojām patiesība tika teikta (gan mākslā, gan politikā) ļoti reti. Piedalīšanās izrādē kļuva par piedalīšanos brīvdomīgā mītiņā. Gandarījumu sagādāja iespēja uz skatuves ieraudzīt precīzi fiksētas tās situācijas un tos tēlus, kas katram bija pazīstami no sāpīgās ikdienas pieredzes, bet ko tādā tiešā atklātībā un satīras gaismā parādītus nekur citur nebija iespējams sastapt.

Lugas centrā bija konflikts, kura formulu P. Putniņš precīzi devis kādas citas savas lugas virsrakstā: «muļķis un pletētāji», citiem vārdiem — ideālisti un reālisti. P. Putniņa veiksmē bija saistīta ar to, ka šoreiz viņš kā ideālistus, tā reālistus bija tēlojis satīriskā paspilgtinājumā. Visi lugas tēli bija ārkārtīgi spilgti sociāli tipi ar augstu atpazīstamības pakāpi: kolhoza priekšsēdētājs, ciema padomes priekšsēdētāja, arodbiedrības līdere, vietējās deputātu padomes pārstāvji. Šī sasmakusi vide atklāja savu demagoģisko «krāšņumu» agresīvā aktivitātē, kad to sakustināja telkoke Marianna Okolokolaka. Ievēlēta par deputāti, viņa naivi notic skaistajiem padomju lozungiem. Taču viņas cīņa par parka un baznīcas atjaunošanu izrādās nepatīkams šķērslis ražošanas interesēm.

A. Bute skatuves centrā kā padomju — pagaidu sastutētās dzīves simbolisku modeli bija saslējis šķirbainu un greizu būdu, kurā greznojās «tehnikas brīnums» — traktors. Skatuves ripa ar būdu centrā strauji grozījās, ātri mainīdama darbības vietas. Izrādes dinamismu pastiprināja U. Stabulnieka mūzikas steidzīgie ritmi. Šajā iestudējumā Nacionālā teātra aktieri spīdēja ar savu meistarību spilgtu raksturu veidošanā, taču tā nebija egoistiska un pašmērķīga savas

* Smildziņa D. Laiks, kurā jādzīvo // Teātris un dzīve, 34. R., 1991, 21. lpp.

personības demonstrācija, nerēķinoties ar partneriem un lugu, kā to bieži nācās vērot šajā teātrī. Varēja just, ka mākslinieki ir ļoti ieinteresēti — vispirms jau dzīvē, ko visi kopīgi dzīvojam, ka viņi ir gandarīti par iespēju atklāt arī savu viedokli par to no skatuves. Aktierspēles stilu veidoja precīzu iekšējo psiholoģisko norišu izkāpināta komiska deformācija.

Amatpersonas — U. Dumpja kolhoza priekšsēdētājs Timrāns, L. Freīmanes vai D. Kveldes ciema padomes priekšsēdētāja Gudrīte Robinsone, S. Blešes vai H. Romanovas Arod biedrība, I. Pugas vai J. Lisnera rajona izpildkomitejas instruktors Pumpišs, kā arī vietējie deputāti Vilmārs Bozbails (A. Bogdanovičs) un Tālis Mautulis (Ē. Britiņš vai V. Jakāns) veidoja kādu cilvēkiem līdzīgu marionešu kopumu, kas darbojas pēc vienas («no augšas nolaistas») programmas. Kā pašu ļaunāko sevī viņi apkaroja savas individuālās cilvēciskās domas un reakcijas, uzskatīdami tās par nodevību pret «sistēmu». Režisors un aktieri tēlos bija uztvēruši un uzsvēruši šīs «berzes» vietas, kur marionete sadūrās ar cilvēku, kur pavīdēja reti skumju, vientulības un apjukumu brīži. Tādējādi veidojās uzveduma neatkārtojamā emocionālā intonācija, kurā saplūda ironija un līdzjūtība pret šiem sistēmas salauztajiem un labprātīgi pašsakropļotajiem cilvēkiem.

Par uzveduma emocionālo kulmināciju izvērās A. Liedskalniņas tēlotās Mariannas fināla monologs, kurā aktrise ar lielu pārliecības spēku pravietoja par baznīcas nepieciešamību cilvēku dzīvē. Marianna lietoja vārdu «baznīca», bet zālē sēdošie tajā saklausīja vēl citas nozīmes — ticība, brīvība, Latvija. Šis monologs kļuva par 50 gadus padomju iekārtas nīcinātā, bet neiznīcinātā tautas garīgā spēka simbolisku apliecinājumu, kas zālē raidīja milzīgu pozitīvas enerģijas lādiņu. No laika distances atskatoties uz 1987. gada izjūtām, var konstatēt arī to, ka cilvēku noskaņojumā toreiz bija diezgan daudz naivu ilūziju. Likās — vajag tikai pašiem kļūt par dzīves saimniekiem, lai gudri tiktu sabalansētas garīgās un materiālās intereses. Kā izrādījās, šis pretstats mūsu dzīvē pēc Latvijas valstiskuma atjaunošanas ne tikai saglabājās, bet ievērojami padziļinājās.

Spārnots ar savas lugas panākumiem, P. Putniņš uzrakstīja komēdijai «Ar būdu uz baznīcu» turpinājumu «Ar Dievu pie zemes» (1991), kurā darbojas pirmās lugas tēli jaunā vēsturiskā situācijā — trešās atmodas laikā. Taču ne otrā luga, ne arī E. Freiberga veiktais tās iestudējums nespēja līdzināties iepriekšējiem panākumiem. Kā mākslinieciski interesantākā līnija izvirzījās Mariannas meitas Kintijas un viņas jaunā vecīgā vīra Esenberga ģimenes dzīve, ko L. Liepiņa un J. Lejaskalns atveidoja liriska humora stilistikā. Turpretī iebildumus izraisīja P. Putniņa primitivizētais skatījums uz Tautas frontes un Interfrontes pretstatu, kā arī Mariannas kvēlā līdzjūtība krievu cilvēka, partijas sekretāra Jegorova nelaimei, kurš, Latvijā dzīvodams, saknes pazaudējis. Kaut arī Ģ. Jakovļevs Vse-

volodu Kuzmiču tēloja ar parasto apetīti uz aprobežotiem dāmu siržu lauzējiem, radās iespaids, ka autors saspringti un bez panākumiem pūlas pārvērst jokā pārāk nopietnas, Latvijas tā laika sabiedrībai sāpīgi aktuālas, nopietnas lietas.

Sociālo apstākļu izraisīts konflikts bija pamatā arī E. Freiberga 1986. gadā iestudētajai E. de Filipo fantastiskajai lugai «De Pretore Vinčenco».

J. Reiņa tēloto Vinčenco režisors bija iecerējis traktēt kā cilvēku, kas, fanātiski tiecoties izrauties no trūcīgās apkārtnes un iekļūt bagātā, spožā, smalkā dzīvē, tragiski kļūdās. Jo palaiž garām neievērotas tās cilvēciskās vērtības, ko viņam gatavi sniegt vienkārtšie ļaudis, — trauku mazgātājas Ninučas mīlestību, trūcīgā dona Čiro sirsniņu, pieticīgās viesnīcīņas apkopējas gatavību pakalpot. Radās iespaids, ka E. Freibergs šoreiz kļuvis sev neuzticīgs, jo ieceres realizēšanā izmantojis nevis sev tuvos psiholoģiskā teātra paņēmienus, bet skaļus un efektīgus inscenēšanas līdzekļus, kuru lietojums bija diezgan pašmērķīgs. Par skarbās realitātes un iluzorā sapņa ciņas arēnu bija jāklūst nevis varoņa dvēselei, bet divām atšķirīgām muzikālajām stihijām. Nabagu koris, spēlējot ermonikas, dziedāja skumju, bet īstu, sirsniņu dziesmu par aukstumu, vientulību, gaistošiem sapņiem. To pārrāva efektīga estrādes dziedātājas uzstāšanās pāri zemes dzīvei paceltā estrādē. Viņa — spilgtā, bet mākslīgā mirāža, atrazdamās «debesīs», — simbolizēja visu Vinčenco sapņu iemiesojumu — skaistumu, eleganci, bezrūpīgu laiskumu, tātad spoža konfekšpapīriņa brīnumu. Taču, lai cik tas būtu paradoksāli, I. Braunas dziedātāja bija iznākusi īstāka, patiesāka nekā glīti stilizētie abstraktie «nabagi», kas dzīvoja tīrā, glītā skatuves pasaulītē, radot neizpratni, kāpēc Vinčenco grib bēgt no šīs visai gaumīgās vidusmēra nodrošinātības. Bet tur jau tā lieta, ka J. Reiņa Vinčenco tikai runāja par savu neapmierinātību, īstenībā viņš bija simpātisks, palaisks, harmonisks, elegants, ar dzīvi un sevi apmierināts itālietis. Režisoram darbā ar aktieri nebija izdevies panākt rakstura konkrētību, tā veidošanās cēloņus, to spēku atklāsmi, kas virza jaunekli. Nebija viņā dedzinošo ilgu, apmātā sapņa izrauties no apkārtnes — kaut vai ar zādzību palīdzību.

Pie tam efektīgais estrādes priekšnesums uz iestudējuma visumā trauslo un fragmentāro psiholoģisko būvi iedarbojās ar grāvēja spēku. Dziedāšanas laikā izrāde praktiski apstājās, lai pēc tam lēni un garlaikoti atkal uzņemtu savu gaitu. Notika neparedzētais: tā kā aktieri (izņemot I. Rūdolfa Ninuču) nevis piedalījās kādas kopīgas problēmas risināšanā, bet visai ārišķīgi demonstrēja abstraktus savdabjus, zālē sēdošie nepacietībā sāka gaidīt, kad notiks kaut kas īsts — kad atkal dziedās «nepareizās dzīves» simbols — I. Braunas estrādes soliste.

Arī E. Freibergs 80. gadu beigās, 90. gadu sākumā, kad teātros valdīja krīze, iesaistījās Nacionālā teātra «izklaides industrija», ie-

studēdams vienu mūziklu un divas komēdijas ar melodrāmas elementiem.

Sebastiana un P. Harrisa mūzikls pēc R. L. Stīvensona romāna «Bagātību sala» (1992) Nacionālajā teātrī raisīja atmiņas par šajā teātrī 1983. gadā E. Freiberga iestudēto Im. Kalniņa mūziklu «Princis un ubaga zēns» pēc Marka Tvena darba motīviem. Tādēļ, ka abu mūziklu centrā bija stāsts par pusaudža personības nobriešanu, rakstura kristalizēšanos piedzīvojumos un pārdzīvojumos, atrodot garīgā stiprinājuma avotus mātes mīlestībā un draugu biedriskumā. Tehniskā ziņā jaunākais iestudējums bija pārākš vairākās sfērās: aktieri dziedāja «pa īstam», bija arī «dzīvā» mūzika — katru izrādes vakaru muzicēja grupa «Pērkons» J. Kulakova vadībā. Turklāt zēnu nevis kā toreiz spēlēja un dziedāja pieaudzis aktieris, bet gan «īsts» pusaudzis — vienpadsmitgadīgais Kristaps Soriņš, Nacionālā teātra aktiera V. Soriņa dēls. K. Soriņš kļuva par izrādes centru — viņš bija apveltīts ar labu balsi, skatuvisku pievilcību un izcilu patiesīgumu. Dialogos ar šo zēnu patiesi kļuva pat veci, ar skatuviskajiem štampiem apauguši aktieri. Bet par štampu trūkumu aktieru spēlē šajā uzvedumā nevarēja sūdzēties. Režisors aktieriem bija izvīrījis uzdevumu pozitīvajos tēlos sakāpināt pozitīvo, bet negatīvajos tēlos negatīvo, resp., parodēt kā pozitīvo, tā negatīvo tēlu skatuviskas atveidošanas tradīcijas. Taču štampu parodija notika sakāpināti «štainpains». . . Tāpēc nerealizējās režisora iecerētā aktieru «pašaudzināšanas» metode, kad viņi, veidojot tēlus, kritiski paskatītos no malas uz sevi un spētu paironizēt par savu rutīnu.

Franču salonlugu autors I. Zamiaks 80. gados un 90. gadu sākumā Nacionālajā teātrī bija kļuvis par vispopulārāko autoru — te tika iestudētas trīs viņa lugas. M. Kublinskis savos iestudējumos «Hamilkara kungs» un «Acālija» autora piedāvātās rafinētās, bet vēsās konstrukcijas bija spējis atdzīvināt. Viņš šīm melodrāmām tuvojās kā drāmām, tēlu attiecībās atrodot pietiekami daudz materiāla, lai izveidotu uzvedumus par cilvēku atsvešinātību un alkām pēc sapratnes, patiesas draudzības, mīlestības. E. Freiberga iestudētā I. Zamiaka komēdija ar melodrāmas elementiem «Uz Akapulko, kundze!» (1989) tika spēlēta kā komēdija par franču reklāmas karaļa ģimenes dzīvi, kurā ģimenes locekļi un tuvākie radnieki pret mājasmāti Natu izturas gluži kā pret vecu, pierastu lietu. Natas sacelšanās mēģinājums, atsaucoties telefona zvanam ar romantisku piedāvājumu, lugā liek šiem egoistiem ieraudzīt viņā dzīvu cilvēku. A. Kairišas Nata bija noslēgta, noslēpumaina sieviete, kas pret saviem tuviniekiem izturējās ar neizsmeļamu iecietību. Vienīgi viņas skumjais skatiens palaiķam ļāva nojaust, cik viņa reizēm jūtas vienuļa. Citi tēli eksistēja komiskā tonkārtā. Ipaši komisko elementu savos varoņos bija uzsvēruši U. Dumpis (Žeroms) un U. Norenbergs (Toms), izmantodami aktieru iepriekšējā daiļradē jau daudzreiz redzētus paņēmienus. Natas un viņas tuvinieku pasaules eksistēja pa-

ralēli, tās savstarpēji neietekmēja viena otru, un tādējādi cilvēku at-
svešinātībai kā sāpīgai tēmai nebija lemts izskanēt.

1993. gadā, iestudējot V. S. Moema melodramu «Aplis», E. Freibergam neizdevās panākt saprašanos ar aktieru ansambli. Neskatoties uz to, ka uzvedumā piedalījās daudzi ievērojami Nacionālā teātra mākslinieki, tādi kā A. Liedskalniņa, A. Kairiša (Katerīna Čempjēna-Čīnija), J. Kubilis, U. Dumpis (Portjess), Z. Jančevska, I. Rūdolfa (Elizabete), V. Šoriņš (Arnolds Čempjēns-Čīnijs), — tas pārvērtās par nedzīvu, komiski kariķētu divaiņu parādi, kuras veidošanā aktieri aktīvi izmantoja savus trafaretos spēles paņēmienus. Nedaudz vairāk dzīvības un patiesības bija I. Adermaņa (Klaivs Čempjēns-Čīnijs) un I. Sietiņa (Arnolds Čempjēns-Čīnijs) tēlojumā.

Tieši ar E. Freiberga vārdu saistīta kāda dramatiska lappuse Nacionālā teātra vēsturē šajā periodā. Iespējams, ka pats teātris šo «lappusi» kā dramatisku neizjūt, bet no malas tā izskatās tieši tāda. Varbūt precīzāk te varētu runāt par neizmantoto iespēju.

1990. gadā Konservatoriju absolvēja t. s. **Nacionālā teātra kurss** — 14 jaunie aktieri: Dina Balode, Ilona Namniece, Indra Tilaka, Aija Uzulēna, Kaspars Brūveris, Juris Hiršs, Normunds Laižāns, Valdis Liepiņš, Harijs Ozols, Armands Reinfelds, Juris Rudzītis, Jānis Salenīks, Olafs Zaķis, Egīls Zariņš. E. Freibergs ar šiem jauniešiem kā diplomdarbu iestudēja A. Čehova «Trīs māšas» (1990). Tas bija ne tikai labākais diplomdarbs, bet, iespējams, labākais no visiem E. Freiberga režijas darbiem teātrī. 1994. gadā režisors teica: «Galu galā tas ir mans vienīgais sirds darbs.»* Vienīgo reizi mākslinieks bija atļāvies iestudēšanai paņemt materiālu, kas viņu personiski interesēja... Jo vienmēr bija nācies rēķināties ar citiem.

Režisors A. Čehova darbu bija izlasījis ar cieņu pret katru tēlu, respektējis katra tiesības uz savu drāmu. Šajā uzvedumā cilvēki ne-parasti intensīvi tiecās pretī citiem cilvēkiem, bet palika pusceļā, nenodibinājuši kontaktu, jo nespēja atteikties no līdzšinējo vientuļ-nieka dzīvi saudzējošās gliemeža mājiņas (to varēja saukt arī par masku, čaulu utt.). Bet pati šī kustība kontaktu virzienā, slāpes pēc citu cilvēku siltuma ar savu gaišo smeldzīgumu pārskanēja fatālo nesatikšanās nolemtību. Jaunie izpildītāji ideāli atbilda savām lomām, tas bija saskaņots ansamblis, kas strādāja ar absolūti nevaino-jamu psiholoģiskā teātra metodi. Tas bija kāds īpašs, šajā teātrī gadiem neredzēts patiesīguma un svaiguma vilnis.

Teorētiski pastāvēja taču iespēja paturēt šo kursu teātrī un ar turpmākiem iestudējumiem veidot jaunas kvalitātes teātri. Taču šī iespēja netika izmantota, iespējams, ka teātris pat neapzinājās nepieciešamību pēc savas rutinētās aktierspēles metodes renovēšanas.

* Cit. no LU Filoloģijas fak. 3. kursa studentes E. Sniedzes kursadarba «Nacionālā teātra režisora Edmunda Freiberga personība un režija (1989.—1994.)» (1995). Glabājas LU Filoloģijas fak. Literatūras katedras arhīvā.

Teātri strādāt tika uzaicināti tikai četri: A. Reinfelds, J. Rudzītis, J. Hiršs, K. Brūveris. Pēc pāris sezonām, «nodienējis» statistos, A. Reinfelds no Nacionālā teātra aizgāja un kļuva par vadošo aktieri Jaunajā Rīgas teātrī, V. Liepiņš pavisam drīz izvirzījās par Dailes teātra varoņlomu izpildītāju. Bet Nacionālajam teātrim šīs abas spilgtās personības un jaunie talanti nebija vajadzīgi, jo te pret jaunību izturējās ar zināmām aizdomām, jaunais tika atzīts par «lietojamu» tikai pēc gadiem ilgas «nostāvēšanās» masu ainās.

1994. gadā E. Freibergs iestudēja R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos». Tas kļuva par nozīmīgu māksliniecisku faktu Nacionālā teātra 90. gadu biogrāfijā. Režisors panācis šajā teātrī nepierastī augstu patiesību visa ansambļa aktierspēlē, kas ļauj runāt par teātra atdzimšanas tendencēm. E. Freiberga pieejā R. Blaumanim var konstatēt zināmas «čehovizācijas» iezīmes.

1995. gadā O. Kroders pēc sešiem gadiem, ko viņš pavadīja Nacionālā teātra galvenā režisora postenī, atstājis šo amatu. Šajos gados Nacionālajā teātrī pamatā valdījušas konservācijas tendences. 1995. gadā Kultūras ministrija noslēgusi līgumu ar Edmundu Freibergu kā Nacionālā teātra jauno māksliniecisko vadītāju.

DAILES TEĀTRIS

Dailes teātra darbība 80. gadu otrajā pusē «salūza» divās daļās. Pirmā pagāja aizvien vēl sociālās apātības noskaņā, ko papildināja nopietnas pretrunas starp galveno režisoru un kolektīvu. Pirmās daļas repertuāra dominante bija uz lielās skatuves iestudētā izklaidējošā K. Būzas luga «Sievietes, sievietes...». Ar tās popularitāti spēja sacensties tikai iepriekšējos gados uzvestie muzikālie darbi — «Serloks Holmss» un «Džons Neilands». Vairāki nozīmīgas dramaturģijas iestudējumi tika spēlēti Mazajā zālē, taču tiem nepiemita tāds sabiedrisko domu ietekmējošs spēks, kāds bija izklaides izrādēm Lielajā zālē.

1987. gadā pēc «Induļa un Ārijas» iestudējuma **Arnolds Liniņš** atkāpās no galvenā režisora posteņa un ieteica šim amatam savu audzēkni **Kārlī Auškāpu**.

K. Auškāps uzsāka darbu pie uzveduma, kas vismaz uz laiku spēja saliedēt teātra kolektīvu. Jaunajam politiskajam «atkusnim» sākoties, Latvijas kultūras vēsturē drīkstēja atkal iekļauties A. Čaka poēma «Mūžības skartie». Ar piedalīšanos tās iestudējumā Dailes teātra kolektīvā atgriezās aktieris **Uldis Pūcītis**.

80. gadu nogalei piemita spilgti izteikts «apgaismības» raksturs. Tika uzvestas trīs M. Ziverta lugas, pēc gandrīz pusgadsimta repertuārā atkal parādījās A. Egliša vārds, tika iestudēta jaunākā klaida dramaturģija. Reizē ar latviešu dramatiskās literatūras apguvi notika iepazīšanās ar mūsdienu Rietumu dramaturģiju, kuras žanriskā un stilistiskā bagātība līdz tam padomju teātrim bija liegta. Pāris sezonu laikā jaunie režisori atklāja latviešu publikai veselu nezināmu kontinentu — S. Mrožeka, F. Dirrenmata, K. Abes lugas.

K. Auškāpam kļūstot par galveno režisoru, mainījās arī tā palīgi. Par galveno mākslinieku kļuva **Indulis Gailāns**, par literārās daļas vadītāju — jaunais žurnālists un dramaturgs **Uģis Segliņš**, kas darbīgi piedalījās vairāku uzvedumu tapšanā, tādējādi atgādinot par šā amata pirmskara apzīmējumu «teātra dramaturgs». Liela nozīme iestudējumos bija komponista **Artura Maskata** mūzikai.

Sajā laikposmā teātris piedzīvoja vairākus smagus zaudējumus — aizsaulē aizgāja aktieri **Edgars Zīle**, **Artūrs Dimīters**, **Osvalds Bērziņš**, **Pēteris Vasaraudzis**, **Valentīns Skulme**.

1986. gadu teātris uzsāka ar **A. Matisas** iestudēto amerikāņu dra-

maturģes K. Būzas komēdiju «Sievietes, sievietes...», kas uz ilgāku laiku nokļuva publikas intereses epicentrā. Elegantu un ekscentrisku ietēru sieviešu parādei bija veidojis J. Dimiteris. Necenšoties konkretizēt mums tālos un grūti iedomājamos Amerikas «demimonda» interjerus, scenogrāfs daudzās spēles laukumus iezīmēja ar graciosos zeķturu knibuļos iekārtām zīda drapērijām un spoguļu rāmjiem. Nebeidzamā mīlas, tenku, laulību pārkāpšanas, šķiršanas un atjaunošanas karuselī griezās kostīmu mākslinieces B. Puzinas efektīgi apģērbtās Dailes dāmas.

Jājamtērpa pelerīnas zibinot, pa skatuvi drasēja V. Artmanes grāfiene de Lāža, tumīgā balsī dziedādama par savu mīlestību; intrigas pina A. Kantānes lokanā čūska Silvija, katrai draudzenei ar nepiespiestu smaidu dāvādama vissāpīgāko dzēlienu; kā biezs rozā tortes garnējums pārējo vidū grozījās I. Vazdikas mūžīgā grūtniece Edīte Potere; balta, smuka un naiva tenku karuseļa centrā stāvēja R. Razumas varone Mērija. O. Dreģei šajā lomā nācās apslāpēt savu temperamentu un emocijas, lai, iejūtoties sīzeta samezģlojumos, nesajauktu dāmu *show* sīkviļņoto virnu.

Šo milzu karuseli, stepa ritmus izsītot, grieza frakās tērtas meitenītes, kurām vajadzības gadījumā nācās iejusties gan dzīvā priekš-kara, gan vīriešu lomās. Uzvedums laistījās kā spīdīga spoguļbumba. Tajā laimīgi bija apvienojusies gan daudzu skatītāju vēlēšanās aizmirst dzīvi ārpus teātra sienām, gremdējoties labu aktrišu spēlē un vilinoši spožā mākslīgā pasaulē, gan arī teātrim svarīgā iespēja dot darbu uzreiz visām kolektīva aktrisēm.

Kopā ar «Serloku Holmsu» un «Džonu Neilandu» iestudējums «Sievietes, sievietes...» veidoja savdabīgu izklaides bloku, kāds, bez šaubām, varētu būt ikvienā teātra sistēmas iestādē, kas veidota pēc principa «no visa pa gabaliņam». Taču Dailes teātri bija izjauktas šāda visaptveroša repertuāra proporcijas, jo mākslinieciskajā ziņā līdzvērtīgi nopietni iestudējumi nespēja līdzināties muzikālo uzvedumu popularitātei un ietekmei.

Par nopietnu pretsvaru nevarēja kļūt A. Liniņa iestudētā P. Putniņa publicistiskā luga «Mūsu dēli» (1986), kas uz lielās skatuves parādījās drīz vien pēc šovuzveduma. Luga tika iestudēta, pateicoties oficiāli pasludinātajai «atklātībai», lai gan bija uzrakstīta pirms vairākiem gadiem. Aizkavešanās dēļ lugu piemeklēja daudzu tās līdzbiedreņu liktenis. Diemžēl «Mūsu dēli» pieder pie tās dramaturģijas nošķiras, kas laikmeta negācijas sauc vārdā, nevis analizē. Tāpēc, ceļoties preses atļaušanās līmenim, šādas lugas zaudēja aktualitāti, bez kā nebija iedomājama to mākslinieciskā iedarbība. P. Putniņa lugā runāts par tā saucamo melno, viesstrādnieku brigāžu ļaundarībām Latvijas mežos un pieminēta, kā tobrīd drīkstēja teikt, «budžu izsūtīšana uz Sibīriju». Uz šo deklaratīvi pieteikto problēmu fona dzīvoja Galēju ģimene, kuras dažādo paaudžu

pārstāvju dzīves uzskatu pārliecinoša atklāšana bija iestudējuma vērtīgākā daļa.

Psiholoģiski pamatotu Janīnas Galējas tēlu bija veidojusi V. Artmane. Viņa bija centrs Galēju dzimtas mājai, ap ko scenogrāfs A. Busse bija licis izaugt veselam priežu mežam. Priedes it kā veidoja mājas sienas, no priedes koka izcirsts bija pamatīgais saimes galds, kuram apkārt būtu vajadzējis sēdēt tikpat pamatīgai dzimtai. Taču līdzās drūpošās ģimenes tematikai lugā eksistēja vairākas darbībā nerealizētas sižetiskās līnijas, kas bremsēja uzveduma darbību, gausināja un saskaldīja arī veiksmīgos brīžus. Uzvedumam bija pārāk vēlu nomaksāta parāda garša, un tas acimredzami atradās teātra un tā galvenā režisora uzmanības nomalē.

Kamēr uz lielās skatuves mirdzēja «Sievietes, sievietes...» un gausi ritēja «Mūsu dēli», vairāki mākslinieciski un idejiski nozīmīgi uzvedumi tika veikti teātra Mazajā zālē. Tomēr tie nevarēja veidot Dalles teātra radošās dzīves dominanti vairāku iemeslu dēļ. Samērā neliels bija Mazās zāles skatītāju skaits, turklāt nereti uzvedumi bija domāti diezgan šauram interesentu lokam, kuri spētu novērtēt iestudējumu pamatā liktās filozofiskās bagātības un latviešu teātrim mazāk ierastas formas meklējumus. Turklāt — šos iestudējumus nebija veidojis galvenais režisors, kura vārds allaž tika meklēts vissvarīgāko teātra notikumu galvgalā. Mazajā zālē strādāja K. Auškāps un jaunie režisori — A. Ozols un J. Kalniņš.

Kārļa Auškāpa uzvestie Sudrabu Edžus «Dullā Daukas» un R. Tagores «Tumšā mitekļa valdnieka» iestudējumi sasaucās ar H. Heses «Stepes vilka» problēmām, meklējumiem un arī formas atradumiem, kopā veidojot savdabīgu triloģiju par pašizziņas ceļiem. Līdzīgs visos iestudējumos bija režisora darbs ar tēlotājiem, pretstatot vienam galvenajam varonim mainīgu vidi un dažādus tēlus, nereti brīvi jaucot reālo un šķietamo.

Sudrabu Edžus stāsta «**Dullais Dauka**» dramatisējuma uzvedumā (1986) P. Liepiņa Dauka dzīvoja pasaulē, kurā brīvi transformējās lietas un cilvēki. J. Strengas Skolotājs acumirkli pārtapa par milzīgu, kroplīgu un baismīgu boksterējamo burtu, bet G. Grīvas Meitene ikbrīd pieņēma visdažādākos veidolus, ko apvienoja tikai neaizsniedzama sapņa ēteriskums. Pretstatā šo tēlotāju palaikam groteskajai, nosacītajai spēlei Z. Stungures Māte darbojās ar psiholoģiski un pat sadzīviski pamatotu precizitāti, kas lika ieskanēties īpašai notij — Daukas dzīvē Māte bija vienīgā un neapstrīdamā vērtība.

Par noslēdzošo triloģijas daļu nosacīti varētu uzskatīt R. Tagores drāmu «**Tumšā mitekļa valdnieks**» (1986). Izgājusi cauri pašatteikšanās, pašnoliegšanas un pašizziņas lokiem, drāmas galvenā varone Valdniece (L. Ozoliņa) sasniedza personības atplauksmi. Šajā ceļā Valdnieci vadīja J. Strengas Vecvīrs un L. Pupures Kalpone, kuri šiem atteikšanās lokiem jau bija tikuši cauri. Ikvienam aktierim šajā

iestudējumā bija nozīmīga vieta, bet īpaša tā bija tieši Kalponei, kas vistiešāk ietekmēja Valdnieces gaitu pretī patiesībai. Kalpones lomā L. Pupure atklājās kā brīnišķīgi dziļa un interesanta aktrise, kas pilnībā spēj izmantot īsto aktiera brīvību — iet tēla izpētes un izveides dziļumā, precīzi ievērojot režisora sprautās robežas. Izziņas gaita, ko bija gājuši visu trīs K. Auškāpa iestudējumu varoņi, šajā uzvedumā ieguva piepildījumu un rezultātu — Valdniece, saņiegusi dvēseles pilnību, atradās pie sliekšņa, aiz kura vajadzēja atklāties Patiesībai. Cauri R. Tagores simbolu drāmai skaidri bija saskatāma 80. gadu vidus cilvēku noskaņa. Patiesība tika meklēta, aizejot no ārējās, nepatiesās un cilvēka gribai nepakļaujamās pasaules.

1987. gadā iestudētā A. Strindberga «Nāves deļa» ievadīja jaunu loku šajā K. Auškāpa talantam būtiskajā problēmu jomā. Mūžīgie esības jautājumi uzvedumā tika smalki saudzēti ar noteiktu noskaņojumu, kas tobrīd valdīja mūsu sabiedrībā. Triju cilvēku noslēgtais riņķojums atsvešinātības un mīlestības — naida aplī bez iespējas atrast izeju vai šķērslī, kas to apturētu, atklājās ar lielu cerības pieskaņu. Vārdkopā «nāves deļa» uzsvars tika likts uz otro jēdzienu, gan pasvītrotot notiekošā atkārtošanos, cikliskumu, pat rituālu, gan reizē norādot uz tā mākslinieciski nosacīto raksturu. Raibajā, kā spilgta spēļlietiņa skaistajā pasaulītē, kurā maršēja A. Kalpaka Sargkareivis — alvas zaldātiņš un kā sajukusi pulksteņa dzeguzīte laiku pa laikam izlēca S. Volšteines izplūkātāi lelei līdzīgā Kalpone, — galvenie varoņi labprātīgi aizvien no jauna atsāka savu mokošo deļu cerībā, ka vienreiz tiks atrasts solis, kas ļaus izkāpt no apburtā neizpratnes un nedzirdēšanas apļa. A. Kantānes Alīse un J. Strenģas Edģars ikreiz uzsāka nebeidzami vienveidīgos dialogus ar gribu uz labu, bet ierastā naida virpulis atkal ierāva viņus trāģiskajā nāves deļā. Un tomēr arī īsie britiņi, kad varoņi gāja uz saprašanas, piešķīra uzvedumam tālas cerības spēku.

M. Zālītes dzejas kompozīcija «Sauciet to par teātri» (1986) lika ar interesi pievērsties jaunā režisora Arņa Ozola darbam. Lai arī režisors un aktieri bija izvēlējušies tikai dzejnieces intīmos, no sabiedrības sāpju punktiem patālos dzejoļus, nepārprotama bija vēlēšanās izprast laikabiedru, atrast viņa spēka avotus un vājuma iemeslus. Jauns cilvēks savā laikā — tāds, kādu sabiedrība un laiks to ir veidojuši, — bija dzejas uzveduma pētīšanas objekts.

Ar šo pašu ievirzi — pētīt, kā laiks un sabiedrība iedarbojas uz cilvēku, — A. Ozols veidoja arī savus nākamos iestudējumus, kas jau kļuva par nopietnu pieteikumu latviešu teātra kopainā, — A. Sastres drāmu «Nolemtie» un A. Ostrovska komēdiju «Ienesīga vieta».

Spāņu dramaturga A. Sastres luga «Nolemtie» (1986) par nāviņieku nodaļu, kurā kā vienā kastē ieslodzītas žurkas par savu kailo dzīvību cīnījās vairāki kareivji un kaprālis, tika iestudēta ar apzi-

nātu raupjumu, pasvītrojot lietu un priekšmetu īsto faktūru, neslēpjot psihofizisko pieeju, ko savu varoņu atklāsmē izmantojuši aktieri. Režisors atklājās ne vien kā prasmīgs darbības un atmosfēras organizators (īpaši tas sakāms par uzveduma muzikālo noskaņu — tikai viena melodija no Ž. Bizē «Karmenas» pazīstamās habanēras, precīzi ieskanēdamās vissaspringtākajos izrādes mirkļos, līdz fiziskām tirpām lika sajūst augstspriegumu, kas strāvoja starp varoņiem), bet arī kā pedagogs, kas spēj sniegt aktierim smalkus un sarežģītus impulsus. Teātra Mazās zāles apstākļi, maksimālais kontakts ar skatītājiem lika aktieriem darboties ar vispilnīgāko psiholoģiskās un fiziskās patiesības izjūtu, nereti saskaņojot izrādes notikumu laiku ar faktisko laika plūdumu. Par nopietnu pakāpienu H. Spanovska aktierizaugsmē uzskatāms Pedro tēls. Pedro bija daudz pieredzējis, dzīvesgudrs cilvēks, ko dzīve piespiež ar varmācīgiem līdzekļiem pretoties ļaunumam, tādā kārtā degradējot arī pašu. Veiksme bija arī Pedro antagonists, perversi ļaunais kaprālis Andra Bērziņa tēlojumā.

A. Ostrovska komēdija «Ienesīga vieta» (1987) bija risināta citā stilistikā, taču režisora A. Ozola pozīcija bija tikpat spilgta un noteikta. Komēdijas sižets tika izmantots par pamatu psiholoģiskam testam, lai noskaidrotu, cik liela ir jauna cilvēka spēja pretoties videi, līdzcilvēkiem un sadzīvei. Par uzveduma galveno tēlu negaidot izvirzījās epizodiskā sulaiņa Antona (R. Zihmanis) loma. Antonā iemiesojās precīzs, 80. gadu apstākļiem raksturīgs cilvēka tips — konformists līdz kāju pēdām, visam piekritējs un visa sapratējs, visa pieņēmējs, kas uzskata: ja «noslikst un nogrimst, un paguļ uz grunts pāris gadu, tad par dabisku var sākt uzlūkot arī šādu nedaudz savdabīgu stāvokli...».

Kā amizantu lubu bildīti Juris Kalniņš Mazajā zālē iestudēja A. Kozlovska komēdiju «Kā vajadzīgs efekts?» (1986). Nepretenzīvo vēstījumu par racionalizatora Redkina maldīšanos birokrātijas labirintos pavādīja un komentēja kaimiņienes, kas mutīgumā varēja sacensties ar slavenajām ģenģeru sievām. Tikai šīs zibināja sarkanus zābakus un klabināja izrakstītas koka karotes.

Vairākus gadus pēc Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes režijas kursa beigšanas diplomu saņēma arī Andris Bērziņš, iestudējot V. Sekspīra komēdiju «Kā jums tik» (1986). Ardeni meža burvības bija noslēptas milzumlielā pasta sūtījumu kastē ar kārdinošu uzrakstu *Open here*. Tai atveroties, baltās un zilās gaismas zibšņi maldījās celofāna lenšu ņirboņā, videoekrānā kūpēja vulkāna dūmi, bet, satrauktajai brīnummeža dzīvei norimstot, atklājās sterili baltu vingrošanas rīku un hipertrofētas sadzīves dražu maisījums. Riepas un piena tetrapakas, polietilēna skrandas un aerosolu baloniņi, kas ikdienā pa roku galam tiek aizsviesti, neiedomājoties, ka tas viss patiešām kļūs par netrūdošu, nerūsējošu, neiznīcināmu sūtījumu tiem, kuri dzīvos nākotnē. Tomēr arī šajā pielūzņotajā pasaulē Ā. Rozen-

tāla Hercogs un viņa pavadoņi spēja rast savas ērtības. Veseligais dzīves veids, ko lugā propagandēja Hercogs, iestudējumā tika novests līdz absurdam — visi bija sportiski gērbušies, visi sportoja līdz pilnīgam spēku izsīkumam, lai tad noguruši mestos apdzīvot Ardeni mežu, iekārtojoties pamestās autoriepās, čabinojot piena pakas un plastmasas maisus. Tikai viens cilvēks, lai arī gērbās un uzvedās tāpat kā citi, nepiedalījās šajos veselās miesas svētkos. Tas bija prātnieks Zaks, ko spēlēja J. Gornavs vai pats A. Bērziņš. Slavenais Zaka monologs kļuva par nozīmīgu un smalku akcentu uzvedumā. Satrauktu balsu murdoņas pavadīts, uz vecas riepas sēdēja un rakstīja kāds galminieks, kam bija piešķirti paša Sekspīra vaibsti. Tad lapa tika izplēsta un pasniegta Žakam. Aplūsa balsu čalas, un pavisam klusi, pat it kā bezkaislīgi un skumji sāka skanēt Zaka monologs: «Ir dzīve teātris...»

A. Busses dzeltenā pasta kaste bija noslēgts, uzveduma autoru radīts pasaules modelītis, kurā lūkojoties režisors un scenogrāfs pētīja skatuves valodas variācijas un izteiksmes iespējas. Viss iestudējums tika veidots kā jaunu un pat ļoti jaunu cilvēku dzīves stila demonstrējums ar pazīstamiem ritmiem un breika izlauzītām kustībām, taču aiz šīm ārējām izpausmēm bija saskatāma arī iestudētāja ticība analizēt šīs izlodzītās pasaules pamatus.

Uz 80. gadu sliekšņa par nopietnu un izteikti savdabīgu režisoru Dailes teātri sevi bija pieteicis K. Auškāps. Turpmākā desmitgade pierādīja, ka lielas, lai arī līdz galam neizkoptas iespējas ir virknei topošo režisoru. Diemžēl Konservatorijas apmācību sistēma, teātra izrāžu plāns, kā arī pašu iniciatīvas trūkums neļāva visiem pierādīt savu mākslinieka pārstāvību un originalitāti. Četros gados pēc profesionāla režisora diploma saņemšanas tikai A. Ozols apliecināja ne vien iestudētāja dotības, bet arī spītību strādāt ārpusplāna darbus, saliedēt ap sevi aktieru kolektīvu un darīt to nepārtraukti un regulāri. Tātad — pierādīja, ka ir skatuves mākslas profesionālis.

1986. gada nogalē Latvijā tika atzīmēta Eduarda Smiļģa simtgade. Tās norisēs liela vieta bija ierādīta arī Dailes teātrim, kur notika teātra dibinātāja dzīvei un daiļradei veltīts lekciju cikls, atmiņās dalījās Smiļģa aktieri un līdzgaitnieki. Viņi runāja patiesi un no sirds, tomēr palika arī daudz neizrunāta, joprojām tika apietas meistara pēdējās dienas Lāčplēša ielas namā. Tas bija vēl viens nopietns simptoms, kas liecināja par kolektīva apjukumu un nedrošību, radošu un cilvēcisku krīzi.

To nespēja nogludināt arī E. Smiļģa jubilejas vakars, kad saņemt Smiļģa balvu uz Dailes skatuves pēc vairāku gadu pārtraukuma uz brīdi uzkāpa Eduards Pāvuls, lai, balsij aizraujoties, spētu pateikt vien: «Kur lielāks gods kā tas...» Svētku uguņu gaismā īpaši skaidri bija saredzama teātra darba nevienmērība. Atklājās plaisa starp nonēsāto, svētku brīdim uzspodrināto, bet joprojām lepno «Spēlēju, dancoju» un divu tobrīd vēl nepabeigtu, fragmentāri parādītu jaun-

iestudējumu — Raiņa «Induļa un Ārijas» un P. Pētersona lugas «Mirdzošais un tumši zilais» — nedrošību.

Darbs pie šiem uzvedumiem turpinājās arī pēc jubilejas svinībām. 1987. gada 12. februārī notika lugas «Mirdzošais un tumši zilais» izrāde, kas apstiprināja režisora un dramaturga Pētera Pētersona atgriešanos Dailes teātrī.

Izrāde sākās vēl pirms priekšskara atvēršanās, kad zeltmirdzošās dāmas iznāca avanscēnā un sāka vīzīgi pētīt zālē sēdošos. Mirdzošās būtnes, teātra mākslas parādes daļa kā ķīvīgs sengrieķu tragēdijas koris pavādīja visas izrādes norises. Tas bija uzvedums — karnevāls, kur zemais, viszemākais, pat skatuves grīda tika pacelta un dievināta, bet visaugstākais — dievība — pazemots un apsmiets. Tur nebija jēdzienu «debesis» un «pekle», bet viss tika sajaukts līdz pirmsradišanas mirkļa haosam. P. Pētersona atgriešanās Dailes teātrī bija apzīmogota ar spilgtu viņa personības zīmogu. Līdzīgi Jaunatnes teātrī iestudētajam «Bastardam» un Drāmas teātrī uzvestajam «Tikai muzikantam» arī šī P. Pētersona luga paša autora inscenējumā bija reizē grēksūdze (vēsturisku, autobiogrāfisku notikumu mākslinieciska, fantastiska interpretācija) un ticības apliecinājums savai mākslas izpratnei, taču šoreiz arī — strīds ar to Dailes teātri, kas gandrīz divas desmitgades tika celts bez viņa palīdzības. Šo teātri iemiesoja Daniela (H. Liepiņš) atziņas un daiļrades gājums. Tas sākās uz vecās Dailītes skatuves (scenogrāfs A. Busse), kad «dabisku» kaislību vadītais Otello nožņaudza spilgtām lauvām apgleznotā gultā gulošo Dezdemonu un viņas pēdējās dvašas pūtiem kaut kur zālē atsaucās kāda skatītāja katarses kliedziens. No šīs «dabiskās» kaislības, kurā attāli un polemiski saasināti varēja nojaust to aktierdarbības tipu, ko proponēja A. Liniņš, Daniels tiecās prom — uz pamatu pamatiem, uz māksliniecisku vienkāršību. Mākslinieka dialogā par savas profesijas un sūtības jēgu piedalījās un kopā ar viņu radišanas mokas cieta A. Kantānes Dana — pati Skatuve.

«Mirdzošais un tumši zilais» eksistēja ārpus noteiktām laika dimensijām, toties tā telpa bija pati māksla un tās vēsture. Režisors un dramaturgs dzīvojās mākslas telpā, brīvi jaucot notikumus un personības. Par svabado mākslas apdzīvošanu liecināja arī zeltainās dāmas, pilnīgi konkrētas būtnes — teātramīles un kritiķes, kuru būtība nepārprotami sakņojās antīkajās tradīcijās. No Eiropas teātra pirmsākumiem bija nācis arī viņu antipods — tumšzilā ķitelī tērptais V. Skulmes Vecis ar vīnoglapu vainaga paliekām galvā. Pats Dionīss, par kārnu veci pārvērsts, klīda pa skatuvi un sita žurkas. Starp šiem diviem mūžvecajiem pretstatiem — zeltmirdzošo parādīskumu un tumšzilo, strādīgo, sviedraino, pat ķēmīgo radišanas pamatu — notika Daniela dzīve mākslā.

Izrāde pilnīgi ļāva izbaudīt Dailes teātra aktieru meistarību un spēles prieku. Un tomēr — šis acis un sirdis priecinošais uzvedums,

kas būtu spožs sezonas vainagojums citā laikā, 80. gadu otrajā pusē liecināja par teātra apzinātu noslēgšanos no ār pasaules notikumiem. Teātris kopā ar P. Pēteronu reģistrēja un analizēja savas iekšējās problēmas. (Pats P. Pēterons gan tajā pašā sezonā pierādīja savu vēstures skatījumu Drāmas teātra iestudējumā «Tikai muzikants» un Jaunatnes teātrī iestudētajā Z. Rasina «Andromahē» sniedza lielsku sabiedrības noskaņojuma analīzi.)

Gandrīz visu 1986./87. gada sezonu teātra galvenais režisors strādāja, iestudējot Raiņa jaunības traģēdiju «Indulis un Ārija», kuras pirmizrāde notika 1987. gada pavasarī. Darbs ritēja brīdī, kad starp teātra radošajiem spēkiem vairs nebija iespējama auglīga kopdarbība. Pa dažādiem ceļiem pie Raiņa traģēdijas kodola devās režisors A. Liniņš un scenogrāfs I. Gailāns. I. Gailāna iecerē luga varēja būt pamats vēsturiskām alūzijām, tas varēja būt asociācijām bagāts vēstījums par latviešu tautas gadsimtiem ilgo cīņu par patstāvību. Scenogrāfa izstrādātajā maketā uzveduma telpa, atsevišķas darbības personas it kā izauga no pelēkas monumentālas sienas. Varoņu pelēkie stilizētie tērpi lika atcerēties Kārļa Zāles skulptūras Brāļu kapu ansamblī.

A. Liniņš strādāja pie lugas iemiesojuma, tiecoties no detaļas uz vispārinājumu, psiholoģiskajās niansēs cenšoties rast sasaisti ar kopjēgu. Mēģinājumi notika kolektīvam un režisoram dramatiskā laikā — iestudējumam vajadzēja pierādīt, ka A. Liniņa daiļrades principi ir dzīvotspējīgi, tāvad režisors ir tiesīgs joprojām vadīt kolektīvu.

A. Liniņš bija izvēlējis lugu, kas dramatiskā spēka ziņā varēja stāties līdzās tiem pasaules klasikas darbiem, kas veidoja viņa «zelta laikmeta» vadlīniju 70. gados. Lugā bija varonis, kura izpēte spētu turpināt tādu cilvēka un laika, personības un sabiedrības mijiedarbes analīzi, kādu veica «Ričards III», «Brands», «Elizabete, Anglijas karaliene», «Jāzeps un viņa brāļi», daļēji arī «Un garāka par mūžu diena ilgst». Taču — uzvedums nekļuva par notikumu.

Uzvedums nebija veiksmīgs. Plašajā skatuves laukumā, ko retu reizi spēja padarīt funkcionāli izmantojamu arī scenogrāfs I. Gailāns (par veiksmīgu uzskatāma varbūt tikai aina pie Embotes pils sienām), neizteiksmīgas veidojās mizanscēnas, bez iedvesmas darbojās arī daudzo masu skatu dalībnieki.

Tomēr iestudējumā bija arī patiesi un dzīvi brīži, kas atklājās, pateicoties atsevišķu aktieru meistarībai vai apziņai, ka otrreiz mūžā tādas lomas var nebūt. Ar plašu, lielas varas un cietas gribas dzemdinātu žestu ikreiz uz skatuves parādījās H. Liepiņa Mintauts, reizē demonstrējot gan pilnīgu leišu pakļaušanu, gan slēptas ilgas pēc kāda, kas nepakļautos, bet spētu turpināt kunigaikša uzsāktu valsts apvienošanu. Dziļas sāpes par to, kas kūrīem pāri nodarīts, izdzīvoja A. Žagars Induļa lomā, taču jaunā aktiera ierobežotie izteiksmes līdzekļi liedza tikpat patiesi noraidīt līdz skatītājiem citas tēlam bū-

tiskas iezīmes. Šajā interpretācijā Indulis bija tuvāks Raiņa Lāčplēsim, kam «svešas šaubas cēlās». Kardinālas pārmaiņas uzvedumā radās, kad Induļa lomu sāka spēlēt M. Vērdiņš. Liela, liktenīga un traģiska mīlestība strāvoja starp Induli un L. Ozoliņas Āriju. Ne mazāk svarīga M. Vērdiņa tēlojumā bija kūru vadoņa traģēdija. Raiņa jaunības traģēdija Dalles teātri tika iestudēta, kad M. Vērdiņš gadu ziņā vairs neatbilda Induļa lomai, taču mākslinieka meistarība, radošā patstāvība darbā pie lomas un gluži cilvēciskā spēja apvienot ap sevi, elektrizēt masu skatu dalībniekus ļāva atklāties gan tēla iekšējiem pretmetiem, gan attiecībām ar pārējo personāžu. Citā tēlotāju sastāvā M. Vērdiņš spēlēja Pudiķi, pasvitrodams Induļa drauga uzticību, bet arī liktenīgo nespēju mainīties līdzī vadoņim. Izkāpināti, līdz sirds dziļumiem sevī sāpes ielaižot, Āriju tēloja M. Martinsone, tomēr brīžiem, konkrētām uzdevumam pietrūkstot, aktrise pārkāpa tēla attīstības loģikas robežas. Korekti, bet pavēsi galvenās lomas spēlēja A. Grūbe un I. Kalniņš. Ar dzelžainu naidu pret Induli, kas bija izjaucis viņa godkārigos plānus, epizodiskajā bruņinieka Kuno lomā darbojās Andris Bērziņš, atkal pierādīdams spējas īsā skatuves dzīves mirklī ietilpināt pagātnes pieredzi. Inscenējumā bija lielākas un mazākas aktiermākslas pērles, pietrūka vien dziedātā, kas tās savienotu meistardarbā.

Iestudējumam bija izšķirēja nozīme kolektīva dzīvē, tādēļ jo svarīgi mēģināt izprast neveiksmes cēloņus. Nav tādu mākslinieku, kas sāktu darbu, nedomājot uz labu. Par to liecību sniedza arī «Induļa un Ārijas» mēģinājumu pieraksti.*

Līdztekus mēģinājumiem notika darbs ar lugas tekstu. Režisors uzskatīja, ka «Indulis un Ārija» ir luga ar skaidrām un aktuālām galveno varoņu attiecībām, bet tās perifērie tēli, arī atsevišķu situāciju izklāsts nereti ir pretrunīgs, pat haotisks. Piemēram, lugas sākumā Indulis min, ka Embote ir nodedzināta, bet no tālākā teksta kļūst zināms, ka Embotē mīt vāci, un kūri pili varētu atpirkt, atdot sagūstīto Āriju. Balstoties uz šiem pieņēmumiem, režisors visai brīvi rīkojās ar lugas «burtu», resp., tekstu un centās maksimāli iedzīvināt tās «garu». Tika svitrota liela daļa Raiņa teksta, daudzas replikas mainītas vietām, reizēm arī kādas personas teksts atdots citai. Ipaši tas attiecas uz Pudiķa lomu. O. Bērziņš līdz ar režisoru meklēja pamatu un otro plānu Pudiķa rīcībai, tiecoties mazināt rakstura pretrunīgumu un nekonekvenci darbībā. Turpretī otrs Pudiķa lomas atveidotājs M. Vērdiņš gāja savu ceļu pretī lomai, diskutējot ar režisoru, aizstāvot Pudiķa tiesības būt «nesaķemmētam» un avantūristiskam, sauca atpakaļ svitrotos teksta fragmentus.

Vēl lielāka teksta un darbības samērošana, skrupuloza aizteksta jēgas meklēšana notika masu ainās.

«1. cēliena caurlaide 1986. gada 17. oktobrī.

* Autores pers. arhivs.

Indulis — A. Žagars, Ārija — A. Grūbe, režisora asistente — A. Matīsa. Režisors inscenētājs nedaudz koriģē sākuma ainas norisi, ļaujot aktieriem pašiem meklēt sev nepieciešamo pielāgošanos, virzot tos prom no rezultāta spēlēšanas.

Galvenais darbs notiek ar masu skata dalībniekiem. Sievas sadaļās divās nesamierināmi naidīgās daļās — kūru sievās un leitietēs. Viņas vieno tikai vēl lielāks naidis pret vāciem un Āriju.

Sākot mēģinājumu ar ainas dalībniekiem, režisors atgādina, ka jau 1911. gadā Jēkabs Duburs rakstījis, ka šai Raiņa lugā līdzās dziļajam un nopietnajam saturam ir arī acīmredzamas poētiskas neprecizitātes, īpaši tās attiecas uz tēliem, kas grupējas ap galvenajiem varoņiem.

Tādēļ masu skatu dalībniekiem bez vārdiem, tikai ar savu attieksmi pret notiekošo, ar nepārtrauktu iekšējo darbību «ir jānospēlē idejiskā platforma, citādi Indulis, Pudiķis un Mintauts paliek vienuļi» — tā atgādina režisors.

Darbībā reizēm pretēji teiktajam (vēl biežāk — svitrotajam) tekstam leišu un kuru sievas sadalās divās grupās. Kuršu sievas arī ienaidā nenolaizās līdz ienaidnieka pazemošanai un apzagšanai. Leišu sievas rīkojas gluži pretēji. No šīm attiecībām izaug mizanscēnas, kas, konkretizējoties un sīkumos variējoties, paliek nemainīgas turpmāko mēģinājumu gaitā: kuru sievas labajā skatuves pusē, leitietes — kreisajā, veidojot it kā trijstūra pamatni. Bet tā virsotnē, vispirms avanscēnā, pēc tam skatuves dibenplānā, atrodas Ārija. Viņa ikreiz kļūst par darbības virziena noteicēju, arī konfliktējot savā starpā, sievas par atskaites punktu ikreiz patur acīs Āriju. [..]

Sākotnēji 1. cēliena skatā, kad leišu un kuru sievas ierauga Āriju un sākas strīds par to, ko ar bruņinieci darīt, režisors rosina katru no ainas dalībniekiem meklēt savu nostāju un darbību, runāt «virsū» citu tekstiem, radīt nepārtrauktas, simultānas, daudzslāņainas darbošanās sajūtu. Kustība uz skatuves, sadursmes un mizanscēnas ir tikai lielās līnijās ieskicētas, pagaidām tām ir gadījuma raksturs, pamazām no aktieru spontāni izdarītā tiks paturēts nepieciešamais. [..]

Atkārtojot ainu, režisors īpašu nozīmi piešķir sievu grupas diferenciācijai. Ir vecās (I. Laiva, R. Roga), kas visu jau redzējušas, pārdzīvojušas un, pašas darboties nespēdamas, sapņo par atmaksu; ir vidējās (R. Sleiere); bet darītājas, kā režisors atgādina, ir jaunās (E. Krastiņa, A. Līvmane, M. Janaus, V. Straume u. c.), kam tikko pāri nodarīts, kam pāridarījums ir pirmais un tāpēc vissāpīgākais. Režisors: «Mēs jau ne to cilvēku nīstam, mēs gribam, lai saprot, ko dara mums. Svētākl! Dusmām jābūt svētām!»

Iespējams, ka šādā režisora nostādnē — meklēt sadzīves psiholoģijas līmeņa pamatojumu varoņu rīcībai — slēpās viens no iestudējuma neveiksmes cēloņiem. Ideju drāma ne vienmēr ir samērojama ar ikdienas patiesībām. Radās iespaids, ka mēģinājumi ir uzsākti, ka-

mēr nav skaidri režijas koncepcijas pamati, kas «atslēgtu» Raiņa lugu, izlīdzinātu vai notušētu poētiskās neprecizitātes. Tiecoties ikbrīd ik gabaliņā pamatot tēlu rīcības loģiku, tika apieti Induļa darbības mezgla punkti, kuros atklājās viņa traģiskā vaina — savas tautas pievēršana svešai ticībai, kuru kristīšana un leišu noslīcināšana pie Joda dambja. Pietrūka tā radošā kopdarba, kas, H. Ibsena «Brandu» iestudējot, ļāva atklāt milzīgās un pretrunīgās lugas daudzus slāņus, neko nevienkāršojot, bet izvēloties galveno, stratēģisko līniju, ko iemiesoja varonis un arī scenogrāfija (personība — kompromiss), kamēr citas, ne mazāk būtiskas līnijas tika izteiktas citās skatuves mākslas valodās: mūzikā (Brands) Dievs), plastikā (Brands) tauta). «Induļa un Ārijas» tapšanas laikā trūka šādas sadarbības, kas varbūt būtu spējusi nodrošināt vairāku lugas līmeņu un tēmu vienlaicīgu uztveri un eksistenci.

Režisors bija gājis vienu ceļu: tiecās reālpsiholoģiski pamatot ideju drāmas varoņu rīcību, izstrādāt lugas «horizontālo», vēstījošo slāni, ignorējot «vertikāli» — attiecības pret ideāliem, morāli, ticību, kuras pārsniedz tūlītējas darbības impulsu jomu. So divu kardinālo līniju — «horizontāles» un «vertikāles» — krustpunkta nebija. Uzvedums nespēja pacelties līdz tādai virsotnei, kādu 1975. gadā bija sasniegjis «Brands».

Jau 80. gadu sākumā pēc «Jāzepa un viņa brāļu» uzveduma kļuva jūtama plaša starp galvenā režisora **Arnolda Liniņa** prasībām un kolektīva tradīcijām. 80. gadu beigās tā kļuva acīmredzama.

Rakstot par «Un garāka par mūžu diena ilgst» inscenējumu un atzīmējot, ka tajā īpaši pārlicinoši atklājies A. Liniņa proponētās aktierspēles spēks, V. Hausmanis atzīmēja, ka «Arnolda Liniņa teātris ir reālpsiholoģiski ievirzīta aktiera teātris. Režisors necenšas sevi atklāti izpaust, viņu apliecina aktieru ansamblis».* Pēc vairāk nekā piecpadsmit darbības gadiem režisora profesijas izpratne nu bija ieguvusi skaidras aprises. 1971. gadā par Dailes teātra vadītāju bija kļuvis mākslinieks, kam aiz muguras bija virkne savdabīgu, talantīgu un laikmetīgu darbu. A. Liniņš jau bija sevi apliecinājis kā neordināru, talantīgu skatuves literātu, dramatisējot Drāmas teātrim V. Lāča romāna «Putni bez spārnēm» divas daļas un E. Līva «Velnakaula dviņus», bet Dailes teātri pārtulkojot teātra valodā J. Marcinkeviča poēmu «Siena». Bija reāli apstiprinātas tiesības veikt nopietnu režijas darbu, balstoties uz uzticību aktierspēkam un apziņā, talanta savdabības noteiktu, distancētu attieksmi pret spilgtiem inscenēšanas līdzekļiem, ja tiem pamatā nav likta aktiermāksla.

Atskatoties uz A. Liniņa darbu Dailes teātri, rodas jautājums, vai tas nav bijis mēģinājums uzpotēt laika zoba skartajam Dailes kokam neapšaubāmi auglīgu un svaigu, bet — svešu zaru. Šajā simbiozē radās ne viens vien iespaidīgs, pat satricinoši talantīgs

* Hausmanis V. Dailes teātris — 84 // Teātris un dzīve, 29. R., 1985, 32. lpp.

skatuves darbs, kad pretējās teātra izpratnes krustojās un savstarpējos cīņos bagātinājās. Taču samērā ātri, jau 70. gadu beigās, radās zināma plaša starp A. Liniņa mākslinieka personībai raksturīgo tiekšanos pēc «lokāla dziļurbuma» un Smiļģa teātra skatījumam piemītošo plašumu (iespējams, savu reizi arī uz dziļuma rēķina).

Lai arī A. Liniņš bija atnācis uz Dailes teātri gandrīz desmit gadu pēc tam, kad faktiski bija beigusies E. Smiļģa virsvaldība, tomēr kāda visdziļākā Dailes ādere nebija aizsērējusi un izsusējusi, pats Dailes dvēseles viducis bija saglabājies aktīeros, Lāčplēša ielas 25. nama sienās un laikam arī uz jauno ēku paņemts līdzī. Uz 70. un 80. gadu robežas šie pretējie spēki bija izsmēluši sintēzes iespējas un neatvairāmi attālinājās. Un tur, kur polarizēšanās nebija iespējama, radās vidēji aritmētisks, uz viduvējību orientēts rezultāts. «Turklāt», kā rakstīja L. Dzene, «kā režisors Arnolds Liniņš tika izolēts no kritiskās domas. Slimīga kritikas uzņemšana, aizdomīga uztvere, kombinēta ar hipertrofētu slavinašanu»*, acīmredzot arī sarežģīja galvenā režisora un kolektīva attiecības.

1987. gada vasarā, sezonai beidzoties, A. Liniņš pārcirta samilzušos pretrunu un konfliktu mezglus un nolika galvenā režisora amata pilnvaras, atsaukdami uz slikto veselību. Savā vietā viņš ieteica K. Auškāpu. A. Liniņa vadīšanas laikā nenoliedzami bija izaudzis režisors, kam pietiktu spēka un profesionalitātes vadīt liela kolektīva darbu.

No 1987./88. gada sezonas sākuma par teātra galveno režisoru kļuva **Kārlis Auškāps**. Viņa «inaugurācija» sakrita ar atdzimšanas procesiem Latvijas sabiedrībā un kultūrā kopumā. Tāpēc K. Auškāpa darbība vērtējama nevis kā pretstats A. Liniņa virsvaldības periodam, bet kā atjaunotnes laika sastāvdaļa.

Brīdi pirms 1987. gada Ziemassvētkiem Dailes teātrī notika A. Čaka poēmas «**Mūžības skartie**» pirmizrāde. Gandrīz piecdesmit garus gadus tādas poēmas latviešu literatūras vēsturē un A. Čaka daiļradē it kā nebija bijis. Tikpat ilgi mums bija tikai latviešu sarakā nīestrēlnieki, bet vēsture un kultūra Latvijā sākusies 1940. gada 17. jūnijā, padomju tankus ziediem apberot.

Latvijas teātra vēsturē nemaz tik bieži nav bijuši gadījumi, kad skatuves mākslas notikums pāraudzis pāri rampas robežām un tieši ielauzies laikabiedru dzīvē. Aspazijas «Sidraba šķidrauta» iestudējums 1905. gadā, kad Gunas atgūtais sārtais šķidrants pacēlās kā cīņas karogs. Raiņa «Uguns un nakts» 1911. un 1947. gadā ar lielo cerību, ka tik un tā reiz «aklais melnais uzveikts kļūs». A. Čaka «Mūžības skartie» 1987. un 1988. gada «karstajā» laikā, kad, uzvedumam pilnveidojoties, sprediķi Piņķu baznīcā noslēdza skatītāju un aktieru kopēja lūgšana «Dievs, svētī Latviju!».

* Dzene L., Naumanis N. Tikai dialogs par latviešu teātri 1987. gadā // Teātris un dzīve, 32. R., 1988, 26. lpp.

Neņemot vērā laiku, kad Daiļes teātra kolektīvs iestudēja un parādīja skatītājiem «Mūžības skartos», iestudējums nav pilnībā nedz novērtējams, nedz analizējams. Teātris uzsāka mēģinājumus tad, kad pirmie drosmīgie, kas parādījās pie Brīvības pieminekļa ar sarkanbaltsarkano karogu, vēl tika apcietināti. Vēl nebija noticis Rakstnieku savienības un pārējo radošo savienību plēnums, kas salauza sabiedrības klusēšanas ledu, un nebija nodibināta Tautas fronte. Lai izlemtu par darbu pie strēlnieku varoņepa, bija vajadzīga liela drosmē un arī cerība, jo nebija nekādas garantijas, ka Kultūras ministrijas komisija, kam vajadzēja atrādīt katru jauniestudējumu, ļaus tam parādīties uz skatuves. «Mūžības skartie» piedzīvoja pirmizrādi, un tā bija viena no pirmajām morālajām uzvarām cīņā par atjaunotni.

Uzveduma ētiskā un kultūrvēsturiskā nozīmība pārsniedza un aizēnoja tā estētisko novatorismu.

A. Čaka varoņeps (dramatizējuma autori K. Auškāps un A. Jansons) tika tulkots skatuves valodā ar maksimālu pietāti pret autora vārdu, ļaujot nonākt līdz skatuvei pēc iespējas lielai dzejas daļai. Skaidra dramatizējuma autoru nostāja tika apliecināta, izvēloties dzejas fragmentus un nosakot to kompozīciju. «Mūžības skartie» bija atskats uz vēsturi, mēģinājums nevis tiešā skatuves darbībā izdzīvot strēlnieku zvaigžņu stundu, bet atcerēties to, samērot ar visu Čaka daiļradi un arī ar mūsdienu cilvēka stāju.

Lai aptvertu visu strēlnieku gaitu, dramatizējumā tika iekļauti fragmenti no dzejojumiem par strēlnieku tikšanos ar Leņinu, savukārt Čaka daiļrades kopējai izgaismošanai tika izmantoti pēckara gadu «darba dunas» dzejoļi. (Šāda paņēmiena lietderība, bez šaubām, bija uzveduma veidotāju ziņā, taču pārsteidzošā dzejas kvalitātes atšķirība, no pēckara gadu krājumiem izvēlēto fragmentu vājums reizēm traucēja uztvert kopdomu.) Daudzie mērķi, ko bija sev izvēlējušies dramatizējuma autori, brīžiem padarīja uzvedumu irdenu, ļāva uztverei novirzīties no galvenā — strēlnieku — ceļa un maldīties blakuslīniju jēgas meklējumos.

Uzveduma darbība notika vairākos laika līmeņos jeb lokos. Vienā atradās Dzejnieks (U. Pūcītis vai J. Paukštello), kas brīdi pirms nāves atsauc atmiņā strēlniekus, kā arī Dzejnieka laikabiedri — dažādu profesiju pārstāvji. Atsevišķā laikā eksistēja strēlnieki. Vēl citu laika līmeni pārstāvēja Čaka mūža norieta gadu jaunieši, kas reizē bija arī viņa pēckara dzejas lasītāji. Visbeidzot, iestudējums ietvēra sevī arī ceturto, mūsējo, skatītāju laiku, to konkrēto brīdi, kad katrs no mums izrādi skatījās. Tā bija viena no šā unikālā inscenējuma īpatnībām — aktīva, ļoti būtiska katra skatītāja līdzdarbība, bez kā iestudējums nebija uztverams un atmiņā paturams. Ārpus noteikta laika palika tādi tēli kā Nāve, Vēlais viesis. (Jāpiebilst, ka šie tēlu nosaukumi ir nosacīti, jo teātris principiāli bija atteicies no lomu sadalījuma publicēšanas, kad parasti sadala tēlotājus galvenajos varoņos un masu skatu dalībniekos. Šoreiz programmā bija

rakstīts: «Izrādē piedalās», un tālāk sekoja visu teātra aktieru vārdi.) Plašais asociāciju tīkls, ko skatītāju iztēlē radīja Čaka dzeja, bija iestudējuma gaiss, kas piepildīja un savienoja atsevišķos izrādes mirklus. Tas ļāva palaikam neievērot uzveduma struktūras nepilnības, to, ka mizanscēnas nereti neizauga no sižeta kopējās loģikas, bet atbilda tikai kāda noteikta teksta posma jēgai un mainījās gluži mehāniski. Skatītāju mīlestība pret Čaku savienoja vienotā plūdumā atsevišķos, brīžiem izcili tēlainos fragmentus, kulminācijas brīžus.

Dzejnieka atmiņas izsaukti, no kapa cēlās strēlnieki. Kā solīts: izšķirīgā mirklī «mēs, mirušie, celsimies otrreiz...». No zemskatuves, no pazemes, no nebūtības cēlās pelēko stāvu vilnis, plūda pāri skatuvei uz augšu, kamēr pazuda kaut kur izplatījumā, debesīs, mūžībā.

Laikū lokus kā aizmirstības upes ūdeņus šķeldams, lēni un ar piepūli nāca Vēlais viesis (R. Zihmanis), pirmais kritušais strēlnieks. Vēlais viesis, mūžīgais divdesmitgadnieks, un viņa sirmbaltā Līgava (I. Laiva), mīļā roku nenonemtajā plīvurā tīdamās, cauri gadiem, telpai un pasaulēm runāja viens uz otru un sadzirdēja atbildi: «Tikai tevi es mīlējis esmu...»

Piņķu baznīcā nevis Jukums Vācietis, bet pats Dzejnieks radīja sprediķi, lasīdams strēlnieku domas, koncentrēdams vārdos viņu ticību, lai tad iemestu to skatītājos: «Ticiet jūs — un arī nenogrimsit.»

Kā refrēns uzvedumā vairākkārt atkārtojās būtiska mizanscēna. Jau promiedami, it kā atvadoties, visi, kas atradās uz skatuves, saņāca cieši kopā un, jau soli sperdami, pār plecu paskatījās atpakaļ (varbūt uz priekšu?) — mums sejās, mums, tiem, kas atradāmies ceturtajā laika lokā.

Starp šīm virsotnēm bija gan kritumi un vienmuļi līdzenumi, gan aizguvumi no drosmīgā priekšteča — P. Pēterona iestudētā «Spēlē, Spēlmanil!». Taču iestudējums bija nācis tik ļoti īstajā brīdī, ka vājās vietas nospēlēja līdz galam laiks un skatītāji.

«Mūžības skartie» bija K. Auškāpa vienīgā deklarācija, uzskot darbu jaunajā postenī. Tūlīt pēc tam sniegtajās intervijās bija vairāk jautājumu nekā atbilžu. Kā nodarbināt milzīgo aktierkolektīvu, kā teātrim iekļauties sabiedrības aprītē, vienlaikus nenonākot tikai atkarībā no tās noskaņojuma, bet risinot mākslinieciskus formas jautājumus? «Mākslas jautājums ir forma. Vai es šo sociālo vai filozofisko jautājumu pratišu ietērt mākslas formā? Un nav cita jautājuma. Kaut kādu pilsonisko aktivitāti mēs bieži uzdodam par mākslas kvalitāti. Ieinteresētība sociālajos notikumos un kaismīga pilsoniskā stāja mums šobrīd ir nepieciešama, jo mēs ilgus gadus melojām un esam izslāpuši pēc patiesības. Bet diezin vai tā ir mākslas maģistrālā līnija?»* tā, atbildot uz jautājumiem, teica jaunais galvenais režisors.

* Ja cienīts netiks gars. Intervija ar K. Auškāpu // Lit. un Māksla, 1989, 11. febr., 1. lpp.

Savas darbības pirmajos gados K. Auškāps centās sniegt atbildes uz paša izvirzītajiem prasījumiem. Strādāts tika ļoti daudz, un 1988. gadā teātris sasniedza pirmizrāžu rekordskaitli — trīspadsmit. Notika arī aktīvi mākslinieciskās formas meklējumi, cenšoties apgūt dažādas aktieru un skatītāju saskarsmes iespējas. Lielajai un Mazajai zālei 1988. gada februārī pievienojās Kamerzāle ar 100 vietām, izrādes tika spēlētas arī studijteātra «Kabata» pagrabā un Rīgas pilī. Jaunus aktiermākslas paņēmienus prasīja Rietumu jaunāko laiku dramaturģijas iestudējumi. Ne vienmēr rezultāts atbilda pretenzijām, taču strādāts tika godīgi un pašatdevīgi.

Nepilnu pusgadu pēc «Mūžības skartajiem» notika nākamā K. Auškāpa inscenētā pirmizrāde — bulgāru dramaturga S. Caneva lugas «Sokrata pēdējā nakts» uzvedums Krāmu ielas pagrabā (1988). Pazemē starp raupjajām, neapmestajām ķieģeļu sienām tika spēlēta parabola par cilvēku garīgās izkropļošanas mehānismu. Ar iznīcinošu asumu J. Strenga atklāja Sokrata iekšējo nebrīvi, intelekta atkarību no paša radītajām dogmām. Dialogos ar U. Pūciša cietumsargu nebrīvības apoloģēta un nebrīvības sargātāja strīds sasniedza klasisku skaidrību un vienkāršību. Šajā iestudējumā jau agrāk pieņemtie filozofiskā teātra meti tika saauستی ar vistiešāko raupji juteklisko izteiksmes reālismu.

Gandrīz vienlaikus ar S. Caneva lugu tika iestudēta A. Kasonas dramatiskā leģenda «Rītausmas dāma» (1988), kas tika veltīta aktrises O. Dreģes jubilejai. Nevienmērīgajā uzvedumā saistoša un intriģējoša bija Spānijas kultūrai raksturīgā nāves tēma, ko visspilgtāk iemiesoja A. Kantānes fanātiski sērojošā māte un katra no savām pozīcijām centās risināt O. Dreģe un L. Ozoliņa Rītausmas dāmas — Nāves tēlā. O. Dreģes Svētceļniece nesa sevī dziļas līdzjūtības sāpi pret tiem, kurus viņai nācās vest sev līdzi. L. Ozoliņas Nāve bija infernāla būtne, aktrises slāpētais izteiksmes veids tikai īsos brīžos kā ugunij zem biezas ledus kārtas ļāva iemirdzēties dziļi noslēptajai sievišķīgajai būtībai.

Kā asprātīgs, dziesmots uzvedums bija iecerēts A. Egliša komēdijas «Kazanovas mētēlis» inscenējums K. Auškāpa režijā (1989). Liela nozīme te bija A. Maskata mūzikai un U. Segliņa dziesmu tekstiem. Taču iestudējums balansēja starp neveiklu parodiju par provinces aristokrātu sabiedrību un mūžīgā sapņa, ilgu, radošas pasaules uztveres apliecinājumu, ko tiecās iemiesot H. Liepiņa un Ģ. Jakovļeva Kazanova. Abu slavenā dēkaiņa tēlotāju cilvēciskais šarms un skatuviskais temperaments ieguva mērķtiecīgākas izpausmes brīžos, kad pieklusa uzvedumā dominējošā vēlme ironizēt, smidzināt, izsmiet, un Kazanovas divspēlēs ar V. Skulmes Lambertu pavērās kaut neliela spraudziņa cilvēka dabas mūžīgo kaislību mehānismā. Lamberts bija pēdējā loma, ko paspēja nospēlēt V. Skulme. Savdabīgs, neatkarojams talants, kas jau savas dzīves laikā bija kļuvis par leģendu, par aktiermeistarības etalonu.

Teātra veiksmē un notikums visas sabiedrības dzīvē bija kļaida dramaturga R. Staprāna lugas «Četras dienas jūnijā» pirmizrāde 1989. gadā 14. jūnijā — tieši 49 gadus pēc lugā aprakstītajām Latvijas Republikas pēdējām četrām dienām. Savu it kā pārdošo ieceri — spēlēt uzvedumu Rīgas pili, bijušajā valsts prezidenta kabinetā un vēsturiskajā notikumu vietā — K. Auškāps un V. Vētra realizēja pārlicinoši. Mērķtiecīgi restaurējot kabineta iekārtojumu un dokumentālo atmosfēru, iestudējuma veidotāji sasniedza neparasti augstu autentiskuma, vēsturiskās realitātes un skatītāju līdzdalības, līdzpārdzīvojuma izjūtu.

Vērtējums, ko teātris uzvedumā bija devis Kārļa Ulmaņa personībai, atšķīrās no dramaturga viedokļa. Sarežģītajā situācijā, kad valsts prezidentam bija jāizvēlas — izpildīt Krievijas ultimātu, lai nodrošinātu nācijas fizisko izdzīvošanu, vai celties pretestībai, lai glābtu tautas godu, — R. Staprāns Ulmaņa samierināšanos un nepretošanos vērtējis kā mazdušību un nodevību. Turpretī uzvedumā, kas bija veidots kā dzīva, neatslābstoša notikumu hronika, gan pārējiem aktieriem, gan skatītājiem tverot katru prezidenta vārdu un reakciju («Ko viņš teiks? Par ko izšķirsies?»), dominēja šis izšķiršanās dziļais dramatisms un pārcilvēciskā atbildība. Aktieris U. Vazdiks radīja zemnieciski smagnēja un subjektīvi godīga valstsvīra tēlu, kas vēsturiskā strupceļa situācijā nevarēja citādi rīkoties. Reti kurš skatītājs palika vienaldzīgs, kad pēc mokošās iekšējās cīņas prezidents bezpalīdzīgi tautāja pēc sirdszālēm. Ulmaņa politiskā tuvredzība, objektīvā aprobežotība situācijas izpratnē tika reducēta uz konkrēto vēsturisko apstākļu ietekmi.

Spēcīgs emocionāls pretarguments prezidenta bezpalīdzībai uzvedumā bija R. Zihmaņa Lūkina kaislais protests, gatavība iet nāvē par savas tautas godu, brīvību, neatkarību. Aktiera atvērtība un temperaments, kas visā izrādes laikā vibrēja kā uzvilka stīga, radīja spilgtu kontrastu ar P. Gaudiņa prezidenta privātskretāra Ruduma vēso noslēgtību. M. Janaus melnās drānās tērtā Teicēja bija vienīgais nosacītais tēls uzveduma lietišķo norišu koncentrētībā, daudz cietušās Latvijas simbols, kas ieguva didaktiski ekstātisku nokrāsu. Taču bez tās nebūtu pilnīga ne iestudējuma kompozīcija, ne atmodas laika teātris, kur līdzās skaudrai izziņai un pašizziņai sava vieta bija arī sentimentam, nostalgijai, nacionālam pacēlumam. «Četras dienas jūnijā» ar savu autentiskās iedarbības un mirkļa tiešamības efektu nokļuva skatītāju intereses viļņa augstākajā galotnē. Uzvedums tika izvirzīts uz Baltijas teātru pavasari, kas 1990. gadā notika Rīgā, un šajā festivālā tika atzīts par labāko iestudējumu.

Režisoru A. Ozolu šajā laikā saistīja teatrālās izteiksmības meklējumi — gan ironiski absurdas līdzību spēles virzienā (K. Abes «Draugi», 1988), gan kā parodiskas šausmu estētikas un psihoanalītiska eksperimenta sintēze (M. Zīverta «Čūska», 1989). Kā nopietns «zudušās paaudzes» likteņu pētījums izskanēja M. Zīverta lugas

«Kāds, kura nav» uzvedums Mazajā zālē V. Vētras režijā (1988), kas tradicionālo reālpsiholoģisko aktierspēles veidu tiecās dinamizēt ar ekspresīviem psihoritmiskiem J. Gornava un A. Bērziņa skatuviskajā esībā.

No garlaicīga tradicionālisma žņaugiem neizdevās izlauzties V. Šekspīra «Venēcijas tirgotāja» interpretācijai J. Kalniņa režijā (1989). Toties jo azartiska, raibumiem un pārsteigumiem pilna, karnevāliska dzīve ritēja A. Liniņa iestudētajā R. Blaumaņa komēdijā «Trīnes grēki» (1989). Zaļiem pinumiem izvītajā plašajā skatuves telpā (scenogrāfs I. Sedlenieks), kur bija novietojušies arī lauku kapelas muzikanti, aktieru ansamblis gandrīz nodejot, novirpuļoja lugas komisko pārpratumu vijas. Visi, pat M. Janaus prātīgā Mazbērzu māte te bija teatrālas enerģijas uzlādēti, dullošanās kaislības apsēsti.

Spēle, izlikšanās, pārgērbšanās un atpazīšana, kas piešķīra mundrumu lauku sētas ikdienišķajai asinsritei, asāk atklāja raksturu vēlmes un attiecības. Gan I. Vazdikas zemnieciski tiešā, panaivā Trīne, kam sievišķīgas laimītes kārā sirds bija kā uz delnas, gan V. Artmanes rafinētākā, dzelkstīgā varone, kura intrigu vērpšanā mazāk īstenoja Trīnes savtīgos mērķus, vairāk izpaužot raksturā slēpto teatrālo temperamentu.

Tiem, kas divainajās masku spēlēs tika ierauti nevilšus, piemita īpašs, komisks nevainības šarms — kā A. Kantānes košajai Rembēnietei. Tas mikstināja rakstura skarbumu un groteskāš vaļības, ļaujot aktrisei radīt ietilpīgu, negaidītu cilvēcisku nianšu piesātinātu tēlu. Plastisks vieglums un atsperīgums piemita P. Liepiņa Brencim, G. Āboliņa Jaņukam un M. Martinsones Madei, kuru komiskais talants palīdzēja apliecināt iestudējuma vērtības — gaišumu un drastiskumu dzīves uztverē, spēju labdabīgi pasmieties un paironizēt gan par Blaumaņa raibo tipāžu, gan pašiem par sevi.

Viens no nozīmīgākajiem pakāpieniem teātra darbā šajos gados bija Raiņa lugas «Zelta zirgs» iestudējums A. Ozola režijā (1990). Uzvedumā, kas tapa Latvijas neatkarības atjaunošanas pavasarī, īpaši spēcīgi skanēja tēma par indivīda garīgo pilnveidošanos un ziedošanos tautas brīvības labā. Jau iestudējuma ārējā veidolā (scenogrāfs I. Gailāns) bija uzsvērta upurēšanās, Krusta ceļa, Tumsas un Gaismas, Nāves un Dzīvības pretstatu un cīņas tēma. Tā iezīmējās arī, krustojoties horizontālām un vertikālām mizanscēnām, baltās un melnās krāsas dominantē kostīmos (māksliniece B. Puzina), A. Maskata dramatiski nospriegotajā mūzikā.

Liels vertikāls šķelums — eja un tāds pats horizontāls šķelums skatuves aizmugurē veidoja milzīgu krustu, Dzīvības un Nāves ceļu, pa kuru mirušie devās aizsaulē. Vienīgais, kurš no turienes atgriezās, bija Antiņš, jo viņa ziedošanās gaita, mēģinot savienot «šīs saules» realitāti ar nākamo dialektikas loku, bija pārlaicīga.

J. Paukštello Antiņam piemita no acimredzamās realitātes atšķi-

rīgas citādības, ideāla un vieglas irealitātes strāvojums. Šī loma it kā apkopoja aktiera iepriekšējo varoņu, īpaši Raiņa Jāzepa garīgo pieredzi. J. Paukštello Antiņš — tas bija Jāzeps, kas, vēl sevī daudz ko noskaidrodams un stiprinādams, nācis apskaidrot savus brāļus. Ne tikai agresīvo Biernu (U. Vazdiks) un Lipstu (L. Krivāns), kuru reālfilozofija uzvedumā bija tik pārliecinoša un atpazīstama, bet visus «šajā saulē», šajā zemē, šī Stikla kalna piekāvē dzīvojošos. Šo ļaužu ikdienišķās izpausmes uzvedumā tika tēlotas groteski un karikēti, taču tieši šim pelēkajam, alkatīgi nudzošajam baram režisors uzticēja paust Antiņam visdārgāko — brīvības, Saulcerītes vārdu.

Atšķirībā no H. Kalniņa trauklākā, vairāk jūtās un emocijās saknotā Antiņa J. Paukštello varonis skaudrāk apzinājās gan savas grūtās gaitas nepieciešamību, gan nolemtību. Sevi pārvarēt, neizvēloties vieglāko — doties līdz tēvam nāvē, bet atrast spēku palikt un piepildīt savu sūtību šajā laikā un vietā — sen šī ideja mūsu teātri nebija izpaudusies tādā spēkā, filozofiskās un cilvēciskās piepildītības pakāpē.

Antiņa iedvesmotāju — H. Liepiņa Balto tēvu uzveduma tapšanas laika sociālais konteksts virzīja uz atmodas laika garīgā ideologa statusu. Nevēloties traktēt tēlu funkcionāli ierobežoti, aktieris sava varoņa tūkstošveidīgo īpatnību tiecās atklāt ar dažādu, atšķirīgu tēlu — masku palīdzību. Taču par nākamā varoņa spēcīgāko un balstu H. Liepiņa Baltais tēvs kļuva tikai tad, kad aktierim izdevās radīt garīgu saikni starp šodienas Antiņu un savu vakardienas Totu.

Spēcīga enerģija uzvedumā strāvoja no A. Kantānes Melnās mātes. Aktrises tēlojums iemiesoja uzveduma stila būtiskākās iezīmes: āreju lakonismu, grafisku izteiksmību un iekšēju spriegumu. Kā Likteņa vai Nāves dieve Melnā māte apliecināja nevis mūžīgo mieru un sastingumu, bet dzīvības un nāves kopējo ritmu, lielo, dialektisko aprioriti. Tādās dimensijās tikai šaha figūru loma bija gan J. Frinberga draudīgajam Bagātajam princim, gan U. Pūciša un Ā. Rozentāla traģiski bezpalīdzīgajam Karalim, kura cilvēciskās īpašības nespēja mainīt apstākļu diktēto nolemtību — iztapt ienaidniekam.

E. Ermāles Saulcerīte bija ne tikai tautas traģiskā, ēteriskā dvēsele un brīvības idejas iemiesotāja, bet dzīva, jūtīga sievietē. Kā tādu viņu iekāroja un tiecās sev pakļaut Bagātais princis. Antiņu un Saulcerīti savukārt vienoja ne vien kopīgas ilgas un sāpes; viņu liegās, abstraktās jūtas, kas līdzšinējās lugas interpretācijās tā arī tika atstātas abstrakciju līmenī, te nepārprotami bija traktētas kā mīlestība. Tas uzvedumam piešķīra iedarbīgu emocionalitāti, palīdzēja atvērties finālam cilvēciskā konkrētībā un smeldzē.

Kad beigās iestudējuma dalībnieki, sastājušies dzīvā ķēdē, kā lūgšanu vai kā buramvārdus skaitīja pazīstamo: «Klau, klau, zirdziņ, atnes. . .», šis klusais, neatlaidīgais kolektīvais čuksts kļuva neparasti ietilpīgs. Tajā skanēja gan karsta vēlme, gan cerība, gan precīza tā

laika izjūta, gan mūžsenā ilgošanās un gatavība uzņemties visgrūtāko — sevis, citu, brīvības labā.

Uzvedums tika izvirzīts uz Baltijas teātru pavasari Tallinā (1991), taču igauņu Akadēmiskā Dramatiskā teātra skatuves neatbilstība Dailes teātra plašuma dimensijām, aktieru ansambļa nespēja maksimāli koncentrēties spēlei svešos apstākļos, problēmas ar tulkojumu u. tml. neļāva izrādei gūt cerēto iespaidu.

Sajos gados teātra repertuārā pastiprināti ienāca jaunākās Rietumu dramaturģijas un modernā teātra klasiķu (S. Bekets u. c.) darbi. Amerikāņu dramaturga S. Šeparda lugas «Prāta meli» uzveduma K. Auškāpa un J. Strengas režijā (1990) bija pirmais šā dramaturga darbu iestudējums Latvijā. Tāpat kā J. O'Nils, T. Viljamss, E. Olbijs un citi, S. Šepards mēģina izpētīt individa psiholoģijas slēptākos slāņus, atklāt tos konfliktus, drāmas un traģēdijas, kas rodas daudzo sociālo mītu sabrukuma rezultātā. Šīs lugas un uzveduma pamatā bija metafora par pasauli kā prāta melu, ilūziju radītu cietoksni, kas ir vienīgais patvērums cilvēka trauslajam, jūtīgajam garam šajā haosa un cietsirdības citadelē. Ceļš uz šādas metaforas radīšanu bija vairāk intuitīvs, katram uzveduma dalībniekam individuāls, mazāk vienots iestudējuma kopējā estētikā un cilvēciskajā virzībā.

Uzvedumam bija tendence tieši iedarboties uz skatītāju ar smagām psiholoģiskām norisēm, konfliktiem, sadursmēm, sadzīves histērijām un ārprātu. Tuksnesīgajā skatuves telpā, kas it kā simbolizēja varoņu savstarpējo atsvešinātību un iekšējo izdegšanu, spokojās vientuļš, dūmakā ietinies asiņains mēness (scenogrāfs I. Gailāns). Te no viena uzbudināta dvēseles stāvokļa otrā mētājās R. Zihmaņa Džeiks, kas, greisirdības lēkmē sakropļojis savu sievu Betu (A. Līvmane vai L. Skujiņa), mēģināja paslēpties no patiesības un sirdsapziņas mokām zem ārprāta maskas.

Taču iedarbīgāks par R. Zihmaņa spēcīgo, ekspresīvo tēlojumu bija V. Artmanes Lorīnas klusais, iekšējais izmisums un elegantā, melnā pašironija, ar kādu viņas varone pamatoja paradoksālo lēmumu nodedzināt savu māju. Dziļu, ilgstošu ciešanu radīta apskaidrība un neparasts prāta asums, kas nespēja atvieglot šīs neordinārās personības likteni, V. Artmanes meistariskajā sniegumā palīdzēja aktrisei lomas smago «jēlvielu» iestrādāt skaidri uztveramā, traģikomiski sabalansētā formā. Mākslinieces spožās personības ēnā palika O. Dreģes Lorīna, kam bija raksturīga psiholoģiska precizitāte un skatuviskās eksistences artistiskums.

Atšķirīgā žanriskā risinājumā Megu tēloja M. Sneidere un M. Jānaus, bet viņas vīru Beiloru — U. Pūcītis un M. Vērdušs. Viņu divainā, uz psiholoģiskiem paradoksiem balstītā laulība, mīlestības un cerības spēja, kas atdzima tieši agresīvajā Džeikā (šo lomu cilvēciski siltākā, izlīdzinātākā tonalitātē vēlāk spēlēja arī J. Straume), iestudējumā netieši apliecināja, ka elle, trako māja vai patvērums —

tie esam mēs paši cits citam. Ar vai bez «prāta melu» radītiem aizsegumiem.

Ar šo uzvedumu sasaucās A. Fugarda «**Ceļš uz Meku**» iestudējums Kamerzālē (1990). Režisoriem J. Strengam un K. Auškāpam pārpolitizētajā ideoloģisko kaislību laikā no jauna izdevās apliecināt cilvēku kā vērtību par sevi, kā sarežģītu garīgu būtni. Kā vienreizēju personību, kam pazīstami gan visdziļākie vientulības un izmisuma brīži, gan laime meklēt un atrast spēku ceļam uz savu Meku. Ceļam pašam pie sevis, pie citiem, atgūstot savu iekšējo brīvību un stabilitāti. Uzvedumā šī doma materializējās, pateicoties M. Klētnieces sugestīvošajam tēlojumam Helēnas lomā. Iekšējs skaistums, gudrība un lepnums kā reti sastopamas kvalitātes, ko Helēna iespēja uzturēt arī par spīti vecumam un pamestības sāpēm, — tās māksliniece pauda pārlicinoši.

Garīgi smalka, kopta personība, kam izdodas saglabāt savu radošo neatkarību un pašcieņu, neraugoties uz apkārtnes un tuvāko cilvēku šausmīgu, — tāds bija Dailes teātra to gadu uzvedumu varonis. «Pakājē» drūzmējās G. Āboliņa un H. Spanovska nepārspējams sieviešu aplidotājs Anatols A. Sniclera lugā «**Anatols**» (1990, Mazajā zālē Z. Stungures režijā); U. Pūciša Augejs F. Dirrenmata paradoksālajā līdzību spēlē «**Hērakls un Augeja lopu laidars**» (1990, A. Līņa režijā); J. Frinberga avantūristiskais mags Kaļostro M. Ziverta groteskā mistērijā «**Kaļostro Vilcē**» (1990, Mazajā zālē, rež. A. Ozols). Taču tie nebija personāži, kas noteica «teātra laiku».

Galvenokārt bērniem bija adresēts S. Lāgerlēvas «**Nilsa Holgersona brīnišķīgā ceļojuma**» iestudējums (1991, rež. J. Kalniņš). Uzvedums, kurā līdzās M. Zvaigznes Nilsam jaunu dzīvību šajā pašā lomā ienesa aktrise R. Kalniņa, tolaik vēl J. Vitola Mūzikas akadēmijas studente. Uzvedums, kuru kustībā un krāsās dinamizēja A. Rūtentāla iestudētās mežazosu u. c. dejas, kur uzmirdzēja patādam atturīga raksturojuma šedevram kā A. Līvmanes lapsa Smire un A. Zagara baltspārnainais zostēviņš Mārtiņš.

Bet teātra galvenais varonis atkal parādījās A. Kantānes Letisas veidolā P. Sefera lugas «**Letisa un mīlašķis**» uzvedumā (1991, inscen. K. Auškāps, rež. A. Jansons). Sākotnēji iezīmējušās kā pretstatī, tie pamazām pārsteidzoši kārtā mijiedarbojās un saplūda divas dzīves uztveres — ierēdnieciski prātīgā, pieķemmētā un standartizētā, ko pārstāvēja D. Kuples Šarlote, un radoši impulsīvā, azartiskā, neatkarīgā, ko īstenoja A. Kantānes varone. Ekstravagantā Letisa, kuras iedzimtais artistiskums un pāri plūstošā fantāzija teatralizēja un vērsa krāsainu ik situāciju un lietu ap sevi, bija gan kaut kas jauns mākslinieces biogrāfijā, gan it kā apkopojā A. Kantānes iepriekšējo varoņu garīgo vitalitāti, neatkarību un domāšanas originalitāti.

Letisa pārvērtā Šarlotes mākslas departamenta stīvo gaisotnī, palīdzēja viņas dzīvei atgūt intensitāti, krāsu, smaržu un garšu. Un,

lai gan abu inteligēnto lēdiju savdabīgais vaļasprieks — vēsturiski «autentisks» mājas teātris — vienu no viņām noveda slimnīcā, šīs dzīves saplūda vienā — jaunas enerģijas un vitalitātes spēcīgā straumē. Letisas loma atkal apliecināja A. Kantāni par vadošo Dalles teātra aktrisi. Savukārt ar Šarloti uz šīs skatuves atgriezās aktrise D. Kuple, kuras personības valdzinājums būtiski papildināja teātra nobriedušāko meistarū paaudzi.

Laikā, kad teātri visbiežāk atspoguļoja destruktīvas pasaules izjūtas un pretrunas, šis uzvedums tiecās harmonizēt, «vitaminizēt», paaugstināt dzīves tonusu. Pateicoties P. Sefera komēdijas smalkajai uzbūvei un tolerancei, inscenētāju gaumei un abu aktrišu patiesi spožajai spēlei, tas teātrim arī izdevās. Dalles teātra varoņu vitalitātei tajā laikā bija būtiska nozīme garīguma uzturēšanā un pārejas gadu haosam pretoties spējīgu īpašību attīstīšanā sabiedrībā.

Dž. B. Sova lugu «**Kandida**» Mazajā zālē (vēlāk uzvedums tika pārcelts uz Lielo zāli) režisors A. Liniņš (1991) traktēja kā psiholoģisku drāmu ar melodrāmas iezīmēm un klasisko mīlētāju trijstūri centrā. Precīzi izsekojot varoņu attiecībām, priekšstatu un realitātes sadurēm, jūtu un pienākuma cīņai izsmalcinātajā, valdzinošajā A. Grūbes un M. Martinsones Kandidā, radās iedarbīgs psiholoģisks pētījums. Ārēji izmantodams «runājošā teātra» statisko veidolu, tas nepretendēja uz saturu vai formas novitātēm. Taču tā «statisko elektrību» veidoja aktieru dzīvais pārdzīvojums un attiecību konkrētība — H. Spanovska Džefmsa Morela pārliecība par sava kanoniskā dzīves modeļa pareizību, V. Liepiņa Jūdžina Mērdžbenksa mākslinieciskais temperaments un Kandidas nespēja šos abus pretējos polus apvienot vienā.

V. Liepiņš šajā debijas lomā Dalles teātrī ienāca ar jauneklīgu aizrautību, tiešumu un romantiska varoņa potencēm. Kandida bija viena no spilgtākajām A. Grūbes lomām, kurā aktrises lieliskie ārējie dotumi harmonēja ar precīzi izstrādātu, niansētu tēla iekšējo dzīvi. Savukārt H. Spanovskis pārliecināja ar spēju analītiski tvirt lomu, veidot tēla iekšējo dialektiku — no pašpārliecināta egoista un patmilībā dziļi ievainota vīrieša līdz personībai, kas tiecas atgūt zaudēto harmoniju un ticību sev.

Kā mēģinājums atteikties no tradicionāli statiskās psiholoģiskā teātra formas, risināt psihoanalīzes seansu vizuāli plastiskā darbībā bija vērtējams A. Strindberga «**Jūlijas jaunkundzes**» iestudējums Kamerzālē A. Ozola režijā (1991). Dabisko tieksmju un aizspriedumu, audzināšanas sakropļotas psihes cīņu atklāja M. Zvaigzne Jūlijas jaunkundzē. Pragmatisms, godkāre un aukstasinība dominēja P. Gaudiņa Žana traktējumā. Taču kādi smalkāki traģiskās cēlonības motīvi palika neskarti, vien režisora iecerē minami, nojaušami.

Līdz galam neatminētas psiholoģiskas mīklas iespaidu atstāja arī otra A. Ozola režija — A. Alegrijas «**Pāri Niagārai**» uzvedums Kamerzālē (1991). Ietiekties psihes slēptajos slāņos, pētīt cilvēka

fizisko spēju maksimuma psiholoģisko fenomenu — šie režisora nodomi bija slavējami, un abu aktieru — J. Paukštello (Blondīns) un R. Zihmaņa (Karlo) — profesionalitāte un jūtība — neapšaubāma. Taču kāds no lugas radošajiem kodiem palika neatšifrēts.

Neparastā plastiskas klaunādes formā Mazajā zālē bija risināta U. Segliņa sirreālistiskā spēle **«Gabalu gabals»**, ko ar Mūzikas akadēmijas studentiem bija iestudējusi M. Ķimele un A. Rūtentāls (1991). Cilvēka ķermeņa sadalīšanās sastāvdaļās, no kurām katra gribēja eksistēt patstāvīgi, valdīt un baudīt, tika atklāta absurda amizantajā stilistikā uz dzelzs būra — atkritumu kastes fona. Tā viņi tur ķepurojās — naivās dvēseles un ambiciozie locekļi — Rumpis, Galva, Daiļā kāja u. tml., Remarkai (R. Kalniņa) kodolīgi komentējot viņu ķīviņus un iluzoro atkalapvienošanos finālā.

Taču uzvedums palika kā oriģināls formas eksperiments, kas neieplūda teātra kopējā pieredzē. Tieši formas un ritmizēto kustību neprecizitāte, žanru eklektika neļāva teatrālā atraisītībā izpausties A. Egliša masku spēlei **«Galma gleznotājs»** V. Vētras režijā (1991), neraugoties uz iestudējuma gaišo cilvēcisko starojumu.

Toties kā krāšņa petarde valsts svētku priekšvakarā novembrī tika izšauts R. Paula ziņņu spēles **«Vella kalpi»** (1991) uzvedums (režisori A. Liniņš, J. Kalniņš un K. Auškāps). Milzu «isterns» (kā vesterna joku brālis) par nacionālu tēmu ar efektīgiem kauju skaņiem, ar B. Puzinas vairāk nekā 100 skaistu tērpu parādi, brašiem Rīgas aizstāvjiem, melodisku un viegli atpazīstamu R. Paula mūziku un nenogurdināmiem ansambļa «Rotaļa» dejotājiem tam visam pa vidu. Temperaments un vitalitāte šajā raibajā jūklī tomēr ļāva izcelties V. Liepiņa Andrim, H. Spanovska Pēterim, A. Žagara Ērmanim, A. Līvmanes Annai, E. Krastiņas Rūtai, M. Martinsones un A. Grūbes Lēnei, Ā. Rozentāla Samsonam, J. Strengas Danielam Rēbusam un citiem aktieriem. Neskatoties uz izklaidējošo dominanti un žanru eklektiku, «Vella kalpi» tomēr guva lielu skatītāju atsaucību.

Kā viens no teātra konceptuāliem darbiem Mazajā zālē tapa H. Ibsena **«Rosmersholmas»** iestudējums M. Ķimeles viesrežijā (1992). Scenogrāfs A. Freibergs bija radījis vizuāli un emocionāli iespaidīgu, gaišu telpu ar tumšām mēbelēm un aīlotiem aizvirtņu logiem, aiz kuriem ņirbēja ūdens — kā ezerā nogrimušā, noslēgtā pilī. Arī I. Zemzara mūzikā vibrēja iracionāla, mistiska jutoņa.

Taču šīs noslēpumainības un tās atšifrēšanas procesa spraiguma pietrūka tieši galveno varoņu sarežģīto attiecību skaidrojumam. No sirdsapziņas pārmetumiem un neizbēgamas nolemības lāsta kopš pirmā skatuviskās eksistences mirkļa neizdevās atbrīvoties J. Paukštello Rosmeram. Pret viņa inertumu kā pret sienu sitās L. Ozoliņas Rebeka, izmisīgi tiecoties harmonizēt abu attiecības, attīrīties, šķīstīties grēksūdē. D. Eversas Rebeka (ar šo lomu Valmieras teātra

aktrise viesojās Dailes teātrī) bija nervozāka, iekšēji sašķeltāka, bet tik pašreizējīgi Rosmeru mīloša, ka viņu kopējā došanās nāvē finālā patiesi izskanēja kā vienīgais iespējamais šķīstīšanās un pašupurēšanās akts. Viņi aizgāja pa pagarināto galdu kā pa Krusta ceļu — tieši ezerā, atkārtodami Rosmera sievas Beātes likteni. Šis gājiens nebija racionāli, loģiski izskaidrojams, taču uzveduma stilā un aktieriskās eksistences loģikā — vienīgais iespējamais.

Nekonsekvenci uzvedumā ienesa kas cits: Rosmera nomirušās sievas tēla materializācija. V. Straume spēlēja apkārtklīstošu, A. Kreituses izsmalcinātajos plīvuros ietinušos rēgu, kas simbolizēja galveno varoņu tragisko vainu. Taču šis simbols bija tik uzkrītošs, tik ilustratīvs, ka iznīcināja tā skaidrojumu un risinājumu varoņu attiecībās. Noziegums, grēks, tā izpirkšana un piedošana, pagātnes liktenīgā vara, indivīda uzticība pašam sev un citi autora morālā kategorisma argumenti uzveduma struktūrā nebija sabalansēti. Pārāk smagi, kā no neatskaldītā marmora bluķa izrādē vēlās Ibsena teksts. Taču vairāku aktieru (arī J. Strengas rektora Krola un H. Spanovska Mortensgora) pārliecinošā tuvošanās lugas būtībai, režisores drosme uzņemties riskantā materiāla interpretāciju un uzveduma vizuālā kultūra lika to vērtēt kā vienu no nopietnākajiem to gadu iestudējumiem Dailē.

Kā veltījums aktrises L. Pupures jubilejai Mazajā zālē tapa T. Viljamsa «**Stikla zvērnīcas**» uzvedums Z. Stungures režijā (1992). Ar rūpīgi izstrādātiem dialogiem, iezīmīgiem raksturiem, bet bez tā sāpīgā poētiskā vispārinājuma, ko sevī slēpj luga. L. Skujiņa precīzi atklāja Lauras neparasto jūtīgumu, nespēju iejusties dzīves ikdienišķajās norisēs. L. Pupure kā Amanda Vingfilda zem spilgtā ārējā tēlojuma, savas varoņes brašuma un bērnišķīgās nebēdnības ļāva nojaust tādas sievietes drāmu, kurai katra diena ir jauna cīņa — par bērnu nākotni, pret trūkumu, pret sadzīvisko rūpju nastu — un kurai saņemšanās prasa visus dvēseles spēkus. Bet J. Straumes simpātiski ikdienišķais Toma traktējums neraisīja paralēles ar paša T. Viljamsa iekšējo dualismu, ko autors ierakstījis šajā tēlā.

Atsevišķas trāpīgi tvertas tikumu ainas un spoži aktierdarbi uzdzirkstīja tādos 1992. gada uzvedumos kā Ž. Marsāna asprātīgajā «burvīgo briesmoņu» variantā «**Publikai skatīties aizliegts**» (O. Dreģe, H. Liepiņš, A. Kantāne un M. Martinsone), V. Evanza un Velentaina 20. gados rakstītās situāciju komēdijas «**Kaudzēm naudas**» iestudējumā (G. Aboliņš, E. Krastiņa), O. Vailda salonlugas «**Lēdijas Vindermīres vēdeklis**» uzvedumā (rež. K. Auškāps un J. Strenga), kur brīvas, neatkarīgas un sarežģītas personības tēmu pārliecinoši īstenoja A. Kantānes un L. Ozoliņas Ērlīne. Taču ne šis kulturālais, brīžiem dzīvais, brīžam manierīgais augstākās sabiedrības «bestiārija» uzzīmējums, ne beļģu autora F. Krommelinka farsa «**Burvīgais ragnesis**» iestudējums A. Ozola režijā (1992), kur dzīves uzveres vitalitāti aizēnoja formālais un raupjais farsa ele-

mentu izmantojums, nekļuva par teātra radošās programmas darbiem.

Teātra kopainu nesaviļņoja arī J. Kalniņa iestudētais A. Brigades «**Spridītis**», kur savā pirmajā lielajā lomā pēc pārnākšanas no Liepājas teātra parādījās M. Pūris. Šajā teātrī, tāpat kā latviešu teātrī vispār, šīs sezonas bija visraibākā repertuāra laiks, kas iezīmēja arī konsekventu pievēršanos skatītāju pieprasītām izklaidējošām, «labi uzrakstītām lugām».

Dailes teātris nebija izņēmums tajā procesā, ko fiksējusi prese: «...viena no šodienas Latvijas teātru izteiktākajām īpatnībām, it īpaši latviešu trupās, ir konsekventa izvairīšanās no apkārt kūsājošās sociālās un garīgās dzīves aktualitātēm, distancēšanās no mūsu sabiedrībā jaušamo problēmu risināšanas uz skatuves. [...] To, ka uz pašreizējo līdz baltkvēlei nokaitēto sociāli ekonomisko attiecību fona teātris arvien vairāk pārvēršas par izklaides industrijas objektīvu sastāvdaļu un savā radošajā darbībā bāzējas galvenokārt uz komēdiju, mūziklu un sentimentālu melodrāmu iestudējumiem, lielā mērā var izskaidrot ar teātru ievērojamo finansiālo atkarību no skatītāja un skatītāja (kā masas) specifisko gaumi.»*

Tieša saikne ar sabiedrības dzīves aktualitātēm bija tikai Ā. Geikina lugas «**Saimnieks**» uzvedumam Mazajā zālē, ko iestudēja pats autors (1993). It kā nepretenciozais stāsts par abu lugas varoņu — savulaik «režīma» pārmācībai pakļauta dzejnieka un viņa jaunības dienu mīlestības, ilggadējas «saimnieka», partijas bosu un dažāda ranga priekšnieku mīļākās — sagandētajām dzīvēm tomēr bija viens no sociāli un emocionāli precīzākajiem teātra komentāriem par savu laiku.

A. Līvmanes un I. Kalniņa psiholoģiski piesātinātā spēle atklāja neatgriezeniskos procesus, ko «sistēma» izraisījusi dvēselēs, domāšanā, vērtību kritērijos. Pagātnes nasta nebija nokratāma, ne abiem varoņiem izskaidrojoties, ne plēšoties, ne mīlējoties, ne lamājoties, ne dzerot šņabi. Uz viņiem no sāva monumenta visu laiku nirdzīgi raudzījās pilsētas bijušais «saimnieks». Un veltīga bija I. Kalniņa varoņa donkihotiskā cīņa ar monumentu. Tā beidzās traģiski, kā brīdinot, ka «saimnieka» ēra turpinās arī brīvajā Latvijā un ka latvisko «kungu — kalpu» arhetipu rada un uztur ne tikai apstākļi, bet arī paša indivīda spēja vai nespēja tos ietekmēt.

Teātra kā mākslas procesa dominanti šajā laikā tiecās uzturēt tādi iestudējumi kā S. Beketa «**Gaidot Godo**» Kamerzālē A. Ozola režijā (1993). Absurda klasiķa populārā, 1952. gadā rakstītā luga, kas līdz tam Latvijā bija skatāma galvenokārt aktieru studiju darbu fragmentos, Dailes teātrī bija atradusi patiesi ieinteresētu režisoru un pārsteidzoši piemērotus tēlotājus. Režisora A. Ozola pieredzē jau bija t. s. absurdistu interpretācijas (S. Mrožeks, K. Abe). Te viņa

* Zvirbulis A. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1992, 11/12, 48. lpp.

tendencē skatuves valodā paust savu attieksmi pret indivīda absurdo sadzīvisko rosīšanos un eksistenciālo izmisumu beidzot bija ieguvusi kompozicionāli striktu, bet aktieriskām improvizācijām un cilvēciskiem strāvojumiem atvērtu formu.

Kritiķe G. Saulīte rakstīja: «Lakoniskiem ārējiem līdzekļiem uz-būvēta izrāde, kas ieturēta melnbaltos toņos ar grafiski tīrām mi-zanscēnām. Asprātīga dialogu saskarēs, autora dotajās vārdū ro-taļās — «vāvuļošana». Iekšēji spraiga, ritmos mainīga un savā ie-darbībā urdoša.»* G. Āboliņa Estragona un A. Morkāna Vladimira it kā bezjēdzīgo, primitīvo dialogu iekšējā atspere bija ilgošanās pēc jēgas, pēc kaut kāda piepildījuma, cerība uz izraušanos no pazemo-jošās, gandrīz dzīvnieciskās eksistences. Tas nebija eksistences tra-gisms un bezcerība, ko 70. gados Rīgā atklāja šīs lugas interpretē-jums Tallinas Jaunatnes teātrī, vai jautra klaunāde — kā S. Beketa darbu tajā pašā laikā bija uztvēris moldāvu teātris «Lučaferul» Ki-šiņevā.

Daiļes teātra uzvedums risinājās kā skumja, filozofiska klaunā-de. Kopējās gaidīšanas važās saistītā pāra attiecībās G. Āboliņš un A. Morkāns atsedza gan atsvešinātības aukstumu, gan aizkustino-šas saskarsmes un galvenais — izmisīgu, mokošu vēlēšanos kaut pietuvoties, kaut nojaust to esības noslēpumu, kas uztur viņos dzi-vību.

Miklas atminējumu neatnesa arī J. Gornava Poco (aktieris šķita kā radīts absurda estētikas iemiesošanai), kurš drūmā lietišķībā trenkāja savu kalpu Lakī (M. Pūris), demonstrēdams mehāniskas darbošanās iznīcinošo absurdumu. Kā harmonizējošs elements balta-jā, gandrīz tukšajā telpā ar vientuļo kociņu finālā ieplūda cerība. Kā izvārdzināto dvēseļu vāra nojausma, kas lika sapurināties abu gaidītāju melnajiem, sašļukušajiem stāviem. Liekot cerēt, ka atnāks, ka notiks, ka iekritis maza zvaigznīte tumšajā peļķē... Tikai jābūt tam gataviem.

Cilvēka dabas vitalitātē sakņots, izturēts un izkopts uzveduma stils bija raksturīgs A. Ozola iestudētajam K. Goldoni «**Divu kungu kalpam**» (1993) — azartisks, rafinēts, izaicinoši pārspīlēts. P. Lie-piņa Trufaldīno brīžiem pat netika līdzī visiem straujajiem intrigas pavērsieniem, lai cik manīgi tiecās tos grozīt savā labā, un radīja priekšstatu par visnevainīgāko un cilvēciskāko no blēžiem. Spēles pavedienus savās rokās turēja A. Zagara Florindo un V. Straumes Smeraldīna, valdzinādami ar skatuvisko atrasiētību un organiku uz-veduma hiperbolizētajās norisēs.

Ar Trufaldīno un J. Dreslera Jefiņu paša sagatavotā monoizrādē Mazajā zālē savu jubileju atzīmēja P. Liepiņš — viens no profesio-nāli azartiskākajiem un cilvēciski atvērtākajiem teātra mākslinie-

* Saulīte G. Par gaidīšanu // Teātra Vēstnesis, 1993, 3, 98. lpp.

kiem, kas ilgajos darba gados akadēmiskā teātra rutīnā ir saglabājis apbrīnojamas īpašības — vienkāršību un naivitāti un ir visu paaudžu skatītāju iemīļots.

Publikas atsaucību izpelnījās arī Dž. Keselringa kriminālkomēdija «**Arsēns un vecas mežģīnes**», ko iestudēja A. Blekte — viesrežisors no Zviedrijas (1993). Bet pats teātris par labāko šajā gadā atzina L. Helmanes drāmas «**Lapsiņas**» uzvedumu Mazajā zālē. Tas bija aktiera P. Gaudiņa debijas darbs režijā, izaudzis no nepretenciozas vēlmes nodarbināt teātra kūsājošos «ražošanas cehos» neaizņemtos kolēģus. Spēcīgais literārais materiāls, režisora kulturālā, neuzbāzīgā vadība un aktieru meistarība ļāva attīstīties dzīvām, dinamiskām personāžu attiecībām un rasties diviem patiesi spožiem aktierdarbiem — L. Ozoliņas Redžīnai un A. Kantānes Berdijai.

L. Ozoliņas varones dzīves alkatība, izsmalcinātā viltība un cinisms pret tuviniekiem bija gan atbaidošs, gan apbrīnojams. Skaitums, prāts un enerģija, kas gāzās pār apkārtējiem kā milzīga, iznīcinoša lavīna, — tas norisa dramatiski, pat traģiski. Redžīnas «dirīģētajā» cīņā par prioritātēm ģimenē, sabiedrībā, naudas un varas dalīšanā bija uztverts kāds ļoti mūsdienīgs nervs. Arī intelīģentās, daudzciētusās A. Kantānes Berdijas, kuru tuvinieku cietsirdība vērtusi eksaltētā divainē, liktenī. Emocionālais līdzpārdzīvojums dzīves cīņā sakostajiem un izstumtajiem varoņiem (tādiem kā Berdija un Redžīnas vīrs J. Kalniņa atveidā) bija spēcīgākais uzveduma iedarbības efekts.

L. Helmanes lugas materiāls pieļāva ļoti tiešu, konkrētu, pat atkailinātu konflikta un attiecību skaidrojumu. Taču, izmantojot šādu pieeju B. Frīla lugas «**Dejas Lūnasas svētkos**» (1993) iestudējumā, visi dramaturģiskā materiāla slāņi netika atklāti. Uzvedumā tika radīta īpatna atmosfēra, tas bija saistošs kā vientuļu sieviešu psiholoģijas, vēlmju un izdzīvošanas mehānisma pētījums un ieinteresēja par M. Martinsones Kristas, A. Līvmanes Egnesas, O. Dreģes Megijas un citu kopējai vientulībai nolemto māsu mezglainajiem likteņiem. Taču lugas mītisko, rituālo slāni, kas saistījās ar īru seno Lūnasas svētku dejām un pirmatnējām melodijām, režisori K. Auškāps un J. Strenga nebija iekomponējuši uzveduma struktūrā kā būtisku elementu.

Par šo seno, noslēpumaino deju autors lugas beigās rakstījis: «To deju, it kā šajās remdējošajās skaņās, šajos pieklusinātajos ritmos un šajā bezskaņas kustību burvībā varētu atrast pašu dzīves dvēseli un visas tās cerības.» Uzvedumā dominēja dzīves nīcīgā «miesa», māsu ikdienas gaitas, sadzīviski konkrētas darbības un vārdi, vārdi, kas atklāja šo dzīves ikdienišķo sūrumu un katras iekšējo drāmu. «Bezskaņas kustību burvības» nojautsma atplaiksnija tad, kad māsas, dzirdot svētku deju melodiju, izdejoja katra savas slāpētās alkas un dzīves piekrāptās cerības. Un tad, kad M. Martinsones Kristai — visvītālākajai un sievišķīgākajai no māsām —

viņas bērna tēvs Gerijs (šarmantajā I. Kalniņa veidolā) dāvāja aizmiršanās mirkli dejā.

Sajos brīžos vienīto sieviešu dzīvēs, kuras kritiķe S. Geikina salīdzināja ar arhetipiskām, dziļi izgrauztām un izkaltošām upju gultnēm, it kā vēlreiz ieplūda dzīvības ūdens. Recenzente rakstīja: «Katrā no šiem cilvēkiem grūds nemiers, kādas alkas, kuras uz skatuves diemžēl uzliesmo tikai atsevišķos mirkļos. Uzvedums kopumā ir episks un lēni ritošs. Piekļājīgā profesionālā līmenī, bet bez dzirksts, bez satraucošas sajūtas, ka tūlīt, tūlīt šo mierīgo dzīvi saviļņos kaut kas neparasts, senaizmirsts, nebijis, ka izkaltošajā upes gultnē parādīsies pazudušais ūdens un krāces, atvari, dzelmes reizē vilinās un atbaidīs.»*

Šajā recenzijā fiksētas īpatnības, kas bija raksturīgas Dailes teātra to gadu iestudējumiem vispār: episkums, runātā vārda prioritāte, lēns darbības ritms un temps, noturīgs profesionāls līmenis, ko tikai paretam saviļņoja spilgti radoši uzliesmojumi. «Krāces, atvari un dzelmes» lielā mērā bija atkarīgi no pašu aktieru uzdrošināšanās un spējas riskēt, iekļaut uzvedumā savas pieredzes un enerģijas maksimumu. Dailes teātris ritēja uz priekšu kā milzīgs, krāsains vilciens pa drošām, iebrauktām sliedēm. Tā vadītājs K. Auškāps rūpējās par to, lai katrā «vagoniņā» kaut kas notiktu un viss sastāvs būtu nodarbināts (1993. gadā pirmizrāžu skaits — 13 — bija vislielākais mūsu dramatiskajos teātros). Viņa pārbaudītais tandēms ar tulkošanu R. Auškāpu nodrošināja teātri ar informāciju par to, kāds ir «teātra laiks ārpusē», ļaujot repertuārā regulāri parādīties jaunākās aizrobežu dramaturģijas sacerējumiem.

Režisors A. Liniņš savos iestudējumos realizēja prasību pēc aktieriskās eksistences patiesīguma vai vienotam spēles principam pakļautas teatralitātes. A. Ozols režijā gāja savu ceļu, apgūdam absurda teātra, farsa estētiku un izmēģinādams arī citus, latviešu teātrī maz izmantotus stilus un formas. Savu vietu Dailes teātra kontekstā mēģināja atrast un nostabilizēt — pagaidām ar mainīgām sekmēm — režisors J. Kalniņš. No teātra dažādu cēloņu dēļ aizgāja V. Vētra, M. Ozoliņš, A. Grūbe u. c. 1993./94. gada sezonas sākumā trupu papildināja četri Mūzikas akadēmijas M. Ķimeles vadītā aktierkursa absolventi: R. Kalniņa, A. Zeltiņa, I. Auziņš un Ģ. Miķelsons. Te pēc sezonas Jaunajā Rīgas teātrī sāka strādāt arī I. Briķe no Liepājas un J. Žagars no Jaunatnes teātra.

Teātra neoklasicistiskā, episkā stila kvintesence šajā laikā bija vīrienīgais S. Lāgerlēvas sāgas «Gesta Berlings» uzvedums H. Liepiņa režijā (1993). Pats veidojis arī dramaturģiju, Dailes teātra 50. gadu Gesta par savu pēcteci šajā lomā izraudzījās V. Liepiņu, kurš savu jūtīgumu un temperamentu bija apliecinājis vairākās mī-

* Geikina S. Stāsts par kādiem svētkiem, // Lit. un Māksla, 1993, 23. apr., 1. lpp.

lētāju, arī Ebina lomā J. O'Nila «Mīla zem gobām» uzvedumā (1993). Taču pēc pirmajām izrādēm, kā atzīmēja kritika, «Gesta Berlingu» varēja pārdēvēt par «Ekebijas majoriēni». Uzveduma centrā neapšaubāmi atradās A. Kantānes Majoriēne — ar vērienīgumu un aktrises personības spēku, un pievilcību apveltīta. Šā likteņa atklāsmes skaudrums un pārdzīvojuma dziļums aizēnoja gan Gestas iekšējo drāmu, gan skaistās Mariannas Sinkleres (A. Zeltiņa) ciešanas. Un arī legendārie kavalieri līdzās A. Kantānes Ekebijas majoriēnei šķita kā no papīra izgrieztas, bālas lelles.

Taču izrāžu gaitā, pārvarot sākotnējo samocītību, aizvien pārliecinošāks kļuva V. Liepiņa Gesta. Aktieris necentās veidot tradicionālu varoni. Par viņa Gestas pamatu kļuva vājš cilvēks, kurš meklē un šaubās, kurā deg lepnums un mīlestība pret dzīvi, arī pret tās pabērniem un atstumtajiem. Šis Gesta bija smagi grēkojis, bet viņa sirds nebija tapusi cieta, un tieši šis sirds jutības dēļ V. Liepiņa varonim tika piedots. Tās dēļ pār viņu kā likteņa dāvana nolija Elizabetes Donas gudrā, augšupceļošā sievišķība un mīlestība.

V. Liepiņa Gestas un R. Kalniņas Elizabetes niānsētajās divspēlēs spēcīgās alkas pēc attīrīšanās un harmonijas saviļņoja uzveduma episko, sadrumstaloto plūdumu. Abu kopējā lūgšanā dot zemei svētību un lietu vienkopus saplūda cilvēka dzīves un dabas mistērija. Šajā katarses ainā ar zilgano Vermlandes ainavu fonā (scenogrāfs V. Vējš) tika sasniegts tas vērienīgums, kāda pietrūka uzvedumam kopumā.

Viena no iestudējuma lielākajām vērtībām, tā dvēsele bija A. Maskata mūzika. Šis mūzikas vērienīgums un skaudrums, smeldzīgais melodiskums un atturīgā patētika arī noteica uzveduma pievilcību skatītāju acīs, izteica nepateikto un nepasakāmo, vien iestudējuma kopējā virzībā un atmosfērā nojaušamo.

Viens no mākslinieciski harmoniskākajiem, visos komponentos saskaņotākajiem teātra iestudējumiem 90. gadu sākumā bija H. Ibsena «Kad mēs, mirušie, mostamies» uzvedums Kamerzālē K. Auškāpa režijā (1993). Interpretējot stāstu par slavenā, bet radoši izsīkušā tēlnieka Rubeka atkalsatikšanos ar jaunības dienu mīlestību un iedvesmotāju Irēnu, par Rubeka jaunās sievas Maijas un lāču mednieka Ulfheima alkām pēc laimes un mīlestības, režisoram izdevās apvienot reālās darbības ar ireālu rituāla simboliku. Vēlinā Ibsena poētikai raksturīgo misticismu palīdzēja īstenot scenogrāfe I. Uljanoviča.

Kā ārpasaulīgs rēgs Rubeka un Maijas ikdienišķo sarunu, izteikto un noklusēto pārmetumu un pašpārmetumu piestrāvotajā telpā ieslīdēja I. Briķes Irēna. Liktenīgā sastapšanās ar Rubeku izraisīja pēdējo dzīvības un enerģijas uzliesmojumu šajā svina pelēkajā būtnē, kas pārvērtās par vienu vienīgu degošu pārmetumu vīrietim, kuram Irēna bija atdevusi visu, arī savu jauno, mīlošo dvēseli. Viņas un Rubeka smagajos dialogos, ko I. Briķe virzīja ar satriecošu garīgu atdevi un spriegumu, atklājās mākslas un dzīves nežēlīgā dia-

lektika un abu varoņu garīgā absolūtisma meklējumi. J. Strengas Rubekam tie vainagojušies ar slavu, atzišanu un vecuma gurdenumu, bet I. Briķes varonei — ar personīgu traģēdiju, pašnīcināšanos. Irēnas satraukumu un izmisumu nemazināja tas, ka viņas mīlestība, pašai dziedība un upuris bija vienīgais attaisnojums Rubeka un viņas pašas dzīvei.

Uzvedums loģiski virzījās uz grēksūdzi, uz šķīstīšanos, uz mūžīgi baltajiem kalniem kā absolūtā garīguma, augšāmcelšanās un grēku izpirkšanas simbolu. Pie gara, melna baznīcas sola ceļos nometies, Dievu lūdza Rubeks. Viņa dvēsele vairs nebija atmodināma, tikai pamodināma uz brīdi — lai dotos Irēnai līdz kalnos, lai rastu jel kādu attaisnojumu pats savās un citu acīs. Pirms aiziešanas I. Briķes un J. Strengas varoņi mērcēja rokas misiņa bļodā ar ūdeni — kā apmazgāšanās, šķīstīšanās rituālā pirms pēdējās gaitas.

Abu došanās kalnos — I. Briķes Irēna baltā, gaisīgu pūciņu kažokā blakus J. Strengas Rubeka svinīgajai nopietnībai — bija caurspīdīga traģisma ieskauda. Viņu nozušana lavīnā netika risināta naturāli; to «nospēlēja» A. Maskata veiksmīgi atrastā A. Vēberna liturģiskā mūzika. No kalniem ielejas dzīvē atgriezās A. Zeltiņas Maija un J. Zagara Ulfheims, kuru jutekliskums iezīmēja dzīvu pretstatu sastingušajam garīgumam. Finālā visi dzīvie un mirušie tika savienoti kopējā dejā, kas uz brīdi pārtrūka, lai tad atkal turpinātos, tad atkal pārtrūktu un atkal turpinātos. Kā mūžīgie absolūtā meklējumi, kā mūžīgais dzīvības un nāves rīts šajā ielejā.

Sis uzvedums tika atzīts par vienu no labākajiem dramatisko un muzikālo teātru 1993. gada skatē.

Kopš 1992. gada K. Auškāpa rokās atradās ne tikai teātra mākslinieciskā, bet arī saimnieciskā vadība. To īstenojot, K. Auškāps centies repertuārā sabalansēt radošās un komerciālās intereses, maksimāli nodarbināt trupu, aicināt viesrežisorus un organizēt viesizrādes ārzemēs (80. un 90. gados teātris viesojies Amerikā, Austrālijā, Somijā, Vācijā u. c.). Arī inflācijas laikā teātris savu skatītāju nebija zaudējis. 80. un 90. gadu mijā iedibinājās prakse, ka teātra Lielajā zālē parasti tika veidoti tradicionāli vai publikas izklaidei domāti iestudējumi, bet radoši eksperimenti — Mazajā vai Kamerzālē.

JAUNATNES TEĀTRIS

80. gadu otrajā pusē Jaunatnes teātris vienīgais no mūsu teātriem guva tik plašu starptautisku ievēribu. Ar diviem Ā. Šapiro veidotiem iestudējumiem — B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» un B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» — tas ar panākumiem piedalījās skatēs un festivālos toreizējā Padomju Savienībā un ārzemēs, nesdams Latvijas vārdu pasaulē.

Teātra galvenais režisors joprojām bija **Ādolfs Šapiro**, un šo teātri neskāra mākslinieciskās vadības maiņa, ko abi akadēmiskie teātri piedzīvoja 80. gadu beigās. Līdzās galvenajam režisoram strādāja režisori **Alvis Birkovs**, **Uģis Briķmanis** un **Feliks Deičs**, kā režisora asistente turpināja darboties **Lūcija Baumane**. No viesrežisoriem ievērojamākais bija to gadu Krievijas režijas jaunā zvaigzne **Anatolijs Vasiļjevs**. Atsevišķus uzdevumus latviešu trupā iestudēja **Pēteris Pētersons**, **Oļģerts Kroders**, **Valdis Lūriņš**, krievu trupā — **Staņislavs Mitins** (Maskava), **Romans Marholija** (Sevastopole) un citi. Teātra scenogrāfs bija **Andris Freibergs**.

Latviešu trupas vadošie aktieri bija **Anda Zaice**, **Dina Kuple**, **Uldis Pūcītis** (līdz 1987), **Imants Skrastiņš**, **Edgars Liepiņš** (līdz 1989), **Rūdolfs Plēpis**, **Guntis Skrastiņš**, **Ārija Stūrniece**, **Ivars Brakovskis**. Mazāk jaunu radošu uzdevumu šajā laika posmā bija **Verai Singajevskai**, **Tāļivaldim Āboliņam**, **Antai Krūmiņai**, **Veltai Skursteinei**, **Lūcijai Baumanei**, kuru teātris zaudēja 1988. gadā. No jaunajiem aktieriem strauji izvirzījās **Maija Apine**, **Ingūna Zemzare**, **Māris Andersons**, **Juris Zagars**.

Krievu trupā par neapšaubāmu radošo līderi kļuva **Sergejs Jūdins**. Stabīlu profesionalitāti uzturēja trupas kodols: **Viktors Pļuts**, **Ludmila Sevčenko**, **Irina Fjodorova**, **Tatjana Džuba**, **Valērijs Diks**, **Jevgeņijs Vēveris**, **Eleonora Šalajonoka**. Jauno varoņu lomās sevi apliecināja **Oļģegs Fomins**, **Valērijs Doļiņins**, **Irina Kovaļenko**, **Marina Kalmikova**.

Teātrim kopumā šis bija gan ārēju panākumu un profesionāla gandarījuma, gan iekšēju pretrunu laiks.

Iestudējums «Trešās impērijas bailes un posts» 1986. gadā Baltijas teātru pavasarī Tallinā ieguva galveno balvu; tika piešķirta balva arī **A. Freibergam** par uzdevuma scenogrāfiju un **M. Apinei** — kā veiksmīgākajai jaunajai aktrisei. 1987. gada pavasarī šis uzve-

dums tika iekļauts A. Efrosa piemiņas izrāžu ciklā Tagankas laukuma teātrī Maskavā un Vissavienības jaunatnes izrāžu festivālā Tbilisi. A. Efrosa piemiņas izrādi skatījās gandrīz visa Maskavas teātra publika, atzīmējot, ka iestudējumā tiešām jūtams Efrosa gars, jūtams viņa domāšanas veids. Vienmēr iet savu ceļu, mainīties, bet palikt pašam — tas bija A. Efrosa galvenais princips dzīvē un mākslā. Šo pašu principu savā darbībā tiecās realizēt arī Ā. Šapiro.

Baltijas teātru pavasara festivālā Minskā (1987) iestudējums «Rīt bija karš» tika apbalvots par labāko režiju. (Galveno balvu saņēma Ē. Nekrošus iestudējums — A. Čehova «Tēvocis Vaņa» Viļņas Jaunatnes teātrī.) Centrālās televīzijas 1987. gadā organizētajā Vissavienības pēdējo gadu labāko teātru uzvedumu skatē Igaunija parādīja «Mākoņu krāsas» M. Mikivera režijā, Lietuva — «Pirosmāni» E. Nekrošus režijā, bet Latvija — Ā. Šapiro iestudēto «Centrifūgu».

Ar «Rīt bija karš» uzvedumu teātris kā goda viesis piedalījās 15. Ziemeļvācu teātru festivālā Brēmenē (VFR, 1987). Te uzstājās arī Viskonsinas universitātes teātris (ASV), kolektīvi no Holandes un Polijas. Jaunatnes teātris bija pirmais toreizējās padomijas teātris, kas reprezentējās šādā festivālā. Vācu prese rakstīja: «Arī neprotot krievu valodu, skatītājs nepalika vienaldzīgs, pat nevarēja tāds palikt, jo jaunie aktieri sajūsmināja ar lielisku raksturotājmākslu, svaigumu un precizitāti [...] Tur visur bija jūtama Ā. Šapiro lielā skatuves pieredze. [...] Brēmenes «Konkordijā» tika sirsnīgi cildināts režisors un viņa ansamblis par mēreni modernu, ļoti rūpīgi veidotu, aizkustinošu un progresīvu izrādi.»*

Sis uzvedums ar panākumiem tika parādīts arī starptautiskajos festivālos Minhenē un Turīnā (1988). Savukārt «Trešās impērijas bailes un posts» izrādi ar ilgstošiem aplausiem un vairākkārtēju priekšskara atvēršanu uzņēma Berlīnē, festivālā «Internacionālie Brehta dialogi-1988».

Sajos gados teātra galvenais režisors vairākkārt tika uzaicināts veidot uzvedumus citos kolektīvos PSRS un ārvalstīs. Maskavā, J. Vahtangova teātrī viņš iestudēja V. Rozova lugu «Mežakuilēns» (1987) un Maskavas Dailes teātrī — M. Bulgakova «Moljēru» (1989); Managvas Nacionālās komēdijas teātrī Nikaragvā — A. Čehova «Ķiršu dārzu» (1988), kas izpelnījās turienes valdības, preses, TV un radio plašu ieinteresētību un tika recenzēts pat Ņujorkas centrālajā presē. Ā. Šapiro tika ievēlēts par Starptautiskās bērnu un jaunatnes teātru asociācijas (ASSITEJ) PSRS centra un vēlāk visas asociācijas prezidentu. Pēc profesores M. Knēbeles nāves viņš pārņēma Vissavienības Jaunatnes teātru režisoru laboratorijas vadību (1985), vadīja starptautisku režisoru laboratoriju Rīgā (1990).

Taču mūsu Jaunatnes teātrī, Ā. Šapiro bieži promesot, veidojās visai sarežģīta iekšējā situācija. Režisori A. Birkovs, U. Brikmanis,

* Weser — Kurier, 1987, 4. V.

F. Deičs un viesrežisori nespēja abas trupas nodrošināt ar darbu (2—3 jauniestudējumu sezonā katrai trupai, no kuriem viens parasti kamertipa vai nelielam ansamblim, bija maz).^{*} Aktieri, protams, vēlējās strādāt ar Ā. Šapiro, bet ārpusteātra aizņemtības dēļ viņš šīs vēlmes nevarēja piepildīt. Bez atbildības par teātri, ko režisors bija saturējis kopā gandrīz 30 gadu, iznesdams tā mākslinieciskās dzīves galveno smagumu, viņš juta atbildību arī pret savu talantu, kura impulsēšanai un realizācijai beidzot bija radušās plašākas iespējas.

1986. gadā vēl bija stipra Ā. Šapiro piesaiste Latvijai, viņš joprojām sevi apliecināja par līderi mūsu režijas mākslā. Ar iestudējumiem «Rīt bija karš» un «Sniegotie kalni» režisors noslēdza savu politisko triloģiju vai pat tetraloģiju (ja te ietver arī G. Priedes «Centrifūgu»). Šajā ciklā pirmoreiz latviešu teātri tik dziļi un mērķtiecīgi tika pētītas totalitārā režīma un personības kulta izpausmes sociālajā un individuālajā psiholoģijā, to ietekme atsevišķu indivīdu, veselu paaudžu un nāciju likteņos. Turklāt katrā no iestudējumiem šīm izpausmēm bija atrasta savdabīga teatrālās izteiksmes forma.

B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» uzvedumā krievu trupā (1986) nebija nekā no tā mākslīgi uzkurinātā, drudzainā masu entuziasma, kas virzīja uz priekšu «Trešās impērijas» varoņus. Te bija vienkārša un reizē tēlaina Krievijas 30. gadu beigu atmosfēras atklāsmes, kad gaisā jau strāvoja kulta radītā apdraudētība un tuvā kara nojausmas. Te it kā pavērsās lappuses no tās paaudzes dienasgrāmatas, kuras entuziasms bija virzīts uz patiesi humānu mērķi, bet kuru traģiski sašķēla un gandrīz fiziski un garīgi iznīcināja autoritārā valsts varas režīma politika un ideoloģija laikmetu griežos. Ideoloģija, kas savai jaunatnei nemitīgi skandināja bezgalīga optimisma un urrāpatriotisma zvārgulišus un kas, modri apkarojot iekšējo «valsts ienaidnieku», nepaguva sagatavoties cīņai pret galveno — ārējo ienaidnieku.

Uzveduma sākumā varoņi dzīvoja pirmajā ontogēnēzes lokā, visai bērnišķīgā pasaulē, un pirmskara gadu ārpolitikas vētras, iekšpolitikas drāmas un traģēdijas norisēja kaut kur ārpus viņu dzīves trajektorijas. Nesamazinot runātā vārda nozīmi un iedarbību, Ā. Šapiro laika sociālajām un politiskajām idejām lika ielauzties un atspoguļoties individuālajā un kolektīvajā plastikā, mūzikā, skaņā, ritmā, intonācijā, masu kultūras klišejās, lai tādējādi atsegtu tos apziņas sociālos slāņus, kas saņem un akumulē laikmeta enerģiju. Ar plastiskajām masu etiķēm, ķermeņu valodu un entuziasmēto dziedāšanu, ar vizuālo un skanisko tēlainību režisoram paralēli verbālajam līmenim izdevās radīt vēl citu — sociālā teksta līmeni, kas at-

^{*} Samazinoties jauniestudējumu skaitam un sašaurinoties bērnu izrāžu repertuāram, kritās skatītāju apmeklētība un pasliktinājās teātra finansiālā situācija.

klāja slēptos teksta slāņus. Atklāja ne vien to gadu patieso aizrautību, jautro, sirsnīgo kolektīvisma garu, pieticību sadzīvē un vienkāršību attiecībās, kas vēlāk tika pazaudēta, bet arī sociālo kolīziju draudīgumu.

Pamazām, pakāpeniski, arvien neatvairāmāk un nežēlīgāk uzveduma liriskajā, «intimajā» tekstā sāka ielauzties šis sociālais teksts, pātagodams jauniešus ar aizdomām, neuzticību, bailēm, demagoģiju un pieprasīdams pat visdrausmīgāko — atteikšanos no sava tēva — kā Vikai. Tas, kas bija licies tāls un neizprotams kā noslēpums, nevainojams un drošs kā labi ieeļļota mašīna, sabruka kā kāršu namiņš. Individuālais pārbaudījums kļuva par kolektīvo pārbaudījumu, kas ieslēdzās visas tautas lielajā liktenstāstā. A. Sapiro un jaunie aktieri precīzi atklāja, cik satriecoši ātri veidojās garīgās un sociālās attīstības otrais — brieduma — loks, kā jauniešu apziņā un likteņos konkretizējās abstraktie jēdzieni «valsts vara», «karš», «dzimtene». Līdzās reālistiskiem tēliem darbojās simboliska «laikmeta zīme» — Cilvēks ar avīzi (S. Judins), cilvēks pēlēkā, kas iemiesoja varas mehānisma visuresamību, bezkaislīgumu un draudīgumu. Paš-aizliedzīgie, traģiskie valsts varas funkcionāri, kā Iskras māte (I. Fjodorova), visos laikos dzīvīgais demagoģiskā, bīstamā ierēdņa tips (T. Dzjuba vai R. Lobreva) vai skolas direktors (J. Gamburgs), kas tiecās nepieļaut topošo personību sadrupināšanu un samalšanu, jaunieši, kuri tikai sāka iepazīt dzīves un vēstures dialektiku, — visos šajos tēlos individuālie konflikti bija cieši saistīti ar lieliem sociāliem konfliktiem. Tieši tādēļ ar tādu traģisku skaudrumu lūza Vikas (L. Ņekipelova) un Iskras (I. Kovaļenko) likteņi, raisot katarsisku līdzpārdzīvojumu. Lai gan tieši spēle, nosacīta spēle (tāpat kā Brehta lugas uzvedumā) te bija uzveduma organizēšanas princips. Tas izpaudās gan aktieru tiesībās brīvi «pārvietoties» tēla robežās, palaikam vispār tās atstājot, lai komentētu varoņa dvēseles stāvokli, pagātni vai nākotni, gan M. Kitajeva radītās skatuves telpas transformācijās — aktieri veidoja jaunu darbības lauku, pārvietodami gaišzilus klucīšus ar pusfantastisku lidaparātu attēliem, gan arī aktierdarbu «lokālajās», paspilgtinātajās krāsās. Te nevarēja runāt par atsevišķu tēlu izaugsmi, drīzāk tā bija proporciju maiņa, kas pārvērtā kopējo monolīto 9.b klases veidolu.

Izņēmums bija I. Kovaļenko Iskra Poļakova — kolektīvā portreta dvēsele un centrs. Aktrise pakāpeniski pieklusināja savas varones temperamentīgās pašizpaušmes, gandrīz fiziski sajūtami pārveidoja ārējo, eksplozīvo entuziasma enerģiju klusas iekšējas darbības spēkā. Pārējiem tēliem nebija dota plaša psiholoģisko krāsu gamma, viņi mainījās visi uzreiz: saliedējoties ap nelaiimes salauzto Viku, stāvot pie viņas kapa un saprotot, ka «nogalināt spēj ne tikai lode, nazis vai šķemba, nogalināt spēj arī jauns vārds... glēvulība vai nelietība».

Pavisam vieglām, aktieriski smalkām līnijām bija iezīmēta pie-

augušo pasaule — Artjoma vecāki (V. Pluts un L. Ševčenko), līdz pēdējai iespējai godīgais skolas direktors Romahins (J. Gamburgs), dramatiskais Iskras mātes tēls.

Shematizējot «tēvu» līniju, Ā. Sapiro bija būtiski mainījis romāna virzību. Iestudējuma laiks sabiezināts, notikumi pievirzīti pavisam tuvu mūsu dienām. «Centrējot uzmanību uz jauniešiem, uz viņu mokošo redzēt un domāt mācišanos, Ā. Sapiro ir radījis indulgenci tai paaudzei, tiem cilvēkiem, kas ar sāpēm spējuši saglabāt sevi laikā, kad no viņiem prasīja tikai entuziasmu un bezierunu ticību. [...] Svabada vēstures jušana, organiskā saistība ar tēvu un tēvutēvu paaudzi ir Ā. Sapiro režijas dominante. «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev», «Pilsēta ritaismā» (pirms gadu desmitiem), «Centrifūga» un «Trešās impērijas bailes un posts» (nesen) radījušas nepārtrauktu vēsturiskās un sabiedriski aktīvās domāšanas ķēdi, noteiktu un apzinātu Jaunatnes teātra māksliniecisko programmu,»* rakstīja E. Tišheizere.

«Visu valsti un neko ārpus valsts» — šī totalitārās valsts sava veida formula, kas transformējās atkarībā no katra uzveduma sociālā teksta, savu kvintesenci ieguva G. Priedes lugas **«Sniegotie kalni»** uzvedumā (1986). Galēji askētiskā, diatoniski skarbā uzvedumā — parabolā, uzvedumā — līdzībā par cilvēces, kultūras un indivīda likteņiem, kas sižetiski balstījās uz Ķīnas t. s. kultūras revolūcijas notikumiem. Te arī totalitārisma graužošā ietekme uz indivīda psihi bija visdziļākā un tika parādīta ar gandrīz klīnisku precizitāti. Tas bija kā kolektīvs labprātīgais lobotomijas seanss, kurā iesaistījās uzveduma varoņi — «godīgie» vidusmēra pilsoņi, lai pasargātu sevi un cilvēci no «devītās kategorijas neliešu» (kā lugā dēvēti inteliģenti) radītajām «briesmām».

B. Brehta darba uzvedumā jaunie aktieri varēja brīvi piemērot visdažādākās sociālās maskas, visdažādākos masu kultūras štampus un tūlīt pat brīvi «izkāpt» no tiem, paužot savu personisko un pilsonisko attieksmi pret materiālu; B. Vasiljeva darba uzvedumā aktieriem bija iespēja ceļot savu tēlu pagātnē un nākotnē, turpretī «Sniegotajos kalnos» šādas iespējas praktiski nebija vai arī tā bija tiši iluzoriska. Te aktieris bija visciešāk saistīts ar savu sociālo masku. G. Skrastiņa Mazdēls vairs nevarēja noraut laika un režīma uzspiesto masku, kas jau kļuvusi par seju. Un tikai sociāli un psiholoģiski šaržētā ierēdņu grupa ar E. Liepiņu priekšgalā, kā arī Sētņiece un Meistara sieva (D. Kuple vai V. Skurstene) ar savu hameleonisko gatavību kalpot jebkuram režīmam varēja brīvi bradāt pāri gadu desmitiem un cilvēku likteņiem, neizjūtot ne mazākos sirdsapziņas pārmetumus par savu nodarījumu smagumu.

Sportiskā enerģijā kūsājošie un starojošie jaunieši, kas iepriekšējos uzvedumos bija spārigi minuši divriteņus vai skandējuši op-

* *Tišheizere E.* Atskats vēsturē — uz sevi // *Māksla*, 1986, 2, 32. lpp.

timistiskās Dunajevska dziesmiņas, te bija kļuvuši par varas un vēstures ritenī samaltu pelēku, robotveidīgu masu, kas izkliedz primitīvus saukļus. Kultūras piesārņošana un banalizācija aizstāta ar kultūras svīturošanu vispār, ar ģeniāli vienkāršu lozungu maģiju. Uzvedumā Ā. Sapiro vēl bija publicistiski saasinājies G. Priedes lugas lozungu «konveijeru», akcentēdams to ar neiztrūkstošajām Ķīnas Vadoņa citātu grāmatiņām, «kora» fanātismu, sarkano karodziņu dekoratīvu «dramaturģiju» u. tml. Kolektīvā masa, kas visos trijos iestudējumos izstaroja spēcīgu enerģiju, šajā uzvedumā ieguva pirmatnēja, draudīga spēka raksturu. Šī tēlainā sajūta dzima no primitīvā teksta semantikas un dzīvo ķermeņu fizioloģijas. Un šo spēku varas aparāts bija pratis izmantot un virzīt tā, ka varmācīgas cilvēka individualitātes iznīcināšanas vietā bija iestājusies labprātīga izšķīdināšanās masā, frāžu un lozungu kailumā, kareivīgā glēvumā, kas šķīta vispārēja tendence, drūma nenovēršamība un likumība. Te vienotā fanātismā saliedējās gan jaunākā, gan vecākā paaudze un pat bērni, kas paklausīgi skandēja iedītos saukļus.

Realizējot lozungus darbībā, atkal uzvirda cilvēka dabas zemākās, agresīvākās, cietsirdīgākās dziņas. Arhitekts (R. Plēpis) un viņa sieva (M. Apine) tika sodīti par «tautai naidīgu nodomu pierīšanu». Ieslodzītus stikla būrī, ākstu cepurēm galvā, viņus vadāja pa laukumu. Un demagoģisko saukļu vienotā masa, kas viņus ielenca, no sākuma vēl nedroši, tad aizvien kaismīgāk un uzbudinātāk gānījās, ņirgājās, apspļaudīja. Šī aina un R. Plēpja un M. Apines meistariskais tēlojums ar slāpēto, iekšup vērsto dramatismu vispilgtāk atklāja radošas personības traģēdiju unificētā pasaulē, inteligences Golgatu, cilvēces gara Golgatu vispār — jebkurā laikā, jebkurā valstī, jebkurā režīmā.

Mazs bija tas loks, kas iezīmēja pretspēku uzvedumā atspoguļotajam valdošajam primitīvismam un bezgarīgumam. To veidoja U. Pūciša Meistara klusā pretestības enerģija, I. Zemzāres Meitenes sirds pārliecības paustā vienotība ar apsmieto cilvēcību un kultūru. Taču viens vienīgs L. Baumanes vecās sievas teikums: «Senais nams deg...» un mēmās ciešanās sastingušais skatiens bija izteiksmīgāks par skaļu sāpju patosu un publiski apliecinātām rūpēm par tautas garamantām. Tas uzveduma visai racionālajā konstrukcijā palīdzēja radīt to emocionālo virsskaņu, kas lika uzvedumu uztvert kā līdzību, alegoriju par mums pašiem. Par mūsu pašu režīma izkoptās «mazo skrūvīšu psiholoģijas» pazudinātām, izkropļotām dzīvēm, izpostītām kultūras vērtībām un mūsu visu mūžam dzīvo pienākumu pret cilvēcību.

Indivīds pret vienādi domājošo, agresīvo pūli — šāds pretstājums iezīmējās arī ar mūsdienu sadzīves reālijām un sociālo problēmu aizmetņiem pildītās P. Putniņa traģikomēdijas «Es savos zābakos» uzvedumā (1986) U. Brikmaņa režijā. Dramaturgs bija precīzi uztvēris sāpīgas, psiholoģiski traumējošas tendences sabiedrī-

bā: jaunatnes nežēlīgo patērētājtieksmi, vecāku balstīto mantu kultu, ārišķību u. tml. Galvenajā — Elīnas lomā patiesi darbojās I. Zemzare, atklādama rūgtumu, pazemojumus un izstumtību, ko viņas varonei sagādā klasesbiedri lēto zābaciņu dēļ. Taču šo problēmu dramaturgs un teātris atrisināja samērā vienkārši: pēc džudo kursu apmeklējuma Elīnai nesagādāja nekādas grūtības tikt galā ar saviem mocītājiem. Tomēr tēmas aktualitāte, psiholoģisko un sociālo raksturojumu trāpīgums, ko papildināja pašu aktieru individuālā pieredze, nodrošināja uzvedumam visai dzīvu rezonansi skatītājos.

Ilgi un grūti tapa U. Brikmaņa režisētais uzvedums — A. Kronenberga «**Mazais ganiņš**» (1987), kura iecere bija interesanta, bet tai neizdevās atrast organisku, pārliecinošu skatuvisko formu. Režisora mēģinājums autora košo piedzīvojumu stāstu vērst skaudrāku, radīt kādu mistisku, noslēpumainu telpu, kur izvērstā stāstījumā ganiņa gaitās atklātos arī plašākas tautas dzīves kopsakarības, bērniem domātā iestudējumā neattaisnojās.

Savdabīgi iecerētais «Svētvakars» ar veļu cienāšanu vecajā rijā, kur notiek visādi brīnumi, un «Vakardienas mežs» — senču mežs gan liecināja par režisora neordināro domāšanu un interesi par filozofiskām, arhetipiskām sakarībām, taču nesaistījās ar A. Kronenberga darba vienkāršajām norisēm. «Mākslotā daudznozīmība te aizšķērso ceļu patiesai spēlei, improvizācijai un atraisītam humoram. [...] Vizuālais veidols mudina gaidīt identificēšanos ar tēlu, darbošanās veids uzsvēr — es tas neesmu,»* rakstīja kritiķe G. Saulite. Tiecoties radīt kādu jaunu, sarežģītāku vizuālu un jēdzienisku struktūru, tika pazaudēta autoram tik būtiskā skaidrība un mērķtiecība.

Atskaidrot smago «tagadnes laiku» ar bērniības atmiņu gaišumu tiecās B. Sabata «**Zēnu atvasaras**» uzveduma (1986) veidotāji krievu trupā. Režisors F. Deičs un aktieri S. Judins (Henrijs Finegans) un V. Diks (Tomass Grejs) abu novecojušo dēkaiņu Haklberija Fina un Toma Sojera lomās akcentēja saskaņas meklējumus ar pasauli un sabiedrību, mūžīgās slāpes pēc sapratnes, vienkāršas cilvēciskas tuvības, harmonijas un stabilitātes izjūtas. Tas amerikāņu autora rūgtajam, dažādu mokošu kompleksu un konfliktu piestrēdzinātajam stāstam par seno draugu iedragātajām dzīvēm piešķīra reizē savdabīgu vitalitāti un smeldzi. Ar neizskaistinātajiem dzīves vērojumiem un atziņām, asprātīgajām dzēlībām un asajiem teatrālās spēles paradoksiem varoņu tuvciņās uzvedums sniedza ieskatu talantīgu, bet nepilnīgi realizētu un tālab traģisku personību psiholoģijas zemslāņos. Kad V. Dika varonis, lādēdams savu sadraņķēto dzīvi, nometās ceļos un viņam no pašiem sirds dziļumiem izlauzās kliedziens (vaids? lūgums?): «Dod man, Dievs, tīru dzīvi...», attīrīšanās alku koncentrācija spēcīgi skāra skatītājus.

* Saulite G. Bez ganiņa // Lit. un Māksla, 1988, 15. janv., 9. lpp.

1987. gadā Ā. Šapiro, aizņemts ar saviem viesrežisora un ASSITEJ prezidentūras pienākumiem, Jaunatnes teātrī neiestudēja nevienu uzvedumu. Strādāja divi viesrežisori: P. Pētersons latviešu trupā iestudēja Ž. Rasina «Andromahi», bet tolaik ļoti slavenais Maskavas režisors A. Vasiljevs krievu trupā — A. Kuternicka «Saldumu fejas variācijas». Ā. Šapiro atzina: «Režisoru maiņa ir ļoti svētīga. Droši vien kaut kādā mērā arī es esmu apnicis saviem aktieriem. Viņiem taču ir interesantāk strādāt ar citu režisoru, ieklausīties citādā mākslas valodā. Aktieriem tā ir zināma atjaunotne.»*

Tiešām, abi šie iestudējumi bija veidoti pilnīgi citā, no Jaunatnes teātra līdzšinējiem meklējumiem atšķirīgā, pat oriģinālā estētiskā, kas papildināja Ā. Šapiro uzvedumu sociālo analītiskumu un ļāva aktieru kolektīvam sevi izteikt citādas mākslinieciskās domāšanas formās.

Iestudējot Ž. Rasina «Andromahi» (1987), P. Pētersonam bija jāatrisina mūsdienu latviešu teātrī gandrīz neskarta problēma — kā traktēt franču klasicisma traģēdiju. Kopš 1976. gada, kad režisore T. Hercberga Nacionālajā teātrī iestudēja «Fedru», kur spēcīgu vizuālu tēlu radīja I. Blumberga dinamiskā, efektīgā scenogrāfija — sarkanā drāna-telts, kas jūtīgi atspoguļoja gan varoņu kaislību bangojumus, gan likteņa kāpumus un kritumus, — šis bija nākamais mēģinājums atgriezt mūsdienu teātra aprītē franču klasicisma paraugu.

Arī P. Pētersona uzvedumā būtiska nozīme bija A. Freiberga scenogrāfijai un smalki stilizētajiem kostīmiem, kas kontrapunktā ar P. Vaska vērienīgo mūziku noteica tā estētiku — reizē romantiski piepaceltu, izteiksmē un fantāzijā drosmīgu, krāšņu un — askētiski lakonisku. Kustīgā platforma skatuves centrā asociējās ar dzīves laivu, uz kā verd visspēcīgākās kaislības. Kuģis, uz kura gribēja patverties varoņi, nežēlīgi tika svaidīts viņu pašu mīlestības, greisirdības, cerību un naida viļņos. Izteiksmīga bija uzveduma plastika, sākot ar I. Brakovska Pilāda cīņu ar viļņu mētāto kuģi un beidzot ar kaislību tīklu, kurā sapinušies cits citam pretī tiecās un bēga Andromahē (Ā. Stūrniece) un Pirrs (I. Skrastiņš), Hermione (I. Burkovska) un Orests (G. Skrastiņš).

Ipatnā plastiskā risinājuma kulminācija bija rituālā upurēšanas aina, kad virsotni sasniedza Ā. Stūrnieces Andromahes nesaudzīgā, iekšēji plosošā cīņa uz «kaislību kuģa», svārstoties starp divām iespējām — upurēt dēla dzīvību vai trojietes lepnumu un dzimtenes godu. Upurēšanas akta atribūti — aizdegtā svece pavadoņu rokās, bendes bluķi iecirstais cirvis, simboliskā koka lelle, ziedošie ābelzari u. tml. — kāpināja ansambļa un skatītāju pārdzīvojumu līdz dramatiskam spriegumam. Pēc seniem franču ticējumiem cirvis un

* Radzobe S. Viens gads Jaunatnes teātrī bez Adolfa Šapiro // Teātris un dzīve, 32. R., 1988, 94. lpp.

ābeļzari ietver simboliku: nocirst ziedošu ābeļzaru ir tas pats, kas nogalināt bērnu. Ar vizuālās simbolikas un aktieru plastikas palīdzību te tika radīta īpaša atmosfēra, noskaņa, noslēpumainība. Taču lugas sižetiskais slānis — par mīlestības, greisirdības, goda un nodevības sadursmēm, par šo sadursmju liktenīgo ietekmi uz cilvēka dzīvi — tika risināts eklektiskā stilistikā, brīvi jaucot klasiski romantisko un atklāti ironisko, pat parodijisko spēles veidu un sapludinot dažādu laiku un kultūru zīmes. Varoņi bija tērpti gan stilizētos klasiskos, gan mūsdienīgos tērpos (platā džemperī, šortos, vizītsvārkos utt.). P. Pētersons ļāva aktieriem lietot romantiski izkāpinātus žestus, piepaceltu runas manieri, ekstatiskas pozas un tajā pašā laikā deva iespēju saglabāt distancētu attieksmi pret savu tēlu un visu šo «kaislību plēšanu», pārcērtot romantisko runas plūsmu ar ironiskiem iestarpinājumiem, zobgalīgiem pašnovērtējumiem, vērsanos pie publikas.

Diemžēl ne visiem aktieriem to izdevās organiski īstenot un savienot šos atšķirīgos momentus, tālab iestudējuma estētika nebija viengabalaina un brīžiem atstāja drumstainu iespaidu — kā sviņīga oda, ko lāgiem pārtrauc huligāniskas improvizācijas. Ētiski viengabalaina, apstākļu un notikumu vērpetē ierauta dziļā rakstura drāmu atklāja Ā. Stūrnieces Andromahe. Atrāsiti un organiski darbojās I. Skrastiņš (Pirrs), I. Burkovska (Hermione), asprātīgi apspēlēdama savas varones kaislīgo pretrunīgumu, un E. Liepiņš (Foiniks). Ievēribas cienīgs bija G. Skrastiņa spilgtais darbs Oresta lomā, kas viņu vērtā par uzveduma centrālo varoņi — brīvu, nepie radināmu, apkārtējo varas un mīlas spēlēm nepakļāvīgu. P. Pētersona uzvedums ar tā spilgto, ekspresīvo formu, kas bija savdabīgi «uzpotēta» tradicionālajai klasicisma poētikai, bija neapšaubāmi nozīmīgs neierastas estētikas pieteikums, ansambļa spēles stila, elastības, aktiertechnikas atjaunotājs.

Oriģinālas estētikas meklējumi bija raksturīgi arī A. Vasiļjeva režisētajam A. Kuternicka lugas «Saldumu fejas variācijas» uzvedumam krievu trupā (1987). Šis režisors savos iestudējumos galvenokārt akcentēja visdažādāko teātra stilistisko slāņu, formas elementu izpēti un lietojumu. Teātra kritikā viņš tika uzskatīts par savdabīgu teātra poliglotu, kas pārvalda psiholoģiskā un ekscentriskā, rituālā un absurda teātra valodu, par mākslinieku, kas gluži kā ar burvju nūjiņu spējīgs izburt teātra maģiju no jebkura priekšmeta, skaņas, žesta, vārda.

A. Kuternicka lugas uzvedums bija nozīmīgs tieši ar šo īpatnējo teatrālās formas elementu lietojumu, semantisko piesātinājumu. Luga ir visai ordinārs divu jauniešu mīlestības stāsts, kurā projicējas laikmeta notikumi, pagātne, tagadne, apkārtējo cilvēku aizlauztās, izkropļotās, nepiepildītās dzīves. A. Vasiļjevs atzīmējis: «Sākotnēji biju iecerējis, ka būšu uzveduma mākslinieciskais vadītājs, bet strādās mans diplomands. Taču pieļāvu kļūdu — iedevu viņam iestu-

dējuma maketu un līdz ar to — arī izrādes māksliniecisko tēlu. Bet tēlu attīstīt var tikai tas, kam ideja pieder, kas pārvalda šādu māksliniecisko struktūru. Tā bija spiests pats ķerties pie lugas iestudēšanas.»*

Pamazām tapa iestudējuma īpatnējā struktūra, kas t. s. vienkāršajam skatītājam likās pārlietu mākslīgi radīta, sarežģīta, grūti uztverama. Turpretī vairums profesionāļu to vērtēja atzinīgi, atzīmējot, ka režisora sasniegtā meistariskā simultānspēle šajā uzvedumā būtiski bagātina gan mūsu priekšstatus par teātra valodu, gan attīsta aktieru ansambļa uztveres elastību.

Luga sastāv no daudzām epizodēm, un A. Vasiļjeva interpretācijā tā atgādināja dzeju, kas tika turpat uz vietas radīta, montējot kopā dažādu psiholoģisko, vēsturisko un sociālo slāņu fragmentus. Uzvedumā valdīja it kā nejaušības poētika, taču visas atsevišķās līnijas un cilvēku likteņi krustojās un šķērsoja cits citu, savstarpēji ietekmējoties, turpinoties un ieprolicējoties kopējā laikmeta fonā. Vēsturiskais fons bija konkrēts — Ļeņingrada 70. gados, taču istabas milzīgajā logā uz skatuves atspoguļojās arī 30. gadu muskuļotie atlēti (A. Deinekass glezna), Staļina, Vorošilova attēli. Kopā ar uzvedumu galvenajiem varoņiem skatuves perifērijā vai pat priekšplānā visu laiku eksistēja pilsētas iemītnieki. Norisa simultānspēle, vienlaikus darbojās pat trīs, četri spēles laukumi — salas, «kontakta ligzdas», kas «pieslēdzās» un «atslēdzās».

Zobārsta krēslā sēdēja I. Fjodorovas jaunavīgā sirmgalve un eksaltēti, kā saraustītā filmlentē savas haotiskās apziņas plūsmā ļāva izgaismoties ciešanu pārpildītas dzīves smagākajiem brīžiem un īsajām laimes nojasmām. Realitātē, ikdienišķās vēlmēs un intrigās dzīvoja mietpilsonisks laulātais pāris (V. Pļuts un L. Ševčenko). Pusgadu neatkarības no realitātes raupjuma un garlaicības, lidojumu uz sapņa, spēles un īstenības robežas abiem jauniešiem varoņiem — Aņai (I. Kovaļenko) un Sašam (O. Fomins) — nodrošināja mīlestība. Taču arī tā bija apdraudēta pat kulminācijas brīdī. Ainā, kad Saša mīlas priekšspēlē grauzīja ar šķērēm varones tērpu, logā parādījās uz virves balansējoša meitene, gan atgādinot iepriekšējo epizodi, kad Aņas dzīvība karājās mata galā, gan piesakot iespējamās nelaimes un mīlestības bojāejas nojausmu.

Kā pretstats I. Kovaļenko Viņas jūtu trauslumam un O. Fomina Viņa inteligentiskajai izkāpinātībai skatuves labajā pusē darbojās trīs santehniķi — dzerdami, mēļodami, šķirstīdami avīzes, it kā strādādami un kolorīti iemiesodami padomisko darba stilu.

Kādā epizodē skatuves centrā uznāca gandrīz visi pilsētas iedzīvotāji: apsēdās kā svētkos, klausījās Staļina balsi čerkstošā ierakstā, pianists spēlēja uz baltām klavierēm, cirka mākslinieki de-

* *Branca J. Sarunas ar un par Anatoliju Vasiļjevu // Teātris un dzīve, 32. R., 1988, 190. lpp.*

monstrēja savus priekšnesumus u. tml. Brižiem izgaismojās te viens, te otrs spēles laukumiņš — «ligzda», kas izvirzījās uztveres centrā, Vienlaikus slāpētā, klusinātā veidā turpinājās darbība arī pārējos skatuves segmentos, tādējādi radot priekšstatu par nepārtrauktu dzīves plūdumu. Par dzīvi, kur šodienā eksistē pagātne un vakardiena, kur reālais savijies ar ireālo, dīvaino, jaunība — ar vecuma ārprātu un vientulību, mīlas nesavtība — ar zemisku aprēķinu, neizmantotas garīgas potences un pašai dziedzīgs darbs — ar haltūristu cinisko, primitīvo dzīves filozofiju. Tas bija A. Vasiļjeva iestudējumiem (piemēram, L. Pirandello «Seši tēli meklē autoru» Maskavā u. c.) raksturīgais modelis, kur laiks un notikumi cilvēkus ieslodzījuši vienā šaurā, noslēgtā telpā, un viņi spiesti eksistēt, riņķot cits ap citu, radot visnegaidītākās savstarpējās attiecības.

Līdzās simultānspelei režisors šajā uzvedumā plaši izmantoja atkārtojumu kā māksliniecisku paņēmieni. Piemēram, kuģis kā sapņu, ilgu, cerību, laimes, tīras mīlestības, mūžīguma simbols sākumā. Bet kad finālā ieskanējās tā pati fonogramma, atskanēja tā pati kuģa sirēna un tika izspēlētas tās pašas mizanscēnas, atkārtotajā kuģa tēmā ielauzās cits laiks — ar traģisku dzīves apjausmu, šķiršanās sāpēm, vientulības bezcerīgumu. Laiks kā neatņemama sastāvdaļa bija «dižā vadoņa» vaibsti un liekulīgs patoss. «Laiks, kas atbīda malā tirākos, talantīgākos, neaizsargātākos un daudzu asinīs iepotē padevības, vienaldzības un bezatbildības baciļus. Laiks, kad cilvēka dzīvei pakāpeniski zūd saturs. Laiks, kad arī mīlēt nav iespējams.»* Laiks, kad pat mīlestība nespēja noturēties pret smacējošo 70. gadu «normālatmosfēras» spiedienu, pret garīgās dzīves perspektīvas trūkumu un sociālās «kazarmu» — «komunālās» dzīves graužošo ietekmi.

A. Vasiļjeva veidotais četru stundu garais intelektuāli un emocionāli noslogotais iestudējums izvērtās galvenokārt par baudījumu teātra gardēžiem un pieredzes skolu aktieriem, negūstot atzinību plašākas publikas slāņos. Skatītājus, īpaši vidējo un vecāko klašu skolēnus daudz aktīvāk uzrunāja cita viesrežisorsa — J. Arjes darbs — L. Razumovskas lugas «**Dārgā Jeļena Sergejevna**» uzvedums krievu trupā (1987). Šī luga 1983. gadā tika aizliegta visā Padomju Savienībā — kā darbs, kas šokējoši asi uzrāda neatbilstību starp vēlamu, vispārpieņemto un realitāti skolas darbā, skolotāju vārdu kļedzošo pretrunu ar to, kas notiek dzīvē, un skolēnu atbaidošo cinismu, vienaldzību un nežēlību, kuru šī neatbilstība rada. Arī mūsu Jaunatnes teātrī pēc desmit nospēlētām izrādēm 1983. gadā tā tika noņemta no repertuāra un tajā atgriezās tikai pēc četriem gadiem.

Precīzas un asas uzvedumā veidojās trūcīgās skolotājas Jeļenas

* *Branca J. Sarunas ar un par Anatoliju Vasiļjevu // Teātris un dzīve, 32. R., 1986, 191. lpp.*

Sergejevnas (I. Fjodorova) un viņas audzēkņu (M. Kalmikova, A. Garkavi u. c.) attiecības, kas satriecoši atklāja gan skolotājas ideālisma nevarību un pedagogisko metožu bezpēcību, gan skolēnu cinisko prakticismu, izsmalcināto demagoģiju, izkropļoto vērtību sistēmu. Izrādē skanēja B. Okudžavas dziesmu motīvs — kā simbols 60. gadu romantiku paaudzei, ticībai, Jeļenas Sergejevnas tīrajiem ideāliem, kas izrādījās dzīvotnespējīgi vidē un sabiedrībā, kur sen jau valdīja citi likumi un citas dziesmas (audzēkņu cinisms un neželība skolotājai liek doties pašnāvībā).

Uzveduma veidotāji jūta līdzti skolotājai, uzlūkodami viņu par sociāli netaisnīgās dzīves, «sistēmas» un savu audzēkņu upuri. Taču kopš 1983. gada, kad luga un uzvedums faktiski tapa, šis paaudžu konflikts mākslā (īpaši kino) bija guvis citādu — dialektiskāku, vispusīgāku — interpretāciju, piemēram, filmās «Vai viegli būt jaunam?», «Plumbums jeb Bīstamā rotaļa», «Assa». Te bērni un pusaudži tika analizēti un vērtēti gan kā savu vecāku un audzinātāju sociālā infantilisma, gan kā kroklas sabiedriskās sistēmas upuri. L. Razumovskas lugai šā plašākā dialektiskā skatpunkta pietrūkst, un varbūt arī tādēļ šā darba skatuviskais atjaunojums 1987. gadā gan radīja publikas ieinteresētību, taču nekļuva par mākslas notikumu.

Par tādu neizvērtās arī Maskavas teātra «Sovremennik» režisora M. Ali-Huseina krievu trupā veidotais uzvedums — A. Kazanceva «**Lielais Buda, palīdzi viņiem!**» (1988). Lai gan iestudējums bija formā efektīgs, kostīmos krāšņs, veikli un asprātīgi veidota politiska feierija, tas skāra galvenokārt vizuālo un racionālo uztveri, emocionāli īpaši neietekmējot skatītāju un stilistikā atgādinot 60. gadu agitplakātu tradīcijas. A. Kazanceva luga un uzvedums, kas līdzīgi G. Priedes «Sniegotajiem kalniem» ar eksotiska (šoreiz Kampučijas revolūcijas) materiāla, alegoriju un parabolu palīdzību risināja līdzību par personības un humānisma likteņiem totalitāra režīma apstākļos, neko būtiski jaunu šīs tēmas atklāsmē Jaunatnes teātrī neienesā. Tas tikai variēja to, ko Ā. Šapiro savā politisko uzvedumu triloģijā jau bija atklājis pārliecinoši, negaidīti, svaigi.

No viesrežisoru darbiem plašāku rezonansi un aktuālāku sociālu skanējumu izraisīja O. Krodera realizētais G. Priedes vairāk nekā divdesmit gadu noklusētās drāmas «**Smaržo sēnes**» uzvedums (1988). Ā. Šapiro jau sen bija domājis par šīs lugas iestudējumu. Viņam sāpēja netaisnība, kas nodarīta dramaturgam, savulaik (un ilgstoši!) aizliedzot šo lugu. Vēlēdamies uzturēt radošo un cilvēcisko draudzību ar G. Priedi, Jaunatnes teātris atkal pirmais un vienīgais atrada iespēju kaut pēc divdesmit gadiem iestudēt šo savā laikā sociāli atmaskojošās atklātības dēļ skandalozo lugu. Lugu, kas 1968. gadā piedzīvoja vairākas vētrainas apspriešanas Rakstnieku savienībā, kur to viskaismīgāk aizstāvēja I. Ziedonis, bet nepieņēma A. Grigulis, Ž. Grīva, V. Kaupužs, J. Rubenis un citi partijas funkcionāri, apvainojot autoru pretvalstiskuma grēkā. Luga tika lasīta,

ceļoja no rokas rokā, kaut bija aizliegta. Saskaņā ar Kultūras ministrijas 1968. gada 22. aprīļa kolēģijas lēmumu tika izdota kultūras ministra V. Kaupuža pavēle: «Par ideoloģisku pārrēķināšanos darbā, kas izpaudās idejiski aplamās G. Priedes lugas patvaļīgā pieņemšanā iestudēšanai Ā. Alunāna Jelgavas Tautas teātrī, režisorei un J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas pasniedzējai Lūcijai Nefedovai izteikt stingro rājienu un no darba konservatorijā atbrīvot.»

Protams, kopš 60. gadiem situācija sabiedrībā un sociālajā dzīvē bija radikāli mainījusies. Tie procesi un negācijas, par kuru aizsākumiem brīdināja un cēla trauksmi G. Priede, gadu gaitā bija sasnieguši kulmināciju, sazēlušī krāšņās metastāzēs. Valdošās sistēmas birokrātisms un amorālums, sociālais parādiskums, melīgums, ideālu nodevība un ārišķība bija kļuvusi vēl rafinētāka un bīstamāka. «Pārbūves» gados par to tik plaši runāja preše, radio, televīzija, ka G. Priedes pirms 20 gadiem rakstītā luga šajā situācijā izskanēja kā naiva dzeguzes balss (M. Čaklā vārdiem runājot). Taču savu atmaskojošo patosu, sāpi par cilvēcisko ideālu nodevību un degradāciju tā nebija zaudējusi. «Sēnes smaržo asi un spēcīgi» — tā savā recenzijā atzina kritiķe V. Čakare.

O. Krodera uzvedumam bija noteikti izvēlēta un realizēta fantasmagorijas estētika, ko papildināja parodija un groteska. Lugas notikumus, kas saistīti ar vadošā darbinieka Raubēna jubileju, režisors traktēja kā sociālu un psiholoģisku absurdu, farsu, kā jaunu murgu, kā sociālu izbāzeņu saietu un «dzīres mēra laikā», kad agrākie ideāli ir nodoti, aizmirsti un valda ērtas izdzīvošanas likums: jubilāra jaunības dienu cīņas biedrene (A. Zaice) mirst, bet svinības turpinās. Atmosfērā laikā bija saasinājusies dažādu sociālu grupējumu cīņa un «vakardienas dzīves saimnieku» aktivitāte, tādēļ daudzām lugas skatuviskajām izpausmēm O. Kroders piešķir G. Priedem neraksturīgas, dzelīgas intonācijas, arī līdzības un metaforas nozīmi. Ar monitoru palīdzību tika atgādinātas arī mūsu vēstures epizodes: 1940. gads, K. Ulmaņa, A. Višinska runas, «aplaimotās» latviešu tautas diženo jauncelšmes sasniegumu parāde u. tml., un tam pretstatā atklājās cilvēciskā iztukšotība, bezatbildība, egoisms, plēsonīgais practicisms un jaunās paaudzes izkropļotās dzīves uzskatuves.

Spožais aktieru ansamblis — D. Kuple, V. Singajevska, I. Skrasčiņš, R. Plēpis un citi katrs ar savu krāsu (tiesa, diezgan vienozīmīgu) kopā veidoja iespaidīgu, kolorītu sociālu grotesku, aicinot skatītāju pasmieties par to, no kā vēl nesen baidījāties, no kā drebējām, par ko neuzdriestējāties runāt. Taču uzvedums šķita nozīmīgs tieši ar režisora secinājumu: tas nav ne tik viegli, ne vienkārši izdarāms — smeļoties atvadīties no savas pagātnes. Vēsture dzīvo šodienā, uztveres stereotipi ir dzīvi, un galvenais — sistēma (lai gan izkurtējusi) un «tie cilvēki» (lai gan no amatiem atstādi-

nāti, veci, slimi, nevarīgi) taču ir dzīvi. Pagātnes kļūdas dzīvo bērnos, mazbērnos, zeļ un plaukst mūsu sadzīvē, ikdienā, garīgajā un materiālajā sfērā. Uzvedumā to pārlicinoši atklāja M. Apinē un I. Grass Annas lomā, radot visam uzvedumam sāpīgi smeldzīgu kamertoni, kā arī I. Zemzare otras mazmeitas Rasmus lomā. Aktrises D. Kuples azartiskais sniegums Tamāras Raubēnas lomā savukārt piešķīra uzvedumam sociāli asu, saspringtu ritmu. Vienu no dramatiskākajiem tēliem radīja R. Plēpis, kurā vadošā darbinieka vietnieks Zariņš ar savu maskēto baigumu un čekista precizitāti atsauc atmiņā savus bīstamos amata un pārliecības brāļus Ā. Sapiro politiskajā triloģijā. Nepretendējot uz īpašu jaunatklāsmi un dziļumu, O. Krodera veidotais uzvedums pārliecināja, ka sabiedrības atjaunošanās process būs grūts un sarežģīts.

No A. Birkova iestudējumiem šajā laikā lielāko skatītāju atsaucību izpelnījās pēc J. Ekholma grāmatas veidotais uzvedums bērniem «**Larsoni un Karlsoni**» (1988). Arī kritika to novērtēja kā labestīgu un teatrāli spilgtu iestudējumu, atzīmējot, ka izrādes dinamiku pastiprinājušas vairākas pakalpdzišanās, it īpaši pa zāli, palīdzot atrast mazo lapsēnu Ludviķi Četrpadsmito, un tas sajūsminājis bērnus. Taču tā nebija tikai skriešana skriešanas dēļ: izrādē kā rotaļā neuzbāzīgi mācīja meklēt harmoniju ikdienišķās, vitālās norisēs. «Tas ir demokrātisks, asprātīgs un organisks kopdarbs, kur visi izteiksmes līdzekļi veiksmīgi papildina cits citu.»*

V. Kovaļčuka funkcionāli ērtā divstāvu dekorācija, A. Romanovskas gaumīgie kostīmi, Im. Kalniņa mūzika un U. Bērziņa dziesmu teksti palīdzēja radīt vidi, kur risināties lapsēna (J. Kalnups) un cālēna (E. Rimicāne) paradoksālajai draudzībai, kas beidzot pārauga abu ģimeņu saskaņā. Atjautīgi apveltīdami savus tēlus ar «cilvēku dzīves» vājbām un «rozīnītēm», kas raisīja gan labdabīgu smaidu, gan vieglu ironiju, uzvedumā dzīvoja Karlsonu (V. Pavlovskis, A. Krūmiņa, A. Krastiņa) un Larsonu (T. Āboliņš, V. Singajevska, G. Āboliņš) ģimenes.

Pats Ā. Sapiro šajā laikā krievu trupā iestudēja ilgus gadus emigrācijā dzīvojušā krievu izcelsmes rakstnieka V. Nabokova lugu «**Valša izgudrojums**» (1988). Gan latviešu kritika, gan viesi, kas izrādi noskatījās gadskārtējās teātra rudens konferences laikā, gan teātra speciālisti VFR (teātris ar šo uzvedumu tur viesojās 1989. gadā) to novērtēja ne vienkārši kā augsti profesionālu Ā. Sapiro darbu un labu uzvedumu, bet kā notikumu ar kultūrvēsturisku nozīmi. Kā uzvedumu, kas aktīvi iesaistījies pēdējos gados uzsāktās emigrācijas literatūras un mākslas rehabilitēšanā, garīgo vērtību un procesu pārrāvuma likvidēšanā, jo V. Nabokova darbi, kas savas stilistikas un nozīmīguma ziņā tiek pielīdzināti tādu ievērojamu mūsu gadsimta

* Smildziņa D. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1988, 5, 29. lpp.

rakstnieku kā Dž. Apdaiks, Dž. Džoiss un F. Kafka sacerējumiem, līdz šim nebija pazīstami latviešu lasītājiem un skatītājiem.

Ā. Šapiro un teātris uzņēmās pirmatklājēja risku un atbildību, jo V. Nabokova luga — sarežģīta politiska metafora, līdzība, alegorija — ir «luga ar noslēpumu». Tā to novērtēja arī režisors, atzīmējams, ka tieši lugas piedāvātās visdažādākās interpretējuma un atšifrējuma iespējas viņu saista. Kas ir šis Salvators Valsis (tēloja S. Judins) ar viņa izgudroto «telemoru», ar ko šis divainis draud iznīcināt visu pasauli? Postošs, ļauns, naidīgs spēks, kas apdraud cilvēci, vai jauna, progresīva attīstības ideja, kurai lemts iznīcināt veco, birokrātisko un izkurtējušo sistēmu? Vai varbūt tā ir vienkārši slimā, maniākālas domas apsēsta cilvēka fantāzijas auglis? Lugai ir sarežģīta vairāklāņu struktūra, tā slēpj sevī daudz miklu, tajā ir plūstoša, nemanāma robeža starp reālo un ireālo, sapni un īstenību. Šajās robežās Ā. Šapiro bija centies padarīt redzamu cilvēka apziņas darbību, viņa garīgo dzīvi, mijiedarbību ar vidi, citiem cilvēkiem. Iestudējuma žanra robežas arī bija plūstošas: psiholoģisku izpēti nomainīja farsis, bet farsis pēkšņi pārvērtās drāmā, bet drāma — traģēdijā un tad atkal farsā.

Farsis šajā uzvedumā slēpās aiz labi nomaskētas ironijas, traģisma, aiz sociālās deformācijas un miega rēģiem, aiz patētikas un skaistas mūzikas skaņām. Piemēram, skanēja K. M. Vēbera «Aicinājums uz deju», bet valsi dejoja... kara uniformās tērpti ierēdņi, kuru partneri — krēsli (izņemot kara ministru, kas dejoja ar savu sekretāru). Ar scenogrāfa V. Kovaļčuka palīdzību Ā. Šapiro bija radījis uz skatuves zaļu, it kā miegā, murgainos sapņos ieslēgušu, noslēgtu pasauli: zaļas sienas, aizkari, zaļganā armijas forma, butaforiskas palmas. No šīs zaļās, noslēgtās pasaules citādi nebija iespējams izrautes kā vienīgi — to uzspridzinot; un pat sprādziens, kas uz skatuves tika realizēts visai efektīgi, tikai uz brīdi savilņoja zaļās, miegainās, murgainās pasaules un tās iemītnieku mieru.

Ā. Šapiro šo uzvedumu-sapni (drīzāk — nomoda apokaliptisku murgu) bija izveidojis kā sarežģītu daudzpakāpju jēdzienisko sistēmu. It kā progresīva ideja par pasaules revolucionāru pārveidošanu savā dialektiskajā attīstībā pārvērtās pretmetā, lai finālā — caur neatzišanu un noliegumu — atgrieztos savā sākumpunktā. Jo 1938. gadā uzrakstītās lugas un Ā. Šapiro 50 gadu vēlāk sagatavotā iestudējuma patoss joprojām bija — brīdināt cilvēci no kara un vardarbības, no bīstamiem izgudrojumiem, kas var to iznīcināt. Pēc visām sarkastiskajām ainām ar aprobežotajiem, trulajiem ierēdņiem, kur spoži darbojās gan V. Pļuta Ministrs un J. Gamburga Pulkvedis, pēc visām noslēpumainā, vijīgā Sapņa (I. Fjodorova) reālajām un ireālajām darbībām, kad S. Judina Salvators Valsis svarīgi iesēdies bijušā Ministra krēslā, ar aplveida kompozīcijas palīdzību režisors radīja iespaidu, ka viss sāksies no jauna. Salvatora Valša nodibinātais režīms, varas mehānisms ieguva vēl drausmīgā-

ku, draudošāku formu. Stingri reglamentētās zaļās formās tērpto ministru un viņa ierēdņu svītu, kas pēc būtības daudz neatšķirās no mehāniskām, viegli bīdāmām spēļu zaldātiņu figūriņām, nomainīja divaini, patoloģiski, biedējoši monstri.

Rīgas viesis mākslas zinātnieks N. Pesočinskis atzīmēja: «Valša izgudrojums» ir .. nozīmīgs iestudējums ne tikai sižeta un tematikas ziņā. Kaut gan arī no šā viedokļa izrāde ir ārkārtīgi vērtīga — tajā ir gan pasaules bojāeja, gan spēcīgas poētiskas līdzības. Bet svarīgs ir kas cits: izmantodams sava vakardienas teātra vecos paņēmienus, Ā. Šapiro tomēr panāk traģiskas fantasmagorijas iespaidu. Un atkal rodas traģisks izgudrotāja Valša tēls. Izrādē ir sarežģīta, mūsdienīga teātra valoda.»*

Latviešu trupā šajos gados viens no nozīmīgākajiem un vērienīgākajiem bija M. Zālītes traģiskās poēmas «**Dzīvais ūdens**» iestudējums Ā. Šapiro režijā (1988). Ipaši gaidīts laikā, kad aktualizējās tēma par tautu, kas gadiem ilgi dzīvojusi melu un baiļu miglas aizsegā, viltus priesteru vadīta. Režisors traktēja lugu nevis kā konkrētu latviešu tautas traģēdiju, bet kā indivīda sarežģītas, dialektiskas attiecības ar varu, patiesību, ticību un pienākumu, tādējādi piešķirot darbam plašāku vispārinājumu. Ā. Šapiro atteicās no dzejnieces intonācijas poētiskuma un traģiskajā vēstījumā akcentēja skaudrumu un skarbumu. Tapa radoši patstāvīgs, mākslinieciskajā un filozofiskajā ziņā poēmai līdzvērtīgs skatuves darbs. Tapa uzvedums, kur satikās un izšķīrās, saplūda kopā un strīdējās, cīnījās četras Balsis — Mīlestības, Ilgu, Pienākuma un Patiesības Balss. «Četras Balsis, četras debesu puses, četri pirmelementi, četras mēness fāzes, četri cilvēki, kas varbūt nemaz nebija Četri, bet tikai Viens,» uzsvērts iestudējuma programmas grāmatiņā.

A. Freiberga scenogrāfijā, kas bija monumentāls, divains svētnīcas, tempļa un «mirušā nama» sakausējums, glezniecisko izteiksmību papildināja arhitektoniska un konstruktīva skaidrība. Celtnes karkasa apakšējā daļa bija atkailināta, tukša, tur mētājās plakāta fragmenti no uzveduma «Trešās impērijas bailes un posts»: šis nams tāpat balstījās uz tukša, melīga, demagoģiska pamata. Atmosfērā, kur ielauzās satrauktās tautas naida balsis, valdīja atsvešinātība, gurdenums, aukstums. Noguris, nocietinājies bija R. Plēpja Priesteris — aktiera koncentrētajā tēlojumā jebkura laika valdošās ideoloģijas, jebkuras impērijas varas garīgās uzurpācijas pārstāvis. Viņš cilvēciski atvērās tikai M. Andersona Māceklim — savam mīļotajam skolniekam, garīgajam dēlam, ar kuru kopā vadītas garas stundas svētnīcas vientulībā un kurā viņš redzēja pats sevi jaunībā, savu sākotnējo tiro ticību. «Ā. Šapiro — Priesterim. «Tu — tas es pats...» Tu turpināsi manu mūža darbu. Man šķiet — tā ir ainas jēga. Tempļa klusumā sarunājas divi cilvēki, kurus vieno kopēja ideja. Te ir

* Latvijai teātri 1988. gadā // Teātris un dzīve, 33. R., 1989, 66.—67. lpp.

svēta vieta, te centrs mācībai. Tur, ārā, pasaule ar savām kaislibām, bet mēs esam divi, kuri glabā ticību, kuri dod spēku pārējiem. Tā ir laimes pilna aina».* Bet pamazām atklājās, ka Priestera ticība sen kļuvusi par dogmu, kas ir pretrunā ar Patiesību. Viņš nav spējis uzturēt to dzīvu, bet pārvērtis par vienu no savas varas ieročiem, kas patlaban zaudē ietekmes spēku.

Vai viltus pravieti spēs glābt viņa seno dienu mīlestība Laine? Ļaužu ticības atgriešanas labad viņa bija gatava palīdzēt Priesterim radīt jaunu «brīnumu» — atdot acu gaismu «aklai» meitenei, viņu abu meitai Ildzei. M. Apines Laine, ciešanu un sāpju sasmaidzināta, tomēr tiecās apliecināt atskaidrojošo, sargājošo Mīlestības Balsi, pat apgalvojot: «Ir mila stiprāka par patiesību.»

Norises svētnīcā bija kā nežēlīga, varoņiem bieži vien neizturama pārbaude ar Patiesību. Asi uzliesmoja konflikts starp Priesteri un Mācekli, pēdējam atklājot «dzīvā ūdens» uzburšanas apkauņojoši primitīvo mehānismu un nespējot Patiesību aizstāt ar Pienākumu. Mācekļa loma bija aktiera M. Andersona istā piedzimšana. Tā atklāja jūtīgu, sugestējošu personību, traģiska varoņa potences, pārliecināja par bērnišķi naivā sapņotāja vilšanās dziļumu, kas izskanēja kā ticībā piekrāptas paaudzes drāma, un par apskaidrību, kas liek viņam upurēt sevi Patiesībai.

Traģiski izaicinošu cenu par «patiesības redzi» maksāja I. Zemzares Ildze, darot sevi patiesi fiziski aklu un tādējādi «izrakstot rēķinu» tēvu paaudzes uzspiestajiem meliem, liekulībai, demagoģijai. Mācekļa nāve un meitas pašsakropļošanās vērtā R. Plēpja Priesteri bēdu sagrauztā invalīdā, kuru tikai ilgu gadus koptā varas rituāla cikliskums izcēla no invalīda ratiņiem. Aktiera meistarīgais tēlojums ļāva nojaust Priestera dziļi slēptās dvēseles mokas, iekšējās pretrunas un sašķeltību, uztvert viņa uzpurēšanos Pienākumam kā lēnu garīgu pašnāvību.

Kas cilvēkam ir nepieciešams vairāk — skaisti meli vai rūgta patiesība? Kādēļ tik reti top sadzirdētas un uzklaustas Ticības, Mīlestības, Ilgu un Patiesības balsis? Šie jautājumi riņķoja iestudējuma kosmosā, kur visu laiku ielauzās dažādu valstu un laikmetu radiobalsis, svešu kultūru un civilizāciju kodi. Uzvedumā tika ienestā mūsdienu atribūtika un zīmes: Mācekļa tranzistors, portfelis kā ierēdnieciskās varas simbols Priestera rokās, rakstāmmašīna, ar kuras palīdzību tika fiksētas «patiesības pravieša» domas, mūs-laiku avīzes u. tml. «Dzīvais ūdens», kam bija jāuzvirst «ar spēku lielisku un baismu», tika nevērīgi uzslaucīts no grīdas ar lupatu, tādējādi pasvītrojot jebkuras fetišizācijas absurdu, bezjēdzību, vel-tīgumu.

* *Branche J. Ādolfā Sapiro monologi* («Dzīvā ūdens» mēģinājumu pieraksti) // *Teātris un dzīve*, 33. R., 1989, 130. lpp.

U. Rūķiņa mūsdienīgajos tumšajos, uniformētajos mēteļos tērtie uzveduma personāži bija atsvešināti un atsvešinājušies arī no dabas. Atšķirībā no M. Zālītes lugas te cilvēka saikne ar dabu bija pārrauta, eksistēja tikai vārdu līmenī. Ildzes poētiskās sarunas ar puķēm te bija aizstātas ar tipiskas «jaunās bezpajumtes paaudzes», kas rij tabletes, lai aizmirstos no melīgās dzīves bezjēdzības, murgiem. Vienu brīdi uzvedumā bija ļauts iemirdzēties cerībai: Ildzei un Māceklim sadzirdot Mīlestības balsi un ļaujoties tai. Tās bija smalkas psiholoģiskas saspēles, ko pārtrauca griezīgi ekspresīvi pārrāvumi, realitātes signāli; tā bija kā pastaiga vaļējiem nervu galiem pāri bezdibenim, pastaiga kailām kājām pa sabezrtiem stikliem. Taču Ilgu un cerību balss nāve Ildzi atkal sasaldēja neticības un ironijas bruņās — nu jau uz visiem laikiem.

Tieši varoņu traģiskā pieredze un atskārsme iestudējumā radīja spēcīgu katarsi. Fināls palika atklāts — bez patosa, bez ilūzijām, bet arī bez viennozīmīgas apokaliptiskas perspektīvas. Priesteris teica: «Tiks cilvēks upurēts.» Viņš bija gatavs upurēt sevi, lai atjaunotu cilvēkos ticību, un arī Laine bija ar mieru ziedot dzīvību Patiesībai. M. Apīnes un R. Plēpja varoņi palika it kā pusceļā, pārdomās. Taču raisījās pārliecība, ka neviens mīlestības, pašaiizliedzības un patiesības izstārojums Visumā nav veltīgs, ka pastāvēs, pārvērtīsies un augšāmcelsies tauta, kas būs Ticības, Patiesības un Mīlestības cienīga un svētīta. Tauta, kas spēs radīt «dzīvo ūdeni» no savām ciešanām un pazemojumiem, no ilgi aizliegtās ticības un nepiepildītās mīlestības. Tad arī atlidos «sēkliņa karsta un spārnota» un dzīvības, ticības un patiesības meklējumu aplis kosmosā turpināsies, aizgaidot stingumu, miglu un mēri.

Kā režijas drosmīgu eksperimentu, vispārcilvēciskojot M. Zālītes ideju drāmu, un kā spēcīgu māksliniecisku argumentu cīņā pret «lielo miglu» «Dzīvā ūdens» uzvedumu novērtēja arī mūsu tautieši Kanādā un ASV, kur teātris viesojās 1989. gada pavasarī. Zīmīgi, ka ar šīs lugas pirmizrādi savu piecdesmit gadu jubileju atzīmēja scenogrāfs A. Freibergs, un šā notikuma kontekstā mākslinieka radītais templis, svētnīca kļuva par simbolu viņa paša nesavtīgajiem garīgajiem un radošajiem meklējumiem.

Jau 1987. gadā kritika fiksēja paradoksālo situāciju Jaunatnes teātri, kad teātra vārds bija izgājis pasaulē, taču trupā trūka gandarījuma, jo nenotika regulārs ikdienas darbs mākslinieciski augstvērtīgā režijā. Gadiem ilgi nesaņemot nopietnus uzdevumus, daudzi talantīgi aktieri kļuva inerti, izsīka, zaudēja sava darba perspektīvas izjūtu. «Jākonstatē, ka jēdzieni «Ādolfā Šapiro teātris» un «Jaunatnes teātris» nav identi. Galvenā režisora teātris ir novatorisks domā un formā, tas ir māksliniecisko ideju un radošās programmas ziņā vadošais Latvijas teātris. [...] Bet radošā personība nespēj mūžīgi palikt radoša, ja tā neiet tos ceļus sevis realizēšanā, kuri tai visvairāk vajadzīgi. Un mēs acīmredzot nedrīkstam prasīt,

lai Jaunatnes teātra galvenais režisors sevi ierobežo tikai ar regulāru darbu savā kolektīvā, ja tādējādi netiek attīstītas visas viņa radošās potences un ja tāpēc mēs zaudējam iespēju nākotnē saņemt no viņa tādas izrādes, ar kādām viņš sajūsminājis skatītājus kopš 80. gadu sākuma. [...] Bet galvenā režisora konflikts ar lielu trupas daļu, kaut arī vārdos pagaidām neizteikts, 1987. gadā ir iezīmējies,* rakstīja S. Radzobe.

Neapšaubāmi, ka interesantos darba piedāvājumus ārpus teātra Ā. Sapiro pieņēma ne tikai savā, bet arī sava teātra labā un ka visgrūtākais ir ilgstoši strādāt ar vieniem un tiem pašiem aktieriem vienā un tajā pašā teātrī. Tomēr 1988./89. gada sezonā konflikts teātrī izlauzās uz āru. Par to stāstīja pats Ā. Sapiro: «Laikā, kad Maskavas Dailes teātrī iestudēju M. Bulgakova «Moljēru», iniciatoru grupai radās ideja par latviešu trupas atdalīšanos un patstāvīga teātra izveidi. Un principā tas ir ļoti pareizi. Kāpēc zem viena jumta vienā vadībā ir jādzīvo diviem teātriem? Un vienam režisoram pilnīgi pietiek ar vienu teātri. Pēc diviem trim gadiem šādam atrisinājumam ir jābūt, jo mums ir solīti atsevišķi cehi Lāčplēša ielā 25. Bet patlaban šai idejai nav reāla pamata — trūkst materiāli tehniskās bāzes un nav arī režisora. Un, tā kā praktisks atrisinājums pašlaik nav iespējams, tad ir vienīgi destabilizēta, izjaukta teātra iekšējā dzīve.»**

Teātra latviešu trupā bija izveidojušās divas grupas ar atšķirīgiem uzskatiem par teātra turpmāko attīstību. Viena — galvenokārt vecākās un vidējās paudzes aktieri — uzstājās par visas trupas nodarbinātību, pret nepietiekamo jauniestudējumu skaitu, attīstīja latviska jaunatnes vai bērnu teātra ideju. Otru veidoja Ā. Sapiro pēdējais, viņa paša audzinātais aktieru kurss, ar kuru režisoram bija kopīgi uzskati. Pēc vairākiem gadiem Ā. Sapiro atzina: «Man vajadzēja laikus iet projām no teātra ar savu kursu, kad bijām iestudējuši Brehtu. Un sākt no sākuma. Kādā citā vietā. Kādā pagrabā varbūt.»***

Bet 1989. gadā viss palika pa vecam. Toreizējais kultūras ministrs R. Pauls tiecās samierināt nemierniekus, un tas uz laiku arī izdevās. No teātra pēc desmit gadu darba aizgāja «dumpīgie» režisori A. Birkovs un U. Brikmanis, kuri organiski nesaauga ar Ā. Sapiro pozīciju teātra darbā, bet neizveidoja arī katrs savu, pārliecinošu individuālu nišu šajā teātrī. Pie Rīgas Videocentra viņi radīja trīsgadīgu aktieru studiju un uz tā bāzes — paši savu teātri, kas daudzsolīši debitēja ar spēcīgu R. Blaumaņa «Pazudušā dēla»

* Radzobe S. Viens gads Jaunatnes teātrī bez Ādolfā Sapiro // Teātris un dzīve, 32. R., 1988, 107. lpp.

** Vienīgā iespēja — konkurence (L. Bērziņas intervija ar Ā. Sapiro) // Ciņa, 1989, 4. jūl.

*** Ādolfs Sapiro 1994. gada martā (S. Radzobes intervija ar režisoru) // Labrīt, 1994, 22. martā, 10. lpp.

iestudējumu A. Birkova režijā. Taču materiālu grūtību dēļ tas eksistēja tikai gadu, nespēja saglabāt patstāvīgu aktieru trupu un pamazām ir pārvērties par t. s. Torņa teātri, kas pulcina šā kolektīva bijušos dalībniekus atsevišķu projektu realizācijai.

Jaunatnes teātra līdzšinējā struktūra saglabājas. Presē parādījās diezgan daudz publikāciju, kuru autori pārmeta galvenajam režisoram viņa vadības stilu un repertuāra politiku, īpaši bērniem domāto uzvedumu mazo skaitu. Par Ā. Šapiro aizstāvību atklātā vēstulē iestājās 16 republikas teātra kritiķi, atzīmēdami, ka daudzi specializētie bērnu teātri pārdzīvo jaunrades grūtības, tādēļ lielāka uzmanība bērniem jāveltī visos Latvijas teātros. Uzsvērdami, ka Ā. Šapiro mākslinieka godīgums un uzdrīkstēšanās visus šos gadus stimulējusi mūsu teātra dzīvi, tādēļ negribētos pieredzēt tādu nacionālu atmosfēru, kas par mākslas kvalitātes vienīgo kritēriju izvirza primitīvi izprastu latviskumu, nevis augstu profesionālismu un talantu.*

Pēc trešās atmodas pirmā aktivitātes viļņa Latvijas teātros («Mūžības skartie» Dailes teātrī, «Daugava» Valmieras teātrī, «Dzīvais ūdens» Jaunatnes teātrī un «Psihiskais uzbrukums» Liepājā) sākās zināms atslābums. Dominējot sabiedriskajām aktivitātēm, preseī un citiem masu mēdijiem ceļot dienas gaismā vienu sensacionālu un atmaskojošu materiālu pēc otra, mazinājās teātra nozīme skatītāja apziņas ietekmēšanā un līdz ar to kritiķu skatītāju skaits. Lielajiem teātriem izdevās publiku piesaistīt ar līdz šim noklusēto emigrācijā dzīvojošo latviešu dramaturgu (A. Egliša, M. Ziverta, R. Staprāna) lugu uzvedumiem vai izklaidējošiem iestudējumiem.

Jaunatnes teātris šo ceļu negāja. Ā. Šapiro kā internacionālas ievirzes mākslinieks par 1989./90. gada sezonas centru plānoja V. Sekspīra «Hamleta» iestudējumu. Bija jau aizsākts darbs ar angļu scenogrāfu Timu O'Braienu, izstrādāts jauns lugas tulkojums, uzsākti mēģinājumi ar R. Plēpi titullomā. Taču scenogrāfa iecerētā skatuves pārbūve, vizuāli iespaidīgie kostīmi utt. prasīja no teātra tādas papildlīdzekļus, kādu tā rīcībā nebija. Mēģinājumi te pārtrūka, te atkal atjaunojās, un gala rezultātā šis lielais projekts netika realizēts.

1988. gadā teātris bija zaudējis aktrisi, pedagogi un režisori L. Baumanī. Ilggadēju un uzticamu teātra mākslinieciskā vadītāja palīgu darbā ar aktieriem, viņa režiju asistenti. Nenogurdināmu un pašreizējā latviešu literatūras un kultūras vērtību kopēju un sargātāju, kas ne vienā vien paaudzē bija ieaudzinājusi latviskuma izjūtu. L. Baumanes vieta teātrī palika tukša. Mēģinājums atdzīvīnāt viņas iestudētās «Skroderdienas Silmačos» (1991), sagādājot

* Teātra kritiķu atklātā vēstule laikrakstam «Padomju Jaunatne» // Lit. un Māksla, 1989, 7. okt., 10. lpp.

atkalredzēšanos ar R. Plēpja Ābramu un citiem personāžiem un ļaujot novērtēt to individuālo savdabību, ko Antonijas lomā ienesa M. Apine un L. Videniece, Aleksī — J. Zagars, Elīnā — I. Zemzare, Ieviņā — E. Rimicāne utt., nepārtapa oriģinalitātē pulsējošā mākslas darbā.

1988./89. gada sezonas beigās iekšējo nesaskaņu plosīto kolektīvu mobilizēt kopīgam radošam darbam izdevās viesrežisoram V. Lūriņam. Uzvedumā «Vārnu ielas republika» (1989) pēc J. Grīziņa romāna un V. Sauleskalna lugas motīviem režisoram izdevās grīziņkalniešu ikdienišķos pārdzīvojumus iecentrēt visas tautas likteņstāstā. Pelēkā īres nama dzīve un puiku ielas cīņas, draiskulības un cirka eksotika, revolucionāri un okšķeri — šo visu uzveduma daudzveidīgo personāžu un norises V. Lūriņš bija apvienojis brīvā uzveduma — rotaļas struktūrā ar sev raksturīgo dinamiku. «Taču mazpamazām no raibajām skatuves norisēm sāk lobīties laukā notikumu dziļākā kopapjēga — doma par to, ka Vārnu ielas republika — strādniekpuiku solidaritātes un taisnīguma valsts — ir bērnu dienu daļa, ko dzīve ārdīs un graus, liekot aizklist tālus ceļus, izcīnīt svešas cīņas, pievilties bērnu dienu taisnīguma ideālos... Varbūt tas ir arī bridinājums, ka šodien, kaldinot plānus par Latvijas valstiskumu, nedrīkstam būt romantiķi Vārnu ielas republikāņu līmenī. Un arī skumjas, ka nevaram atļauties tādi būt. Šis skaudrais idejiskais kamertonis atbalsojas E. Zirņa dziesmu tekstos; mēmajās vīzijās, kad aiz strādniekpuiku mugurām nostājas pelēkos strēlnieku šīnelos tērpti stāvi; Āksta — trakonamā ieslodzītā Jāņa Grīziņa — pastāvīgajā klātbūtnē un aizlauzti ironiskajos notikumu vērtējumos.»*

Tieši strēlnieku tēma, kas laiku pa laikam apstādināja uzveduma ritmu un pārtrauca rotaļas stihiju, piešķīra dziļāku jēgu un perspektīvu gan grīziņkalniešu cīņām, gan atsevišķu varoņu likteņiem. Tā izgaismoja ar cerību I. Skrastiņa cīnītāja Pētera Vanaga pesimismu un, iezīmējot iespējamo tautas un strēlnieku šķelšanos nākotnē, tomēr tiecās apliecināt nacionālo pašapziņu un vienotību. No aktieru veikumiem izcēlās R. Plēpis ar savu smalko darbu Āksta lomā, kas uzvedumam piešķīra savdabīgu dvēseliskumu, un I. Brakovska Lūrihs, kura vitalitāte un artistiskums visos skatuviskajos piedzīvojumos un pieredzējumos veidoja iestudējuma darbīgo, dinamisko centru.

«Vārnu ielas republika» kļuva par skatītāju, īpaši skolu jaunatnes iemīlotu un labi apmeklētu iestudējumu. Tajā pašā sezonā, kā atzīmēja kritika, «Jaunatnes teātris skatītāju skaita krišanos uz laiku apturējis ar kabārē tradīcijā veidotu skeču virknējumu «Atbrīvosimies jau šovakar». [...] Režisors Ā. Sapiro līdz rādāmības kondīcijai ir novedis pašu aktieru patstāvīgi iecerētas un sagata-

* Čakare V. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1989, 6, 59. lpp.

votas ainiņas, kā arī numuru pārnesumus no slavenu padomju un ārzemju komiķu repertuāra».* Šā 1989. gada uzveduma literārais impulsetājs bija rakstnieks A. Jakubāns, un tas tapa individuālu un kolektīvu improvizāciju rezultātā. Mēģinot paskatīties no komiskās puses uz mūsu dzīves pašreizējā brīža aktualitātēm, pašiem uz sevi no malas, piemēram, tramvajā, tik modīgajā videosalonā vai pie ekstrasensa, izteiktijs par nacionālās demogrāfijas jautājumiem, asprātīgi pakomentēt teātrī topošo «Hamletu» u. tml.

Visās šajās ainiņās lielisku humora izjūtu, komisku nopietnību vai temperamentu parādīja A. Gulbe, I. Tomase, I. Skrastiņš, G. Skrastiņš, R. Plēpis, I. Bankoviča, M. Apine un citi. Uzvedumā piedalījās gandrīz visa latviešu trupa, un skatītāju atsaucību izpelnījās gan T. Eķes eleganti iestudētās «intermeiteņu» dejas ar parodizētās erotikas elementiem, gan asprātīgā viriešu dejas — «zeku» priekšnesums. So «atbrīvotības kokteili» bija interesanti skatīties, taču pārsvarā tās bija variācijas par sabiedrībā un masu kultūrā populārām, izplatītām tēmām.

«Bet ja nu šajā principā «vēlreiz par zināmo» izpaužas arī kaut kas no teātra iekšējā apjukuma, neziņas, kurp doties pašam un kurp vest skatītāju šajā tik sarežģītajā laikā? Ja būtu 1989. gadā latviešu trupā bez V. Lūriņa «Vārnu ielas republikas» un šā opusa tapusi vēl kaut vai viena izrāde! Tad varētu labāk saprast teātra iekšējo stāvokli. Bet vairāk nav,» — rezumēja S. Radzobe.**

Aptvert teātra pašreizējā brīža problemātiskumu tiecās krievu trupas uzvedums «Edmunds Kīns» (1989). Lugu pēc A. Dimātēja darba motīviem bija veidojis Sanktpēterburgas aktieris V. Recepters, un viņš pats tēloja arī galveno varoni. Režisors A. Sapiro uz skatuves bija uzvedis vai visu teātra trupu, liekot tai izspēlēt līdzību par mākslinieka likteni, kuras pamatā slavenā angļu romanīka, traģiķa Kīna dzīve. Tas bija atklāts teātris teātrī, aktieriem piemērojot sev gan augstāko aprindu «maskas», gan atspoguļojot Kīna teātra aizkulišu satraukumu. Režisora (S. Judina) pasāzās un monologos atklājās daudz sāpīgas pašironijas un atpazīstama rūgtuma par teātra mākslas nonivelēto stāvokli, kas radies, pielīdzinot teātri ražojošajai iestādei, dzenoties pēc ārējas labklājības, goda, slavas. Kā teātrim atgūt jēgu un nozīmību, ar ko ieinteresēt skatītājus? — šie jautājumi nodarbināja arī «Edmunda Kīna» varoņus.

Varbūt vērts atgriezties pie pirmsākumiem, kad dramatiskā un cirka māksla bija vienotas? Atspoguļojot mūsdienu teātra nostalgiju pēc cirka spilgtā atraktivisma, patiesā tautiskuma, vēlāk pazaudētās naivitātes un aktieru brālības gara, uzvedumā tika krāšņi eksponēta akrobātu — Kīna sākotnējo biedru — trupa. Šis aktieru

* Radzobe S. Joprojām... // Latvijas Jaunatne, 1990, 18. febr.

** Turpat.

brālības apliecinājums — kā vienīgais, kas var līdzēt pārdzīvot gan sarežģītus laikus, gan krīzes un «vadošā personāla» spiedienu uz māksli, — uzvedumā bija visnozīmīgākais. V. Receptera tēlojumā bija pāris spēcīgu uzliesmojumu, taču kopumā vilinošā iecere — vienu no slavenākajiem 60. gadu padomju teātra Hamleta tēlotājiem savienot ar 19. gadsimta leģendāro traģiķi — sevi neattaisnoja. «Dienzēl pagātnes lauri V. Receptera šodienas varēšanai ir par smagiem. Lai kā cēnstos plašajā uzvedumā iesaistītā trupa, tā gan spēj atklāt vairāk vai mazāk zināmas variācijas par «teātri teātrī», bet nespēj «nospēlēt karali» viņa vietā.»* rakstīja kritika.

Nākamais A. Šapiro iestudējums — G. Gudeta un J. Žvirgzdiņa «latvju traģihronika» «**Jubilejas gads**» (1990) — atspoguļoja autoru tiecību pēc latviešu dramaturģijā neierastas estētikas. Traģiskas tautas vēstures kolīzijas, individuālo likteņu šķelumi te ietverti absurdas «melnās komēdijas» formā. Tas ir ass, neglaimojošs skatiens uz cilvēkiem, kas bezspēcīgi ļāvušies laika straumei. Atmodas eiforijai te pretstatīta individuālās nodevības analīze, pakārtotot tai triju lugas personāžu neapskaužamo likteņu izsekojumu un liekot viņu pagrimuma ceļoņus meklēt cilvēkos pašos — viņu vājumā, neuzņēmībā, vieglprātībā, nemitīgajos kompromisos ar sirdsapziņu.

Annas Valeskas, sauktas Jozefīne (A. Zaice), Oto (I. Skrastīņš) un Sašas (A. Licītis) bezrūpīgo, 1939. gadā vēl daudzsološo dzīvju iekšējā un ārējā saārdīšanās, kas tēlota piecdesmit gadu garumā, norisēja lepnā Elizabetes ielas dzīvoklī. It kā ironizējot par mūsu nostalgiskajiem, paviršajiem priekšstatiem par pirmskara Rīgas realitātēm, scenogrāfs A. Freibergs to bija iekārtojis ar pārvietojamiem «Atpuhtas» širmjiem, kas apzīmēti ar pilsētas un Latvijas kultūras dzīves populāriem atribūtiem. Tika pieminēta Romas viesnīca, Oto Svarcs, Opera, Aspazijas bulvāris, Brīvības piemineklis. Skanēja tango, glāzēs lija vīns, un pa dzīvokli virpuļoja A. Zaices balti tērptā Anna Valeska...

Gadu skrejā tika fiksēti atsevišķi apstādināti mirkli, kļuva redzams, kā mainās priekšmeti un noplūk labklājīgā dzīvokļa interjers. Tas raisīja asociācijas ar neatkarīgās, kādreiz pārtikušās Latvijas pakāpenisko grimšanu nabadzībā, pārvēršanos par vienu lielu komunālo dzīvokli, kur dzīvo nevižīgi, pavirši, tikai vienai dienai. Tieši šādu dzīves stilu pamazām piesavinājās uzveduma varoņi. Režisors laiku raksturotāju fonu bija papildinājis ar tādām detaļām kā pirmā kosmonauta runa, krieviski runājoša kaimiņu zēna parādīšanās, tautasdziesmas «Kur tu teci, gailīti manu» visdažādākās interpretācijas, kas atbilda attiecīgā laika oficiālajam noskaņojumam un gaumei.

Taču visskumjākās un briesmīgākās bija pārmaiņas, kādas no-

* Augstkalna M. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1990, 1, 73. lpp.

tikušas ar cilvēkiem, kuri «tecējuši līdzī» visu laiku strāvojumiem. Sapni par dziedātājas karjeru nebija piepildījusi A. Zaices Jozefīne, kas savu sievišķību un šarmu pārdevusi dažādu varu un rangu pārstāvjiem. I. Skrastiņa Oto bija kļuvis nevis par rakstnieku, bet par lielnieku ideju apsēstu tautiešu izsūtītāju un nesakarīgu pseidofilozofu, kura histēriskā grēksūdze raisīja baismu bezcerību. A. Līcīša Saša bija metis «kūleni» no ieinteresēta tautsaimnieka līdz islaicīgu ierēdņa posteņu labilitātei un «priecīga alkoholiķa» statusam. Viņi visi vadīja dienas pretī savas nerealizētās dzīves skumjajam finālam. N. Naumanis rakstīja: «Viņi ir nebijušas dzīves iztukšoti [...] Pārliecinoša ir Andas Zaices spēja nodzīvot dzīvi uz skatuves no jaunības dabiskā naivuma un sajūsmības līdz vecuma vientulībai. Arņa Līcīša Aleksandrs vienmēr saglabā robustu puiciskumu, kas vecumā atklājas kā izdzīvojušamies cilvēka komisks infantilisms. [...] Imanta Skrastiņa Oto ir meistarīga variācija par pašā daiļrades tēmu, un tieši meistarība piešķir tai simpātisko pirmreizējības un diletantisma garšu sajaukumu — nu tieši tādām jābūt «cilvēkam, kurš gribēja».*»

Režisors un aktieri neaizstāvēja savus varoņus, nenoņēma no viņiem atbildību par pašu sastrādātajām cūcībām un nodevību. Likumsakarīgi, ka nožēlojamās trijotnes vienīgais mierinājums bija jaunības dienu pielūdzēja Jāņa no tālienes sūtīto kartīšu pārcilāšana (Jozefīnei) un kārtējā pusstopa «saštukošana» un sirsnīga tukšošana (Oto un Sašam). Tomēr finālā viņiem tika dāvāta cerība vai vismaz cerības ilūzija: saposti un vairāk vai mazāk sekmīgi noslēpuši laika zoba veiktos postījumus savā ārienē, visi trīs, priecīgi sasvilpdami, sagaidīja Latvijā invalīda ratiņos pārbraukušo Jāni. To varēja uztvert kā kodīgu ironiju, bet — arī kā vienīgo apskaidrības mirkli, kas piešķirts šim pazemotajam, apsmietajam un izniekotajam dvēselēm, kuras taču arī bija neatkarību atguvušās un jauncelāmās Latvijas daļa.

Kā pretstats šā uzveduma groteskumam un drūmajam humoram teātra kopainā ieslēdzās viesrežisora Ā. Geikina veidotais A. Strindberga «**Gulbjaltites**» (1990) iestudējums. Tas iepazīstināja latviešu skatītājus ar mazzināmu — gaišu, romantisku, vēl dzīves tumsas neskartu un konfliktu nesaārdītu — Strindbergu. Pēc pirmajos «pārbūves» gados dominējošā destrukтивisma un atmaskošanas azarta šis uzvedums saistīja tieši ar tieksmi uz harmoniju, ļaunānos pasakas stilistikai, mūšsenajam, skaidrajam baltā — melnā pretstatam.

Scenogrāfs V. Kovaļčuks un kostīmu māksliniece A. Romanovska bija radījuši izteiksmīgu uzveduma vizuālo tēlu — augstas skatuves kultūras paraugu. Baltā, tīrā telpā noslēpumaini, līgani kus-

* Naumanis N. Nacionālais jautājums eža acīm // Teātra Vēstnesis, 1990, 5, 9. lpp.

tējās (A. Rūtentāla kustības) košas, noslēpumainas figūras savdabīgu krāsu un toņu tērpos, no kuriem katrs bija mākslas darbs. Harmoniju un labsirdību izstaroja I. Brakovska Hercogs, asā raksturojumā uzdzirkstīja I. Tomases Pamāte. Dabiskumā un neviltoībā atklājās E. Rimicānes princese Gulbjaltite, apliecinādama aktrises spējas atveidot centrālo lomu. Otru šīs lomas tēlotāju — A. Ozoliņu — kritiķe L. Bērziņa salīdzināja ar trauslu, graciozu Meisenes porcelāna statueti.* Uzvedums atgādināja, ka līdzās ikdienišķajam, sadzīvīskajam līmenim eksistē cits — arhetipisku modeļu, mūžsenu ideju un ideālu — līmenis, kura gaismaspēles ir valdzinošas un atskaidrojošas.

1991. gada janvāra dramatiskie notikumi Viļņā un Rīgā piešķīra traģiski sarkastisku, pat ironisku intonāciju J. Brodskā lugas «Demokrātija» pirmiestudējumam (1991) Ā. Sapiro režijā krievu trupā. Emigrācijā dzīvojošā dzejnieka, Nobela prēmijas laureāta lugā nav izvērstu konfliktu, sadursmju un atrisinājuma finālā. Mazas, absurdas sociālistiskas valstiņas vadītājs kopā ar saviem ministriem pusdieno, risina ikdienišķas sarunas, atbild uz telefona zvaniem. Taču režisors lugas asprātīgos dialogus «atslēdza» tik spilgtā formā, teatralizēja vissīkākās darbības, ka varoņu izbailes un traģikomiskā rosišanās pēc tam, kad tiek pasludināta «demokrātija no augšas», radīja saistošu absurdisku mistēriju. «Režisors nav baidījies sevi it kā citēt, vilkt paralēles ar tādu talantīgu iestudējumu kā V. Nabokova «Valša izgudrojums». Abiem uzvedumiem ir līdzīga uzbūve un traģiski ironiskā, irēālā atmosfēra, kāda valda absurda valstī. Tā vien liekas, ka pats pēdējais Valša izgudrojums ir nupat pasludinātā demokrātija,»** rakstīja kritiķe S. Geikina.

Režisors Ā. Sapiro un scenogrāfs V. Kovaļčuks senaizmirstās demokrātijas apdraudēto valstiņu bija nogremdējuši it kā ezera, it kā upes dibenā. Aktieru vienādi zilganie tērpi, ūdens augi, dažādu krāsu un lieluma «peldošas» zivis, laivas fragmenti un baznīcas tornis, kas bija redzams aiz logu stikliem, pastiprināja irēālo noskaņu. Kāda gan demokrātija, kādas gan pārmaiņas šajā ērtajā akvārijā, klusajā zemūdens valstībā? Spožais aktieru ansamblis saskaņotās, azartiskās un brīžiem pat riskantās saspēlēs atklāja katra rakstura «ērtās peldēšanas» principus un ilgstoši izbaudītās varas saldmē iekapsulēto būtību. «Briljantais demagogs valsts galva Bazils Modestovičs (S. Judins); pašapziņas, pakalpiņas, pazemības un naida mistrojums plūst no iekšlietu un justīcijas ministra Petroviča (V. Pļuts); pielāgošanās — tas ir finansu ministra Gustava Ādolfoviča (A. Licītis) dzīves kredo, pat pliku dibenu

* Bērziņa L. Trīs bērnu izrādes ar zviedru akcentu // Lit. un Māksla, 1991, 27. apr., 3. lpp.

** Geikina S. Demokrātijas maskā tērpusies tirānija // Lit. un Māksla, 1991, 19. janv., 3. lpp.

skārda vannītē sēžot; piens un asinis, ekstravagance un vēl mazliet no m... piemīt kultūras «speciālistei» jebšu ministrei Cecīlijai Markovnai (I. Fjodorova),* rakstija L. Bērziņa.

Mainījās varas un likumi, taču vienu teroru nomainīja cits, vārdienas kolēģi un draugi pārvērtās par upuriem (A. Licitis) un bendēm (V. Pļuts). «Augu valsts» ezera dibenā palika nemainīga. Fināls bija vizuāli un emocionāli iedarbīgs: jauna, kaila sieviete (I. Košeļova) — neaizsargātās demokrātijas simbols — lēni kāpa augšup pa baznīcas torni. Vai tautas brīvība un īsta demokrātijā augšāmcelsies? Vai sapisies zemūdens zālēs, kur paliek jaunizceptie, iztramditie demokrātiņi, kavēdamies nostalgiskās atmiņās par vecajiem, labajiem, drošajiem laikiem? Atvērtais uzveduma fināls uzrunāja katra skatītāja personisko un sociālo pieredzi.

Latvijas intelīģence, skatītāji ar gandarījumu uzņēma iestudējumu, jo tāda mākslinieciska līmeņa uzvedumi sabiedrisko viņoņu, mītiņu un barikāžu laikā mūsu teātros bija retums. Tas no jauna apliecināja Ā. Šapiro kā lielisku profesionāli un viņa vadītā aktieru ansambļa daudzveidīgās iespējas. Īpaši nozīmīgi tas bija tādēļ, ka nesen teātris pats bija piedzīvojis savdabīgu «demokrātijas aktu no augšas».

Avīzē «Diena» 1990. gada 1. decembrī tika publicēts raksts par aktieru apmācības reorganizācijas nepieciešamību, ko redakcijas tendenciozā virsraksta maiņa («Par jauno aktieru apmācību» vietā liekot «Kur mācīsies jaunie aktieri?») un toreizējās kultūras ministra pirmās vietnieces N. Janaus spriedumu kategoriskums («Es personiski šo jauno aktieru skolu redzu tikai vecajās Dailes teātra telpās») no profesionāli ievirzītas sarunas vērtā ambiciozā cīņā par Jaunatnes teātra turpmāko struktūru un telpām. Turklāt publikācijas veidotāja G. Zeltiņa lūdza kultūras ministru R. Paulu komentēt viņa neseno izteikumu radio par ideju Jaunatnes teātra krievu trupu apvienot ar Krievu drāmas teātra kolektīvu, kā arī par priekšlikumu sakarā ar Nacionālās operas ēkas kritisko stāvokli Operai pārcelties uz Dailes teātri, Dailei — uz vecajām telpām Lāčplēša ielā 25, bet Jaunatnes teātra latviešu trupai — uz Lāčplēša ielu 37 (par to presē bija izteikušies profesors I. Lazovskis, M. Ķimele un citi). Ministra pirmā vietniece N. Janaus solīja: «... ar administratīvām metodēm mēs šo jautājumu nerisināsim. Teātru mākslinieciskajām vadībām būs jāvienojas savā starpā.»**

* Bērziņa L. Vai esam, vai būsime kultūras tauta? // Teātris un dzīve, 35. R., 1992, 74. lpp.

** Zeltiņa G. Kur mācīsies jaunie aktieri? // Diena, 1990, 1. dec., 13. lpp.; Šapiro Ā. Jaunatnes teātra piecdesmitgadi sagaidot // Diena, 1990, 1. dec.; Čakare V. ... kājās visi nevarēs palikt // Diena, 1990, 8. dec., 13. lpp.; Radzobe S. Ierikosim baznīcās stadionus // Diena, 1990, 15. dec., 13. lpp.; Kaut Latvija nebūtu garlaicīga un provinciāla valsts (S. Geikinas intervija ar Ā. Šapiro) // Lit. un Māksla, 1991, 11. okt., 5. lpp.

Sensenā neuzticība ministrijas darba metodēm lika sabiedrībai un teātrim to uztvert kā nopietnu abu Jaunatnes teātra trupu un Ā. Sapiro stāvokļa apdraudējumu. Spožu protesta rakstu, kas tika publicēts tajā pašā «Dienas» numurā, uzrakstīja pats režisors, vēlāk parādījās V. Čakares un S. Radzobes aizstāvības raksti. Taču, augstu vērtējot Ā. Sapiro profesionalitāti un nopelnus Latvijas kultūras labā, tika noklusēts, ka teātra piedesmitgadi latviešu trupa sagaida ar noplicinātu repertuāru un iekšēji sašķeltu kolektīvu. No teātra bija aizgājuši E. Liēpiņš un A. Maizuks (1989), D. Kuple, V. Singajevska un V. Skurstene (1990). 1991. gadā no teātra vadības atkāpās ilggadējais teātra direktors S. Gudzuks, kas visus garos gadus, riskēdams ar savu stāvokli un karjeru, bija aizstāvējis teātri un Ā. Sapiro pret oficiālo iestāžu spiedienu un nodrošinājis normālas darba iespējas.

Uzsākot 1991./92. gada sezonu, kas dienžēl šim teātrim kļuva par pēdējo, galvenais režisors bija arī direktors un centās koncentrēt savās rokās visu teātra māksliniecisko, organizatorisko un saimniecisko darbību. Presē Ā. Sapiro izteicās, ka izmisīgi meklējot cilvēku, kas nodarbotos ar finansēm jaunajos apstākļos, bet visi ekonomiski labi sagatavotie speciālisti esot aizņemti lielajā biznesā. Teātrim tā arī neatdevās atrast šādu cilvēku, kas bija būtiski budžeta sabalansēšanā un situācijā, kad aktīvas sarunas ar Kultūras ministriju par sava bijušā nama Lāčplēša ielā 37 atgūšanu bija atsākusi Rīgas baptistu draudze. Par sevi Ā. Sapiro sacīja: «No nākotnes es nebaidos. [...] Ja Latvijā netiks radīti piemēroti apstākļi darbam vai arī es pats neatradīšu teātrim visvajadzīgāko ceļu — žēl, bet neko darīt? —, iestudēšu izrādes ārzemēs. [...] Bet pašreizējā situācijā man ir viens uzdevums — saglabāt teātri.»*

Ar šādu domu teātra krievu trupā šīs sezonas laikā tapa seši jauniestudējumi (tas bija rekordskaitlis visā trupas pastāvēšanas vēsturē), un pats Ā. Sapiro pēc H. K. Andersena pasaku motīviem uzrakstīja lugu «Neglītais pilēns», ko iestudēja abās trupās (1991). Abi uzvedumi pirmajā brīdī varēja šķist gandrīz identiski (dažādas bija vienīgi A. Renanska muzikālās apdares), bet tie bija atšķirīgi idejas niansēs, detaļās, izteiksmībā, ko noteica aktieru atšķirīgās individualitātes. Jau nosaukumi — krievu trupā «**Дану стāsts**», latviešu — «**Neglītais pilēns**» —, kā likās vairākiem kritiķiem, «liecina ne tikai par abu inscenējumu atšķirīgumu, bet arī par tiecību pirmajā gadījumā uz vispārinājumu, uz krievu teātrim raksturīgo daudzskanību un otrajā gadījumā uz «atsevišķu notikumu», kolīziju konkrētību un dzīvīgumu, neizslēdzot, starp citu, savdabīgu liriku.»**

* Kaut Latvijā nebūtu garlaicīga un provinciāla valsts (S. Geikinas intervija ar Ā. Sapiro) // Lit. un Māksla, 1991, 11. okt., 5. lpp.

** Gailītis H. Bez... // Teātra Vēstnesis, 1992, 2, 99. lpp.

Andersena raksturiem un sižetam Ā. Šapiro bija piešķīris savdabīgu ironiju un asociatīvu ietīpību, ietverdams te gan konkrētas politiskas paralēles (līdz pat «pārbūves» un asiņainā janvāra notikumiem), gan asociācijas par puļa (tautas?) un citādi domājoša indivīda (mākslinieka? garīgās idejas uzturētāja?) attiecībām visos laikos. Uzveduma vizuālais koptēls bija oriģināls (scenogrāfs A. Freibergs): skatītājs it kā nokļuva baleta zālē, kur pie stangām iesildās aktieri, lai pēc brīža pārtaptu «putnos». Spoguļa sienas asociējās gan ar ezera aicinošo spulgumu, gan ar mājputnu pagalma ierobežotību, noslēgtību. Visi enerģiski vingrināja «spārnus», kājas, un kļuva redzams, ka «spārni doti visiem cilvēk bērniem» (kā to savulaik lugas virsrakstā atgādinājis J. O'Nils), tikai vieni izvēlas lidojumu, otri — kaņņāšanos tepat uz mīlās zemītes.

Pagalumā, kura rimto dzīvi ar sīkām ķildām un priekiem, bailēm no ātras nāves un jūsmīgiem mielastiem uz mēslu čupas vadīja A. Vecvagares un L. Sevčenko (krievu trupā) diktatoriskā Spāniete, parādījās citādi domājošais — Pīlēns, jaunākais brālis. Abi titullomas atveidotāji — R. Plēpis un V. Doļņins (krievu trupā) — lielā mērā noteica abu uzvedumu veiksmi. R. Plēpja varoņa skatuviskā esība iemiesoja hamletisko «būt vai nebūt» kompleksu. Lidot, papildīt savu iekšējo trauksmi un aicinājumu vai — nelidot, palikt pagalma šaurībā un Pīles, ko spilgti un šarmanti tēloja I. Tomase, aizsardzībā, mēģinot rast saprašanos ar māsiņu (A. Ozoliņa) un brāļiem, kam lemts ikdienišķs liktenis? R. Plēpja neveiklais Pīlēns — bara apsmietais, izstumtais, nonievātais — atrada sevī spēkus izrauties lidojumam, papildīdams ne tikai savu sūtību, bet visu to ilgas, kuri nemūžam nepacelsies no zemes.

Sava varoņa nemieru, šaubas un izmisumu aktieris pārliecinoši pauda mīmikā un plastikā, dejā, kur stilizētu putnu kustību un baleta elementu (T. Eķes kustības) izpildījumu papildināja ar psiholoģisku spraigumu, dramatiska pārdzīvojuma dziļumu. M. Apines Gulbes līganajā, harmoniskajā kustību un dvēseles plastikā savukārt atklājās sievišķīgs spēks, kas cēla pagurušo, ļāva R. Plēpja varonim noticēt sev pašam, brīvībai un Gulbim sevī. Viņu abu «dejojošo dvēseļu» duets, paceldamies pāri apkārtnes sīkumainībai, veidoja uzveduma emocionālo un garīgo kulmināciju. Savukārt R. Plēpim, aktierim, kas savulaik mākslā bija ienācis kā citāda — ne tikai ar īpatnēju ārieni, bet arī ar savu uztveri un domāšanu —, šī loma bija kā alegorija viņa paša pārtapšanai skatuves gulbī — visu paaudžu iemīļotā māksliniekā, kurš vienlīdz spoži spēj darboties jebkurā žanrā. V. Doļņina Pīlēnam celšanās lidojumam neprasiya tik izmisīgu visu garīgo un fizisko spēku koncentrāciju. Aktiera plastika bija izlīdzinātāka, mierīgāka. Viņā mita iekšējs, vēl paša neapjausts vīrišķīgs spēks, kas tikai jāatrasa, jāatmodina, lai tas sāktu pulsēt līdzās I. Košeļovas Gulbes sievišķīgajai vitalitātei. Arī V. Doļņina varoņa attiecībās ar I. Fjodoro-

vas Pili bija mazāk sāpīga smeldzīguma, vairāk lietišķa un konkrēta problēmas risinājuma; lidot vai nelidot. Samierināties ar pašmāju spoguļotā apvalka ierobežotību vai traukties uz svešām zemēm. (Daļa skatītāju, arī recenzents H. Gailītis te saskatīja disidentisma motīvu.)

Taču režisoram tālo zemju tēma, tāpat kā brīvo meža zosu un piļu tēma (nodevīgie šāvieni, kas pārtrauca viņu brīvības manifestāciju dejā, atgādināja šāvienus uz barikādēm), bija nepieciešama, lai jo asāk, atsvešinātāk novērtētu norises pagalmā. Tā asociatīvās robežas katrs skatītājs varēja novilkt atkarībā no sava uztveres līmeņa — gan politiskā, gan sadzīviskā, gan filozofiskā aspektā. Pēc Gulbju pāra atgriešanās no tālā ceļojuma vēl ironiskāk tika ietonēta pagalma sikās sadzīves niecība, kaislības ap labklājības simbolu — zuša galvu, kuras nebūt nebija rimušas jaunos, «demokrātijas» apstākļos. Lai gan sarkanā «ordeņa» lentīte nebija glābusi Spānieti no drošas nāves, pārējo pagalma iemītnieku paštīksmināšanās, pašspoguļošanās turpinājās. Košo spalvu mozaikā uzdzirkstīja I. Zemzares eksotiskā Ķīniete, S. Judina un G. Ozoliņa Gailis, A. Zaices un T. Dzjubas Piles draudzene, V. Pļuta Zoss. Mūsdienīgu fināla punktu pielika pazudušā ģimenes galvas, V. Pavlovska un J. Vēvera efektīgā parādīšanās. Gulbji palika gandarījuma un baltās krāsas lokā, vairoties no uzbāzīgā košuma, skauģu piktuma un glaiem. Divas pasaules, divas dzīves uztveres, divas brīvības izpratnes palika. Ierastība spoguļojās ierastajā, citādība rāvās uz lidojumu, atklāsmi, brīnumu. Tā piestāja tēva mājās, taču kā dzīves garīgais, radošais princips tiecās pāri dažādu zemju un laiku robežām, pāri pūļa izpratnei par labo un ļauno, skaisto un neglīto.

«Dāņu stāsta» vizuālā piesātinātība un krāsainība jaunā kvalitātē turpināja to teatralitāti, ko teātra krievu trupas darbā bija mēģinājis veidot Maskavas viesrežisors S. Mitins ar «itāļu diloģijas» iestudējumiem — K. Goci «Zilais briesmonis» (1990) un K. Goldoni «Kjodžas skandāls» (1991). Interesantā diloģijas iecere — gandrīz ar vieniem un tiem pašiem aktieriem gandrīz vienā un tajā pašā laikā uzvest uz Jaunatnes teātra skatuves abus ievērojamus itāļus, estētisko uzskatu pretiniekus, kuru cīņa savulaik bija devusi tik milzīgu impulsu skatuves mākslas attīstībai, — realizējās mākslinieciski neviendabīgi. Smagnējība apdraudēja K. Goci filozofiskās pasakas rotaļīgo, fantastisko spēles stihiju. Aktieri mēģināja improvizēt un darboties tradicionālo delaristiskās komēdijas tēlu lomās, taču atraisīti un spilgti tas izdevās tikai dažiem: S. Judinam (Dzelu), T. Dzjubai (Gulindija), F. Deičam (Pantalone).

«Kjodžas skandāla» sadzīvisko koliziju īstenojumā bija daudz temperamentīgu saspēļu, asprātīgu psiholoģisku nianšu, taču bija arī gausums, ritma pārsitieni, atsevišķu raksturojuma detaļu pārlietu uzbāzīga apspēle. Salīdzinājumā ar šīs pašas lugas uzvedumu

Liepājas teātrī, kas bija tapis neilgi pirms tam, Jaunatnes teātra iestudējums bija formā krāšņāks, elegantāks, kostīmos izmantoja dārgus, kvalitatīvus materiālus u. tml. Piemēram, S. Judina varonim — zvejniekam piemita īsti aristokrātiska iznesība, vienkāršās sievas un meitenes valkāja mežģīnes, no kādām nekaunētos pat grāfienes. Krievu trupas aktieri sen nebija redzēti tik atraisīti, pacilāti un vitāli, kā virpuļojot «Kjodžas skandāla» fināla dejās.

Tomēr ansamblim atkal nācās «ienirt» dzīves ikdienā un prozā. Vienīgais, kas, iestudējot L. Petruševskas «**Dzīves ainas ar pīp-pauzi**» (1990) un «**Andante tumšā istabā**» (1991), režisoru F. Deiču un aktierus paglāba no želuma un pretīguma simbiozes, kāda parasti dominēja šīs dramaturģes darbu iestudējumos, bija viņu vēlēšanās un spēja atklāt šo materiālu caur melno humoru, ar ironiju un pašironiju, kā absurda teātri. Tas piešķīra iluzoriskuma un atsvešinātības iespaidu L. Sevčenko varones izmocītās dzīves stāstam, ko viņa meistariski atklāja miniatūrā «Glāze ūdens» («Dzīves ainas...»). Ironisks vieglums piemita I. Fjodorovas Kolumbīnei un citiem «Kolumbīnes dzīvokļa» («Dzīves ainas...») vārdu un noskaņojumu spēles dalībniekiem. Groteska un ikdienības traģika atklājās «Andantes» un «Tumšās istabas» nelielajos, psiholoģiski sapresētajos sižetos.

Gan aktiera S. Judina iestudētā Ziemassvētku pasaka — S. Maršaka «**Zvēru namiņš**» (1991), gan krievu trupas izrādes teātra foajē — «**Ščedrīna pasakas**» (1991) un «**Puškins. Pēdējās dienas**» (1992), kā arī M. Mituā, G. Fuasī «**Dīvainā teātra pasaule**» (1992) F. Deiča režijā liecināja par trupas kodola, vadošo aktieru un režisora brīžiem pat izmisīgiem centieniem uzturēt normālu darba ritmu, aktieru noslogotību, radītspējīgu noskaņojumu. Taču starp šiem iestudējumiem nebija spilgtu radošu veiksmju un atklāsmju. Piecu Puškina laikabiedru «izmeklēšanas mēģinājumam», noskaidrojot Dantesa un Puškina divkaujas cēloņus un iepazīstinot skatītājus ar mazpazīstamiem Z. Dantesa biogrāfijas faktiem, lai gan uzvedumā skanēja A. Puškina dzeja un G. Sviridova mūzika, bija vairāk kultūrvēsturiskas un psiholoģiskas, ne mākslas norises raksturs.

Kulturoloģiski izzinošais, filozofiskais un psiholoģiskais aspekts dominēja arī teātra tiecībā iepazīstināt skatītājus ar ļoti asi un pret-runīgi vērtētā iznīcinošā satīriķa M. Saltikova-Ščedrīna tekstu, viņa laikabiedru liecību un vēstuļu montāžu («Ščedrīna pasakas»). Un lai gan uzveduma veidotājiem izdevās piešķirt aktualitātes garšu tādiem dzēlīgā valstsvīra un domātāja izteikumiem kā: «Dzīve ir noslikusi sīkumu jūrā, kur katrs no tiem eksistē pats par sevi, bez jebkādas saistības ar kādu vadošu ideju. Nav no kurienes rasties šai idejai: nav no kurienes un nav — kādēļ» un citiem, uzvedums «novietojās» galvenokārt skatītāju racionālās, ne tēlainās un emocionālās pieredzes slānī.

Arhetipiskas sakarības mūsdienu aktieru dzīvē, viņiem uz skatuves iemiesojot Rasina «Fedras» varoņus, tiecās atklāt uzvedums «Dīvainā teātra pasaule». Te I. Fjodorovas, V. Pļūta un J. Vēvera personību spektrā ieskanējās tēma par patiesību un meliem, kā arī parodija par mūžīgo paaudžu problēmu.

Teatrāli krāšņas fantāzijas pieteikums bija Sevastopoles režisora R. Marholijas uzvedums «Lupatu Anna» (1991). So pašu V. Gibsona lugu ar nosaukumu «Lupatu lelle» krievu trupā savu-laik bija iestudējis F. Deičs (1988). Sevastopoliešu radošā grupa — arī scenogrāfe I. Niroda, horeogrāfs A. Bedičevs, komponists I. Krajevs —, apliecinādama atzīstamu profesionālu līmeni, centās lugu, kas palikusi pusceļā starp psiholoģisku drāmu, pasaku pieaugušajiem un leļļu melodrāmu vai bērnu mūziku, interpretēt pēc iespējas košāk un dinamiskāk. Tas stāstam par mazo meitenīti, kuru slimības laikā apmeklē dažādi briesmoņi un kurai Lupatu Anna atdod savu šokolādes sirdi, lai viņa ātrāk izvesētos, piešķirā pārsātinātības un pārblīvētības iespaidu, ētisku un estētisku abstraktumu. Taču, kā atzīmēja kritiķe I. Lagzdiņa: «Starp visiem šiem iespējamo literāro žanru un paveidu rāmjiem brīnišķīgi pārvietojas Andas Zaices Lupatu Anna, pierādot, ka viņas lellei ir ne vien sirds, bet smalka, bagāta dvēsele un gaišs prāts. [...] A. Zaice apbrīnojami iekomponējas skatuves telpā jau pirmajā parādīšanās ainā, totāli pārvaldot it kā mākslinieciskā bezsvara stāvokli. Aktrisei piemīt... spēja būt neparastai, pasargāt sevi no stereotipiskiem risinājumiem, no bērnu izrāžu klišejām, .. piešķirt daudzām epizodēm arī kādu sāpīgu nopietnību.»*

Ar šo iestudējumu tika atzīmēta arī A. Zaices piecdesmit gadu jubileja, un jaunā loma vēlreiz apliecināja mākslinieces spilgto teatralitātes izjūtu un skatuvisko oriģinalitāti, savdabīgo garīgo plastiskumu. Neviltotas skatītāju simpātijas izpelnījās arī R. Plēpja kamilēns un I. Zemzares mazā Marsela — šajā lomā aktrises organiskā formas izjūta un emocionalitāte iespaidīgi atklāja varones vientulību un traumētību pieaugušo pasaulē.

Arī šā iestudējuma sakarā izskanēja atzinums, ka «uzveduma ansamblī ir aktieri, kuri spēj pat slotas kātu notēlot»**, taču viņiem piedāvātais (vai aktieru pašu izvēlētais) materiāls bieži vien bijis tāds, kas nav veicinājis radošo spēju maksimālu izpausmi. To diemžēl pierādīja arī pēc R. Plēpja iniciatīvas veidotā viņa monoizrāde bērniem «Vai tas var būt?» (1992). Sis uzvedums, kas tapa I. Skrasņam un teātra mūziķiem piepalīdzot un tika spēlēts pāris mēnešu gandrīz vai katru vakaru, kļuva par pēdējo pirmizrādi teātra lat-

* Lagzdiņa I. Nojautas, sajūtas, kontūras // Lit. un Māksla, 1992, 24. janv., 8. lpp.

** Turpat.

viešu trupā. Tas guva skatītāju atsaucību, taču repertuārs (I. Ziedoņa pasakas, jautras dziesmiņas no leļļu teātra izrādes «Pīfa piedzīvojumi», dzejoļi u. tml.) un R. Plēpja izteiksmes līdzekļi atkārtoti jau zināmo, redzēto, ierasto, tajā pašā laikā atklājot smago situāciju teātrī. Kā rakstīja kritiķe S. Geikina, «R. Plēpja iniciatīvas pamatā ir izmisīga vēlēšanās kaut ko darīt, kaut kādā veidā papildināt nomācoši vienveidīgo Jaunatnes teātra repertuāru. Mūžīgais «Pavasaris», ilgi un bieži spēlētie «Larsoni un Karlsoni» jau kļuvuši par ironizēšanas objektu. [...] R. Plēpis pašlaik ir sava talanta briedumā, tagad vajadzētu spēlēt vienu nozīmīgu lomu pēc otras, bet aktierim sevi jāapmāna, jāatrod jēl kāds sava talanta pielietojuma veids, jāstrādā, jo pretējā gadījumā draud talanta «ierūsēšana», apātija un driz vien arī aizmirstība.»*

Laikā, kad daudzos teātros ielauzās konjunktūrisks, uz vieglu izklaidi un komerciālām interesēm balstīts repertuārs, Jaunatnes teātra vadība un aktieri tomēr atturējās no kārdinājuma pasniegt sevi šādā veidā. Dziļu cieņu izraisīja fakts, ka 1991./92. gada sezonā Ā. Sapiro latviešu trupā mēģināja A. Čehova «Trīs māsas», tādējādi apliecinādams uzticību nopietnas mākslas ideāliem un mēģinādams pārvarēt krīzi sevis cienīgiem līdzekļiem. Taču sāka risināties notikumi, kas ietekmēja gan daudzu talantīgu mākslinieku, gan paša režisora likteni neatkarīgi no viņu gribas.

1992. gada sākumā savu prasību par ēkas Lāčplēša ielā 37 atgūšanu vairākkārt atkārtoti Latvijas baptistu draudze. Izraisījās domstarpības starp draudzes un Kultūras ministrijas vadību, draudzi un teātri, teātri un ministriju. 1. aprīlī notika teātra un Kultūras ministrijas pārstāvju kopēja sapulce, kuras vētrains noris ministrs R. Pauls komentējis šādi: «Gribēju satīkties ar teātra kolektīvu un parunāt par situāciju, kādā mēs pašlaik atrodamies. Draudze neatkāpsies, tas ir viņas īpašums, mums ir jādomā, ko darīt tālāk, jāmeklē telpas, kuru mums nav. Un šinī kopējā sarunā ar teātri es reizi par visām reizēm sapratu, ka šī teātra jau nav. Tā cilvēku grupa, kas tur bija sapulcējusies, blāva un pārmeta man nevarību, pārmeta man, ka mans mērķis ir likvidēt teātra krievu trupu. No radio un preses mēs zinām, ka šī problēma tiek pārvērsta par politisku problēmu, par krievu teātra iznīcināšanu Latvijas republikā. [...] Nekad nav bijusi runa par šā teātra likvidāciju, bet par teātra reorganizāciju, jo tālāk tā vairs strādāt nevar, mēs varam ar skaitļiem pierādīt, kas notiek šajā teātrī.»**

Savukārt režisors F. Deičs atceras: «R. Pauls ieradās teātrī bez jebkāda konkrēta priekšlikuma. Ar baptistu draudzi bija iespējams kompromiss, kāds mazāk sāpīgs risinājums, kas vēlāk diemžēl ne-

* Geikina S. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1992, 9/10, 40. lpp.

** Jaunatnes teātra lietā jeb Sarunas Kultūras ministrijā par klātneesošo Šapiro kungu (Materiālu sagat. S. Geikina) // Lit. un Māksla, 1992, 10. apr., 4. lpp.

tika atrasts. [...] Šajā šarunā latviešu trupa aizstāvēja krievu trupu un, šķiet, tas pārsteidza ministrijas darbiniekus. Aktrise Tatjana Džjuba jautāja Raimondam Paulam, vai viņš ir ieinteresēts, lai teātra krievu trupa pastāvētu. Viņš atbildēja: «Kā pilsonis un kā ministrs es saku: «Jā.»» Tomēr pēc četrām stundām radio ministrs izteicās, ka Latvijā pietiek ar vienu krievu teātri, kas praktiski nozīmētu mehānisku mūsu un Krievu drāmas teātru trupas apvienošanu.»*

Laikraksta «Literatūra un Māksla» organizētā saruna par situāciju teātrī, kurā piedalījās teātra kritiķi, sabiedrisko organizāciju un ministrijas pārstāvji, notika Kultūras ministrijā. Uzzinājis par norises vietu, Ā. Sapiro atteicās piedalīties sarunā. Kultūras ministrijas darbiniece A. Torgāne minēja konkrētus skaitļus: 1990. gadā Jaunatnes teātra skatītāju zāle noslogota 73,3%, 1991. gadā — 52,4%. 1992. gadā vidējais skatītāju skaits pa mēnešiem: latviešu trupā Lāčplēša ielā 25 (vietu skaits skatītāju zālē 617) janvārī — 253, februārī — 241, martā — 213; krievu trupā Lāčplēša ielā 37 (vietu skaits skatītāju zālē 510) janvārī — 166, februārī — 220, martā — 292. 1989. un 1990. gadā katrā trupā sagatavoti divi jaunie studējumi, 1991. gadā — latviešu trupā divi jaunie studējumi, viens atjaunojums, krievu trupā seši jaunie studējumi, divi no tiem foajē, viens atjaunojums. A. Torgāne uzsvēra, ka telpas Lāčplēša ielā 25 faktiski stāv tukšas, mēģinājumi notiek neregulāri. No Ā. Sapiro audzinātā kursa teātri palikuši pieci aktieri (neilgā laikā aizgājuši R. Birmanis, E. Rimicāne, I. Grass, I. Ziemeļis, J. Žagars aizies 12. aprīlī). Latviešu trupā ir 22 aktieri, jaunākajai aktrisei nākamgad būs trīsdesmit gadu. Krievu trupā pašlaik 21 aktieris.**

Analizējot situāciju, sarunā iesaistījās kritiķe S. Radzobe: «Es piekritu, ka ir kaut kas jāreorganizē šai teātri, nojausu, ka režisoram ir saasinājušās attiecības ar trupu, kolektīvs savā starpā sašķēlies un pastāvēt tieši šādā organizatoriskā veidā vairs nevar. Tajā pašā laikā es gribētu uzsvērt to, ka pazaudēt Sapiro būtu ārkārtīgi liels kritiens ne tikai teātra mākslā, bet arī visā mūsu kultūras līmeņa izpratnē.»*** S. Radzobe uzsvēra, ka Ā. Sapiro ir visprofesionālākais režisors Latvijā un ka no vairākiem aspektiem būtu kļūdaini slēgt teātra krievu trupu.

Dzejniece M. Zālīte, piebildusi, ka Ā. Sapiro ir izcils režisors ne tikai Latvijas mērogā, bet arī pasaulē, tomēr atzina: «Jaunatnes teātris šos pēdējos gadus ir autoritārs teātris. [...] Bet autoritārisms jebkurā situācijā, pat būdams kādu laiku arī ļoti pozitīvs, [...] sasniedz tādu brīdi, kad šis... režīms cieš krahu. Manuprāt,

* F. Deiča saruna ar G. Zeltiņu 1995. gada 11. martā.

** Jaunatnes teātra lietā jeb Sarunas Kultūras ministrijā par klātneesošo Sapiro kungu (Materiālu sagat. S. Geikina) // Lit. un Māksla, 1992, 10. apr., 4. lpp.

*** Turpat.

vislabākais, ko šīnī situācijā varētu darīt, — atbrīvot Ā. Sapiro no administratīvajām funkcijām, kuras viņam kā izcilam māksliniekam šajā ārkārtīgi sarežģītajā situācijā ir traucējušas. [...] Ļoti žēl, ka teātris pret Kultūras ministriju pašlaik izturas, manuprāt, augstprātīgi. [...] Sarežģījumi ir objektīvi, un kaut kāds atrisinājums jāatrod.»*

Ļoti būtiski Ā. Sapiro sarežģīto situāciju raksturoja kritiķe V. Čakare: «... pirms kāda laika bija radusies ideja dibināt aktieru apmācības centru Lāčplēša ielā 25. Šīs idejas zemteksts (varbūt arī nevilšus radies) tomēr apdraudēja Ādolfa Sapiro mākslinieka pozīcijas. Tāpēc es gluži labi saprotu, ka mākslinieks, kurš jūtas ar vai bez pamata apdraudēts, šodien te nav klāt. [...] 20. gadsimtā, kurā režisora teātris ir dominējošais, vienmēr būs autoritārs teātris. [...] Tāpat jāreķinās, ka mākslinieka mūžā ir kāds zināms periods, kurā notiek potenču izsmelšana un tuvošanās paguruma sliekšnim. Tas, ka Ā. Sapiro ir vairāk nekā divdesmit gadus noturējies tālu no šī paguruma sliekšņa, man šķiet ļoti pārsteidzošs fakts, un varbūt šādā situācijā, ja jau teātrim ir jāmirst, ļaut, lai tas nomirst dabīgā nāvē. Pēc tam uz tā drupām varētu tapt kāds jauns organisms. (Pasvītrojumi mani — G. Z.) Bet liekas, teātra ciešās saites ar valsti šādu risinājumu padara neieņemamu.»**

Ar sāpošu sirdi situāciju teātrī vērtēja kritiķe A. Burtniece, ilg-gadēja tā mākslinieciskā vadītāja darba virziena atbalstītāja: «Konflikts teātrī ir radies un veidojies jau sen, tā dziļākās saknes mēs, nebūdami teātra saimes locekļi, nevaram ne apjaust, ne saprast. Māra Zālīte pareizi teica, ka autoritārisms kā veids beidzot rada tādu situāciju, ka tas augonis reiz pārsprāgst. Tā noticis arī Jaunatnes teātra gadījumā. Ir arī taisnība, ka īsts mūsdienu — tādat režisora teātris var pastāvēt tikai un vienīgi kā autoritāra iestāde. Tie teātri, kuros nav līdera, ..ir neinteresanti un rezultātā izjūk. [...]

Neoliedzami, Sapiro teātrī ir daudzas ļoti būtiskas kļūdas. [...] Viena no tām — šajā teātrī faktiski darbojas divi teātri. [...] Sie abi kolektīvi ir tikai formāli saistīti kopā. Rezultātā iznāk, ka Sapiro ir šo abu teātru vienīgais režisors. Viņa nelaime un vaina (kā daudziem šāda tipa režisoriem) ir tā, ka viņš sev blakus nav atradis nevienu režisoru, ar kuru varētu sadarboties un kurš varētu veiksmīgi iestudēt izrādes abās trupās. Labi, ka krievu trupā ir tāds Felikss Deičs, kas var uzlikt visus ielāpus un veidot izrādes pietiekamā mākslinieciskā līmenī. [...] Domāju, ka konflikti trupā ir otra

* Jaunatnes teātra lietā jeb Sarunas Kultūras ministrijā par klātneesošo Sapiro kungu (Materiālu sagat. S. Geikina) // Lit. un Māksla, 1992, 10. apr., 4. lpp.

** Turpat.

Sapiro kļūda. Manuprāt, viņš nepārdomāti aizlaidis no teātra tādus spilgtus talantus kā V. Singajevska, D. Kuple, E. Liepiņš. Trupā nevar būt tikai un vienīgi jaunie mākslinieki, jābūt dažādu vecumu māksliniekiem, un viņi ir prasmīgi jāizmanto.»* Kritiķe uzsvēra, ka stagnācijas gados Ā. Sapiro, piemēram, bez teātra direktora S. Gudzuka stiprā mugurkaula nebūtu varējis pastāvēt un īstenot savus radošos nodomus un ka pašlaik acīmredzot teātri nav cilvēka, kurš kā spējīgs menedžeris rūpētos par teātra finansiālo situāciju jaunajos apstākļos.

1992. gada sākumā ne Jaunatnes teātri, ne ārpus tā neatradās cilvēks, kas spētu pārliecināt ministriju, ka teātris pats tiks galā ar savām problēmām. 16. aprīlī R. Pauls izdeva pavēli par teātra reorganizāciju ar 1992. gada 21. jūniju — «sakarā ar Jaunatnes teātra neapmierinošo radošo un saimniecisko darbību 1991. un 1992. gadā».** Ministrs paredzēja sadalīt Jaunatnes teātri divos patstāvīgos teātros, attiecīgi pārdalot valsts dotāciju, izsludinot konkursu kā uz aktieru, tā uz teātru māksliniecisko vadītāju un direktoru vietām abos teātros no 21. jūnija līdz 1. augustam. R. Pauls brīdināja teātra krievu trupu pēc sezonas slēgšanas būt gataviem atbrīvot namu Lāčplēša ielā 37 tā likumīgajiem īpašniekiem un uzdeva saviem vietniekiem N. Janaus un S. Meijerovicam līdz 20. maijam iesniegt priekšlikumu ēkas Lāčplēša ielā 37 aizstāšanai ar citām telpām.***

Līdz 1. jūnijam teātrim piemērotu telpu varianti nebija atrasti (ministrijas piedāvātais kultūras nams «Rītausma» un Zinātņu akadēmijas konferenču zāle, kuru būtu iespējams izmantot tikai piecas dienas nedēļā vai vēl mazāk, teātrim nebija pieņemama), un Ā. Sapiro rakstīja vēstuli R. Paulam, norādīdams uz 16. aprīļa pavēles nepilnīgo, nekonkrēto un pat pretrunīgo raksturu. No pavēles izrietot, ka Jaunatnes teātris kā vesela organizācija ar 21. jūniju faktiski tiekot likvidēts, ka paredzēts izveidot divas patstāvīgas organizācijas, bet neesot norādīts, kādus konkrētus teātrus paredzēts izveidot. Turklāt neesot skaidrs, kas notikšot ar pašreizējiem teātra darbiniekiem — vadītāju, aktieriem un citu personālu, ar kuriem teātra vadība 1991. gadā noslēgusi terminētos darba līgumus.****

Kultūras ministrija atbildes vēstulē Ā. Sapiro kā papildus pamatojumu reorganizācijai minējusi vēl sešpadsmit atceltas izrādes latviešu trupā maijā un izteikusi cerību, ka Baptistu Draudžu Sa-

* Jaunatnes teātra lietā jeb Saruņas Kultūras ministrijā par klātneesošo Sapiro kungu (Materiālu sagat. S. Geikina) // Lit. un Māksla, 1992, 10. apr., 4. lpp.

** Latvijas Republikas Kultūras ministrijas pavēle Nr. K-117 1992. gada 16. aprīlī «Par Jaunatnes teātra reorganizāciju».

*** Turpat.

**** Jaunatnes teātra direktora un mākslinieciskā vadītāja Ā. Sapiro vēstule (Nr. 1—04./156) 1992. gada 1. jūnijā Latvijas Kultūras ministram R. Paulam.

vienības valde savā 12. jūnija sēdē pieņems lēmumu, kas ļaus krievu trupai šajā ēkā darboties vēl vienu sezonu.* Taču brīnumi nenotika, teātri auga sasprindzinājums, jo lai gan izsludināts (arī presē) it kā demokrātisks konkurss, visiem kļuva skaidrs, ka līdzšinējā sastāvā trupas vairs nestrādās.

1992. gada 30. maijā ar R. Blaumaņa «Skroderdienām Silmačos» no skatītājiem atvadījās latviešu trupa, 27. jūnijā ar V. Teke-rija lugas «Roze un gredzens» pirmizrādi (viesrežisors A. Praudiņš) faktiski savu eksistenci beidza teātra krievu trupa. Jaunatnes teātra reorganizācija pārvērtās par teātra likvidāciju. Darba līgums, ko Kultūras ministrija ar Ā. Sapiro bija noslēgusi līdz 1992. gada 31. jūlijam, netika pagarināts. Viņam tika dota iespēja piedalīties konkursā uz jauno teātra mākslinieciskā vadītāja vai direktora vietu, taču Ā. Sapiro šāda alternatīva, dabiski, dziļi aizvainoja.

Krievu trupai tika liegta iespēja pagaidām darboties Lāčplēša ielā 25; ministrija neatbalstīja arī trupas kodola (L. Ševčenko, V. Pļuts, J. Vēveris, E. Šalapjonoka, T. Bondareva u. c.) vēlēšanos saglabāt šo kolektīvu, paziņodama, ka šī «veterānu» grupa ir bezperspektīva. Daļa trupas aktieru vēlāk iesaistījās Rīgas Krievu drāmas teātra ansamblī (S. Judins, V. Pļuts). Daļa S. Judina vadībā gatavoja uzvedumus bērniem VEF Kultūras pilī un pamazām iekārtoja savas telpas kādā pagrabā. Citi kļuva par bezdarbniekiem.

Daļa latviešu trupas aktieru — I. Tomase, I. Brakovskis, E. Avots, A. Kusiņš, I. Bankoviča, A. Krastiņa, I. Ziemelis, M. Apine, vēlāk arī J. Zagars — režisora V. Maculēviča vadībā mēģināja saglabāt Jaunatnes teātra vārdu un eksperimentālo garu. Taču tas jau ir pavisam cits teātris. Lai gan V. Maculēvičs tirgus konjunktūras apstākļos izvēlas nopietnu repertuāru (A. Čehova «Ķiršu dārzs», B. Brehta «Trīsgrašu opera» u. c.), par Jaunatnes teātra «manti-nieku» to nevar uzskatīt.

Daļa aktieru — R. Plēpis, M. Andersons, G. Skrastiņš, A. Ozoliņa — ieplūda Jaunajā Rīgas teātrī, ko 1992. gada vasarā un rudenī Lāčplēša ielā 25 dibināja režisors Juris Rijnieks, kurš tika atzīts par piemērotāko kandidatūru mākslinieciskā vadītāja amatam. Pārējie aktieri (A. Zaice, L. Videniece, I. Zemzare u. c.) palika bez darba. Dramatisks dokuments, kas stāsta gan par «reorganizācijas» gaitu, gan pēdējo gadu situāciju teātrī, ir žurnālā «Teātra Vēstnesis» 1992. gadā publicētās intervijas ar latviešu (Nr. 5) un krievu (Nr. 6) trupas aktieriem.

Tā, ministrijai uzspiežot teātrim šo reorganizācijas modeli, faktiski tika likvidēts teātris ar diviem potenciāliem kolektīviem, kas piecdesmit gadus bijuši būtiska Latvijas mākslas dzīves daļa. Bez

* Latvijas Republikas Kultūras ministrijas vēstule Nr. 02—4/735 1992. gada 10. jūnijā «Par Jaunatnes teātra reorganizācijas gaitu.»

atbildes palika gan teātra kolektīva, gan paša Ā. Sapiro vēstules un telegrammas valdībai. Sarūgtinātais Ā. Sapiro iestudē izrādes Maskavā, Sanktpēterburgā, Polijā, Amerikā un citur, F. Deičs — Liepājas un Valmieras teātros. 1994. gadā Ā. Sapiro atzina: «Tajā situācijā pirms diviem gadiem objektīvi darīt nevarēja vairs neko — tikai ar pārmērīgu kompromisu varbūt. [...] Ja tu iesi tīrās mākslas ceļu, tu izvēlēšies cīņas, atteikšanās un mocekļa ceļu.»*

Traģiski, ka talantīgam māksliniekam bija jāizvēlas šis atteikšanās ceļš un ka nākamo gadu laikā ne Kultūras ministrija, ne Latvijas teātru vadītāji režisoram nav piedāvājuši tādas darba iespējas Rīgā, kas viņam būtu pieņemamas. Režisora F. Deiča viedoklis: «Ar teātra likvidāciju neviens nav ieguvis. Ādolfā Sapiro režijā nav, teātris ir iznīcināts, cilvēku dzīves sagrautas. Vārds «reorganizācija» atlaišanas dokumentos nevienam no aktieriem nedeva tiesības uz bezdarbnieku pabalstu, bet daudzi no viņiem ir bez darba vēl šodien. [...] Tās bija ambīciju cīņas, aparāta cīņas. Ēkas atdošana baptistu draudzei nebija valsts interešu nepieciešamība. Teātri vajadzēja saglabāt un tad kopā ar Teātra darbinieku savienību izspriest, ko darīt tālāk. Ja mūsu teātris nebūtu bijis dzīvs, bet miris, tad nebūtu bijusi vajadzība to slēgt, tad tas pats būtu sabrucis.»**

Teātra slēgšana un Ā. Sapiro aiziešana ir neapšaubāms zaudējums visai latviešu teātra mākslai. Tās avangardā režisors bija gandrīz trīsdesmit gadu, vezdams sev līdzīgu Jaunatnes teātri un pādarīdams to par sinonīmu meklējošam, eksperimentējošam garam Latvijas kultūrā. Ar šā teātra slēgšanu beidzies vesels posms latviešu teātra vēsturē (1941—1992), kur Ā. Sapiro režijas laiks (no 1964) veido spilgtāko daļu.

* Ādolfs Sapiro 1994. gada martā (S. Radzobes intervija ar režisoru) // Labrit, 1994. 22. martā, 10. lpp.

** F. Deiča saruna ar G. Zeltiņu 1995. gada 11. martā.

RĪGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRIS

80. gadu vidū un otrajā pusē Rīgas Krievu drāmas teātris pamazām zaudēja tās līdera pozīcijas, kuras tas apmēram 15 gadus kopā ar Jaunatnes un Valmieras teātri bija ieņēmis Latvijas teātru dzīvē. Arī tagad parādījās atsevišķi labi iestudējumi, taču nebija vairs saskatāma kolektīva kopējā programma ne repertuāra izvēlē, ne māksliniecisko meklējumu ziņā.

Teātra radošo programmu, tā māksliniecisko seju jau gadsimta ceturksni veidoja un noteica teātra galvenais režisors **Arkādijs Kacs**. Viņa personības izšķirošā loma teātra liktenī īpaši uzskatāma kļuva 80. gadu vidū, kad viņš, piemēram, 1985./86. gada sezonā savā teātrī neiestudēja nevienu darbu, viesodamies kā režisors Rīgas Operetē (te tapa F. Lova «Mana skaistā lēdija») un Minskas Krievu drāmas teātrī (M. Gorkija «Dibenā»). Šajā laikā teātrī strādāja režisori V. Petrovs un S. Losevs, taču izrādījās, ka viņiem noturēt šī teātra augsto prestižu bija pārāk smags uzdevums.

1986. gadā **Vladimirs Petrovs** no Rīgas pārcēlās uz Sevastopoli, kur kļuva par galveno režisoru vietējā Krievu drāmas teātrī. Uz atvadām no Rīgas viņš trafareti iestudēja E. Braginska trafareti uzrakstīto lugu «**Detektīvs septiņām personām**» (1986).

Semjona Loseva darbība 80. gadu otrajā pusē pelnīja ievēribu vispirms izraudzīto lugu tematikas aspektā. S. Losevs divreiz pievērsās latviešu mūsdienu darbiem — 1983. gadā viņš bija uzvedis H. Gulbja lugu «**Alberts**», bet 1987. gadā iestudēja R. Ēzeras romāna «**Zemdegas**» dramaturģiju ar nosaukumu «**Mirāžas**». Tā jau ir saucama gandrīz vai par noturīgu interesi, ņemot vērā šī teātra absolūto vienaldzību pret latviešu dramaturģiju — bez nosauktajiem darbiem 70. un 80. gados Rīgas Krievu drāmas teātris bija iestudējis vēl tikai vienu latviešu lugu — P. Putniņa «**Vēlamo īrnieku**» (1976, režisors P. Pētersons). Neviens no šiem sacerējumiem nav būtisks latviešu dramaturģijas attīstībai, tātad var secināt, ka šī ignorance balstījies uz nezināšanu.

H. Gulbja lugu S. Losevs bija centies «uzsvaidzināt» ar elģisku dziesmu par Rīgu, lai tādiem ārišķīgiem līdzekļiem radītu «nacionālo kolorītu». «**Mirāžu**» uzvedumā režisors bija spēris soli uz priekšu materiāla nopietnā izpētē. Zem notikumu virskārtas režisors bija centies ieraudzīt šķietami ikdienišķu cilvēku sāpīgas

drāmas. Uzvedums konceptuāli tika būvēts no diviem slāņiem — reālās ikdienas dzīves un mirāžām. Mirāžu tēls atklājās divējādi — kā pagātnes rēgi un kā cilvēku iztēlē uzburti sapņi, kuriem ar īstenību reizēm visai attāls sakars. Taču tie abi pavisam reāli ietekmēja cilvēku dzīvi. Pirmie — destruktīvi, radot bailes un nomācību, otrie — uzmundrinoši, ļaujot vismaz sapņos pārcelties uz kādu gaišāku, krāsaināku eksistenci. Reizēm vienu cilvēku, piemēram, Voicehovski ietekmēja šīs abas mirāžas, savā starpā cīnīdamās, — pagātne uzbruka tagadnes sapņiem, neļaudama tiem pārvērsties par īstenību. Voicehovska loma kļuva par vienu no labākajiem darbiem M. Ļebedeva radošajā biogrāfijā. Zem lauku veterināra nedaudz dižmanīgās un pašironiskās izturēšanās aktieris bija paslēpis jutīgu dvēseli, kurā T. Popes praktikante Džemma spēja ierosināt vēlinu un trauslu, gaišu mīlestību. Taču kāda dīvaina vientulības lāsta izjūta, ko radījuši traģiski pārdzīvojumi kara laikā, neļāva izkust pēdējai pavisam plānajai atturības sienīnai, kas vēl pastāvēja starp šiem cilvēkiem. Toties noveles «Sēņu lietus» varones Marianna (L. Sigova) un Alise (N. Belova) bija spējušas gandrīz vai pilnībā pārcelties uz iluzorā mirāžu pasauli, jo par savas dzīves vienīgo saturu padarījušas vēstulu gaidīšanu no Pētera. Šis Pēteris, līdzīgi Pēram Gintam, klīdzams kaut kur pa pasauli, savu māti un mīloto apciemoja gauži reti, taču Alise spēja savu sapni materializēt un kļūt laimīga, griežoties iluzorā dejā ar savu mīloto.

Pagātnes rēgu nomācošā klātbūtne visspēcīgāk sabiezēja novelē «Mīna ar laika degli». Uz skatuves tie parādījās kā pagātnes tumsā dzīvojoša ārprātīgā Māte (L. Golubeva), kā Ingus (J. Lupiļcevs) un Veldzes (L. Gurjanova) sirdsapziņas mokas un bailes no gandrīz vai baismīga fetiša jēgu ieguvušās mantas — volgas, kas pirktā par kara noziedznieka Amerikā dzīvojošā Veldzes vectēva naudu. Šī mašīna kā šausmu iemiesojums saēda agrāk harmoniskā laulātā pāra attiecības, padarīja laulātos par svešiniekiem un gandrīz vai ienaidniekiem.

Diemžēl S. Losevam īsti organiski nebija izdevies uzveduma darbībā iesaistīt N. Ņeznamovas Autori, kam pēc ieceres bija jārada mistiskā gaisotne, iespajds, ka visi personāži, iespējams, ir tikai atdzīvojušies liķi, kuri vēlreiz izdzīvo savu likteņu pēdējo, pirmsnāves posmu. Aktrise pildīja tikai notikumu pārstāstītājas un sižeta «galu savilcējas» funkcijas, kaut arī darīja to augsti profesionālā līmenī.

Darbā ar aktieriem S. Losevs pirmo reizi savā daiļradē sevi apliecināja par labu psihologu. Vairāki aktieri, arī tādi, kurus bijām pieraduši redzēt tikai kā «fonu veidojošu faktoru» masu ainās, piemēram, L. Gurjanova, J. Lupiļcevs, I. Jegorova, uzvedumā atklājās kā radoši, interesanti mākslinieki.

80. gadu otrajā pusē Rīgas Krievu drāmas teātri parādījās vairāki

padomju autoru lugu iestudējumi, kuros bija konstatējama deģenerēta sociālās kritikas tradīcija, kas agrāk veidoja šī teātra labo slavu. Analīze tika aizstāta ar ilustrāciju, cilvēku likteņu dramatisms — ar frāžainu didaktiku. Šādu darbu virspusīgums īpaši asi izcēlās tādēļ, ka 80. gadu nogalē, aizvien mazākam kļūstot aizliegto tēmu skaitam, presē regulāri parādījās publicistiski materiāli, diezgan bieži talantīgi un profesionāli uzrakstīti, kas atklāja patiešām šaušalīgus, agrāk nezinātus vai noklusētus faktus no padomju valsts vēstures un tagadnes dzīves. Īpaši izcēlās 80. gadu nogalē fenomenāli populārais krievu žurnāls «Ogoņok», kas tika lasīts arī Latvijā.

Pie minētās ievirzes iestudējumiem piederēja A. Kaca režisētā V. Merežko luga «Sieviešu galdiņš Mednieku zālē», S. Loseva uzvestais A. Grigorjeva darbs «Tēvi — 66», viesrežisora J. Kočevenko inscenētā A. Dudareva luga «Izgāztuve».

A. Grigorjeva «Tēvi — 66» (1988), konfrontējot strādnieku Kuzņecovu (J. Ivaničevs), kas agrāk bijis padomju politeslodzīto noņemnes apsardzes priekšnieks, ar zinātnieku Rudiču (A. Kričevskis), bijušo šīs noņemnes ieslodzīto, deva iespēju pastāstīt ne vien par 1953. gadā apspiesto sacelšanos šajā noņemnē, bet arī «noraut maskas» vairākiem hameleoniem — bijušajiem staļinistiem, kuri ērti iekārtojušies mierlaiku dzīvē.

A. Dudareva lugas «Izgāztuve» inscenējums (1988) konstatēja, ka padomju valsts ir liela izgāztuve, «savu un svešu grēku krātuve, indīgu atkritumu savāktauve, kas agri vai vēlu uzsprāgs, no degs, vārdu sakot, attīrīsies apokalipses ugunīs».* Bībeles alūzijas un padomju sabiedrības padibeņu tēlojums, kurā ar garšu «drosmīgi» un primitīvi tika iezīmēti agrāk noklusēti tipi — Afganistānas kara veterāns (O. Cvetanovičs), prostitūta (N. Belova), bijušais staļiniskais bende (R. Gordijenko), bezpajumtnieks, alimentu nemaksātājs (B. Ahanovs) un citi, raisīja asociācijas ar neveiksmīgu M. Gorkija lugas «Dibenā» pakalpinājumu. Atšķirība visai būtiska — tur raksturi, te — klišejas, tur — likteņi, te — lēta publicistiska sensācija.

A. Kaca veiktais V. Merežko lugas «Sieviešu galdiņš Mednieku zālē» iestudējums (1987) radīja pat zināmu apjukumu par profesionālā un talantīgā mākslinieka vai nu galēju vienaldzību, vai tieksmi iztapt mazprasīgai, estētiski neizkoptai gaumei.

Kāda restorāna Mednieku zālē, paklausot I. Jegorovas tēlotās psihiatres Jurjevas lūgumam, ieradās pulciņš sieviešu, lai Jurjevas pacientam Nikitam Bardinam (V. Izmailovs) noņemtu vainas kompleksu. Šīs sievietes, dažādu sabiedrības slāņu pārstāves, apvienoja ne tikai tas, ka viņas visas bijušas saistītas ar šo kādreiz tik vareno vīru, bet arī tas, ka viņas dzīvojušas melīgu dzīvi. Maskām

* Gude O. Sejas neskaidrie vaibsti // Teātra Vēstnesis, 1989, 9/10, 45. lpp.

krītot, dramaturgam un teātrim radās iespēja parunāt par tādām skatītāju nervus kutinošām un nesen, sākoties «kursam uz atklātību», modē nākušām, apzelētām tēmām kā bāreņu un vecu cilvēku pamestība, neierobežotas varas savtīga izmantošana, garīgās slimības, vientulība, prostitūcija. Jāpiekrīt kritiķim D. Jukonam, kas definējis iestudējuma žanru kā skeču virkni.* Sāds žanra apzīmējums attiecināms arī uz minētajiem S. Loseva un J. Kočevenko iestudējumiem.

Pēc Rīgas krievu teātra simtgades jubilejas 1983. gadā šķita, ka kaut kas ir apdzisis vienmēr radošu ideju pārbagātajā, spilgti artistiskajā **Arkādija Kaca** personībā. Radās iespaids, ka stagnācijas gadu spiediens, kultūru vadošo iestāžu uzraugoši neticīgā attieksme, nemitīgie pārmēti par «saulainās īstenības» nomelnošanas tendencēm kritisko masu sasnieguši tieši uz jauna sabiedrības attīstības etapa sliekšņa, aizlaužot mākslinieku, kas visus spēkus atdevis, lai šis jaunais laiks iestātos. Varbūt režisors vairs nespēja panest dubulto radošā darba vērtēšanas sistēmu, kad oficiālais noraidījums nozīmēja kvalitātes apliecinājumu. Varbūt beidzot vairs nebija aplāpējama dabiskā vēlēšanās par savu darbu saņemt arī oficiālu pozitīvu vērtējumu? Ir vēl viena hipotēze par režisora radošās pašsajūtas pasliktināšanās cēloņiem. Ā. Kacs tika vairākkārt uzsvēris, ka viņa teātris atrodies ārpus kritikas, jo republikā nepastāvēt krievu teātra kritika. Kopš profesionāli spēcīgā V. Starodubceva pārceļšanās uz Maskavu 80. gadu pirmajā pusē tas atbilda patiesībai. Bet sadarbību ar latviešu kritiķiem republikas krievu preses izdevumi nepraktizēja, apmierinādami ar žurnālistu sarakstītu informāciju publicēšanu analītisku rakstu vietā. Krievu drāmas teātra galvenais režisors bija personiski pazīstams ar daudziem latviešu kritiķiem, taču viņu rakstus par savu teātri, kuri latviešu preses izdevumos, īpaši «Literatūrā un Mākslā» un «Mākslā» parādījās regulāri, nespēja izlasīt, jo neprata latviešu valodu. Tādējādi A. Kacs, iespējams, patiešām izjuta zināmu atrautību, atsvešinātību no republikas inteligences, garīgās dzīves, zināmu vientulību varbūt. Šīs izstumtības izjūtas sevišķi varēja kāpināties uz gadu desmita otro pusī, kad 1987. gadā latviešu garīgajā dzīvē sākās nacionālās un sociālās atmodas process. Pie šīs netiešās izolētības (precīzāk laikam būtu runāt par pašizolētību) lielā mērā līdzdalīgs bija arī pats režisors, kas, 25 gadus dzīvodams Latvijā, tā arī nebija izjutis nepieciešamību ne pēc latviešu kultūras, ne latviešu valodas. Pretēji, kā to izjuta, piemēram, Ā. Sapiro, kurš savā mākslā izteica ne tikai visai padomju valstij kopīgās garīgās noskaņas, bet arī latviešu tautai specifiskus konfliktus. Kaut arī tāpat nebija latvietis.

* Jukons D. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1988, 3. 59. lpp.

A. Kaca radošās personības zināms iekšējais apsikums izpaudās arī viņa 80. gadu otrās puses izrādēs. Trīs gadu laikā viņš iestudēja trīs uzvedumus — V. Rozova «Pie jūras», I. Babela «Norietis» un V. Merežko «Sieviešu galdiņš Mednieku zālē». Kaut gan, spriežot pēc atsauksmēm Vissavienības presē, ne par kādu apsikumu A. Kaca daiļradē šai laikā nevarēja būt ne runas, tieši otrādi. Vissavienības prese («Literaturnaja gazeta», «Sovetskaja kul'tura», «Teatr», «Teatrajnaja žizn'» u. c.) par minētajiem A. Kaca iestudējumiem rakstīja tik daudz un tik atzinīgi, kā nebija rakstījusi par režisora daiļradi, kopā ņemtu. Iespējams, ka galvenais iemesls bija V. Rozova un I. Babela lugu pirmuzvedumi Padomju Savienībā. Un Visavienības teātra speciālistu paaugstinātā interese par šiem uzvedumiem radās tāpēc, ka abu lugu liktenis bijis īpašs — V. Rozova darbs bija aizliegts 5 gadus, bet Staļina personības kulta laikā represētā I. Babela daiļrade vēl joprojām nebija pa istam rehabilitēta. Turklāt «Norietis» darbība risinās ebreju vidē, bet ebreju tautas liktenis padomju mākslā ilgu gadus bija aizliegta tēma. Ja «Pie jūras» un «Norietis» skata ārpus A. Kaca daiļrades konteksta, tad tās pašas par sevi šķiet labas izrādes. Bet, ja pārziņa visu režisora jaunradi, tad te saskatāmi visai daudzi atkārtotumi gan tematikā, gan mākslinieciskajā izteiksmē.

V. Rozova lugas «Pie jūras» (originālais nosaukums «Mežakuilēns») iestudējums Rīgas Krievu drāmas teātrī iekļāvās 1986. gadā Latvijas sabiedrisko domu un mākslu īpaši satraukušā, t. i., jaunatnes tēmā. Mūsu republikas garīgajā dzīvē jaunais laiks izpaudās vispirms ar šīs tēmas samērā atklātu analīzi un apspriešanu; citas sociālās un politiskās, kā arī nacionālās tēmas dienaskārtībā nāca vēlāk. J. Podnieka filma «Vai viegli būt jaunam?» bija pirmā bezdelīga, kas iesāka jaunu, agrāk nebijušu atklātības līmeņa sarunu par jaunatni. Vēl jāmin latviešu jaunās paaudzes prozaikū R. Kalpiņas, A. Neiburgas, E. Rubenes, A. Vālodzes stāsti. Un publicistika. Runāts tika par jaunatni. Lai gan principā tās nebija nekādas specifiskas jaunatnes problēmas. Bet gan visas mūsu sabiedrības vainas, kuras uz jaunatnes «materiāla», kas ir emocionālāks, mazāk notrulinājies un mazāk pieredzējis, atklājās reljefāk. Padomju ētika bija ienākusi arī ģimenē, sagraujot to no iekšpuses. Nesaskaņa starp vārdiem un darbiem, dubultas garīgās «grāmatvedības» kultivēšana vecāku dzīvē, diskutējamu vēstures faktu un šodienas dzīves trūkumu noklusēšana radīja šķelšanos starp paaudzēm. Jaunieši, sāpīgi vīlušies savos vecākos un skolotājos, zaudēja dzīves jēgu, kļuva par nihilistiem.

1986. gadā problēmām, kas saistītas ar jauno paaudzi, Latvijas teātri vēltīja četrus iestudējumus: V. Rozova «Pie jūras» (šo lugu Valmieras teātrī iestudēja arī M. Ķimele), N. Pavlovas «Vagoniņš» (Drāmas teātris, režisors M. Kublinskis), P. Putniņa «Es savos zābakos» (Jaunatnes teātris, režisors U. Brikmanis). V. Rozova lugas

iestudējumā A. Kaca režijā mūsu laikmeta «tēvu un dēlu» konflikts, ko režisors 80. gadu pirmajā pusē netieši bija izteicis krievu klasiskās dramaturģijas («Revidents», «Kaija», «Pēdējie») uzvedumos, atklājās tiešā veidā mūsdienu materiālā. Sovjētisma kritikas ievirzē sarakstīto sociālo drāmu ar diezgan trafaretiem un psiholoģiski viennozīmīgiem tēliem režisors traktēja kā psiholoģisku drāmu, kurā tika «iemontētas» dažas fantastiskā reālisma stilā veidotas ainas. Tādējādi uz skatuves radās tādas dzīves simbolisks tēls, kurā brīžiem izlauzās zem ikdienas rutinas slēpti kādi alogiski, saprātam nepakļaujami un neizzināmi noslēpumaini — destruktīvi un agresīvi — spēki.

Režisors bija krietni padziļinājis arī tēlu cilvēcisko apjomīgumu. Vecāku paaudzes pārstāvjos bija iezīmēts daudz vairāk simpātisku vaibstu, nekā to ir lugā. J. Ivaničeva tēlotais Maskavas profesors Bogojavlenskis patiesi mīlēja, pat dievināja savu meitu pusaudzi Oļu, ko G. Baženova atveidoja kā trauslu siltumnīcas stādīņu. Atvaļinājumā pie Melnās jūras saticies ar savu bijušo studiju biedru Jurašu (B. Ahanovs), kas tagad ir «tikai» šoferis, profesors nometa pavēlēt raduša kunga manieres, kļuva atraisīts un sirsnīgs. Gandrīz patiesi. Tomēr abu piederība pie atšķirīgām «bezšķiru sabiedrības» šķirām nepārprotami pulsēja attiecību fonā. Tā izpaudās gan kā Bogojavlenska demonstratīvi pasvītrotais demokrātisms, gan kā Jurašas nepārtraukta, spriega gatavība apklust, piekāpties, pakalpot. Materiālā ziņā dzīvē iekārtoties pratuši abi. Ceļi, kas ieti, lai sasniegtu bagātību, gan bijuši stipri atšķirīgi no jaunībā lolotajiem ideāliem. Sabiedrības kungu kārtā nostiprināties spējis gan tikai Bogojavlenskis, kas diezgan neslēpti lepojās ar savu izveicību.

Juraša savā mājā pieņēmis sava apcietinātā priekšnieka dēlu pusaudzi Alekseju, ko mīl kā paša bērnu. Aleksejs — vakar liela priekšnieka, šodien zagļa dēls. Jauneklis nevainīgs cieš par tēva grēkiem, viņš vairs nespēj ticēt nevienam, jo ir vilies vistuvākajā — tēvā. Lai nospēlētu šo lomu, nepietiek ar dabisku organiskumu, vieglu uzbudināmību, atsaucīgu emocionālo dabu. Nepieciešamas vēl arī tādas personības iezīmes kā absolūta jūtība pret meliem un nespēja ar tiem samierināties, maksimālisms attiecībā pret sevi un citiem. Tieši tādas īpašības piemita A. Iļjinam. Jurašam bija svarīga šīs skaidrās dvēseles uzticība. Kā netiešs morāls izpirkums par paša tumšajām mahinācijām, kurās viņš, pretēji Alekseja tēvam, nebija pieķerts.

Tieši tādēļ, ka vecākās paaudzes pārstāvji uzvedumā bija nevis rūdīti nelieši, bet šķietami normāli, pat simpātiski ļaudis, jo asāk vēlāk izcēlās viņu pozitīvisma šķietamība. J. Ivaničeva holēriskais Bogojavlenskis kļuva histērisks — smieklīgs un briesmīgs —, kad saniknojās par Alekseja atšķirīgo domāšanu, ko tas uzsvēra ironiskā sakāpinātā pusaudža spītīgumā. Viņš kļuva ass arī pret savu

meitu, kad Oļa nepaklausīja viņa pavēlei izbeigt satikšanos ar Alekseju. Un B. Ahanova Juraša izrādījās ne tas stiprais, ne uzticamais cilvēks, par kādu viņu uzskatīja Aleksejs. Lai nomierinātu augsto Maskavas viesi, Juraša tam izstāstīja noslēpumu par Alekseja tēvu, un Bogojavlenskis savukārt to nesavaldīgi meta Aleksejam sejā.

A. Iljina Aleksejs sakāpināta izmisuma brīžos, skatot apdullinošai estrādes mūzikai (V. Leontjeva izpildītā dziesma par dzīvi — kabarē), pavisam brīvi caur groteskām kustībām pārgāja uz nereālām, fantasmagoriskām izpausmēm (līdzīgi, kā tas bija «Revidentā»). Līdz ar to tika panākta dziļāka ietiekšanās jauneklja pārdzīvojumos, atklāta viņa balansēšana uz saprāta — neprāta robežas. Finālā reālās skatuviskā norises pacēlās līdz vispārinātam tēlam. Vilies pēdējā pieaugušajā cilvēkā, kam vēl ticēja, — Jurašā, Aleksejs aizskrēja. Viņam līdzī tumsā nozuda G. Baženovas Oļa. Atskanēja vairākkārtēju šāvīnu sērija. Tas bija citāts no A. Kaca 1976. gadā iestudēto A. Vampilova «Piļu medību» fināla. Tātad toreizējie garīgu bankrotu piedzīvojušie trīsdesmitgadnieki zilovi nu rīkoja medības paši uz saviem bērniem. J. Ivaničeva Bogojavlenskis trakā tempā mina uz vietas stāvoša velosipēda pedāļus. Kā raksta V. Čakare: «Zilovu paaudzes brauciens uz nekurienu turpinās.»* Nebija pat vairs svarīgi, vai Aleksejs nošausies ar līdzpaķerto tēva revolveri vai viņam nepietiks dūšas to izdarīt. Viņu un Oļu garīgi bija iznīcinājuši viņu pašu vecāki. Pieaugušo nodevība un agresivitāte Alekseju trāpīja brīdī, kad Oļa bija atkausējusi viņa nocietināšanos, kad viņš bija atvēries, neaizsargāts, kad caur mostošos mīlestību tikko sācis atgūt ticību dzīvei. Teātra sāpes par nodotiem, nenosargātiem bērniem šajā uzvedumā izskanēja ar lielu emocionālu spēku.

A. Kaca iestudētais I. Babela «Noriets» (1987) atstāja pretrunīgu iespaidu — it kā būtu apvienots autentiskais ar mākslīgo, tautas māksla ar kiču. Vispirms tas attiecās uz literāri muzikālo materiālu. Libretu un dzeju uzvedumam bija rakstījis A. Epels, apvienojot lugu «Noriets» ar «Odesas stāstiem» (lai vienas ģimenes konfliktu iegremdētu izvērsti tēlotā kolorītā vidē — Odesas ebreju ormaņu un siko gangsteru pasaulē). Taču A. Epela paša sacerētajai dzejai piemita neslēpts lubu bildītes vienkāršojuma stils, kas stilistiski un jēdzieniski disonēja ar I. Babela varoņu antiķi traģisko vērienu. Populārajam komponistam A. Žurbinam tautas melodijas nebija izdevies pārradīt jaunā, daudzslāņainā oriģinālā mūzikā, dominējošais bija «blata» romances tips, ko caurskanēja komercmūzikas motīvi.

Bet pati galvenā mākslinieciskā pretruna bija tā, ka režisors lēģendas tipa materiālu pasniedza sev ierastā — mūzikla formā.

* Čakare V. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1987, 1, 37. lpp.

Tādējādi muzikālo numuru (dziesmas un E. Drulles iestudētās dejas) suverēnā pašvērtība, mehāniska, loģiska un «sakārtota» pasaules aina izslēdza jebkuru negaidītību vai noslēpumu, jebkuru kaprīzi, neatbilstību iepriekš izstrādātai programmai. Odesas ebreju sadzīves teatralizācija, kurā dominēja drudzaina, sakāpināta jautrība, ieguva estrādisku raksturu. Masu ainās krogā, sinagogā, mājas svinībās darbojās tēli, kas bija veidoti lubu bildīšu spilgtumā un vienkāršotībā. Šīm ainām piemita kas dekoratīvi ārišķīgs, tās bija radušās kādu vispārēju priekšstatu ekspluatācijas rezultātā, nespējot ietiekties ebreju nacionālajā kolorītā. Gandrīz vai vienīgi A. Kričevskim, atveidojot ebreju prātnieku Arji-Leibu, bija izdevies uztvert nacionāli neprimitīvīzētu un psiholoģiski oriģinālu raksturu. Viņa pārdomas par dzīves plūduma nepārtrauktību un pretrunīgumu tika izteiktas skumji aperģīgi un pašironiski.

Problemātisks izrādījās arī no Moldāvijas uzaicinātā aktiera V. Izmailova darbs galvenā varoņa Mendēļa Kriķa lomā. Sis tēls A. Kaca daiļradē ienesa pilnīgi jaunu tematiku. Režisora tradicionālais varonis bija jaunietis—dumpinieks, kas sacēlās pret sociālo nolemtību, turpretī Mendēlis Kriķis ir vecs vīrs, kurš protestē pret dabu, pret pasaules mūžseno kārtību. Lielas un bagātas ebreju dzimtas galva, trīs pieaugušu bērnu tēvs, sešdesmitgadīgais Odesas kravas ormaņu patrons Mendēlis Kriķis iemīlas jaunā meitenē un kopā ar viņu gatavojas bēgt uz Besarābiju, kur nopirktajos gaisa dārzos baudīt mūžīgu laimi. Lugā Mendēlis ir traģiska figūra — viņš nav novecojis līdzī saviem gadiem, ir varena spēka un dzīves alku pārpilns un nevēlas padoties, atteikties no dzīves un ar cieņu ieiet vectētiņa kārtā. Taču V. Izmailova varonim nepiemita nekas no I. Babela varoņa dramatiskā diženuma, no dumpinieka, kas met izaicinājumu dieviem. Aktieris tēla viengabalainību bija izpratis kā zināmu aprobežotību un ārēju raupjumu. Nebija saprotams, vai N. Belovas Marusja tikai ļauni ķircinās ar drūmo ormani vai arī viņu kaut kas patiesi pie tā saista. Aktieris neiezīmēja Kriķa tēlā nekādu būtisku atšķirību starp pirmo cēlienu, kad viņš, mīlas pārņemts, tiecas pēc Marusjas, un otro cēlienu, kad dēli Kriķu ir piekāvuši, daļēji paralizējot un padarot par mēmu lelli — notikumu inertu vērotāju.

Izpaliekot Mendēļa Kriķa personības pievilcībai un viņa dumpja traģiskās nolemtības skumjajam skaistumam, zuda arī pretstats starp viņu kā plašas dvēseles, likumu kārtības rāmjos neiežogota cilvēka vērienu un viņa nodevīgajiem bērniem — siko bodnieku izrēķinātāju paaudzi.

J. Šaršovs tik pārlicieciņi nospēlēja Mendēļa dēla — ciniskā «jaunās dzīves» saimnieka — Beņas Kriķa pievilcību un gudrību, pat aristokrātisku izsmalcinātību, ka uzveduma konflikts negaidot pārmeta kūleni. Radās iespaids, ka simtprocentīga taisnība ir Mendēļa bērniem un sievai Nehamai, ko R. Praudiņa tēloja kā pirms

laika novecojušu, vīra varmācības nospiestu būtnei. Ir jāsavalda neapdomīgais, dzimtas mantu mirklīgu iedomu dēļ izpostīt gatavais tēvs, lai dzimtas dzīve atkal varētu ieiet normālās sliedēs — meita Dvoira apprecēties, bet dēli Beņa un Ļovka (J. Lupiļcevs), izmantojot uzkrāto kapitālu, gudri saimniekot un vairot mantu. Dvoira T. Popes un N. Starovoitenko atveidojumā bija maiga, nedaudz lēnīga meiča bez savas gribas, kuru gandrīz vai par smaidīgu lelli citu rokās padarījusi mūžīgā atkarība no tēva kaprīzēm.

Gan lugas neparastais nacionālais kolorīts, gan jau pieminētās primitīvās, bet emocionālās A. Žurbina melodijas, gan I. Babela darba pirmuzveduma fakts «Norietā» iestudējumā Rīgā padarīja populāru visā Padomju Savienībā — to brauca skatīties no Maskavas un Ļeņingradas ne tikai teātra speciālisti, bet arī ierindas skatītāji.

1988. gada rudenī, jaunās sezonas sākumā, izplatījās informācija, kam bija grūti noticēt, — Arkādijs Kacs atstājot Rīgas Krievu drāmas teātri un pārceļoties dzīvot un strādāt uz Maskavu. Taču šī informācija izrādījās patiesa. Oficiāli jau būdams Maskavas Vahtangova teātra režisors, A. Kacs 1988. gada novembrī nodeva skatītājiem savu atvadu inscenējumu — V. Šekspīra traģēdiju «Hamlets».

Uz atvadām no sava teātra un Rīgas režisors vēlreiz izspēlēja līdzību par galēji deģenerētu sabiedrību, kas pati iznīcina savu jaunatni, resp., nākotni. «Hamletā» varēja saskatīt reminiscences no «Revidenta», «Pēdējiem», «Pie jūras». Tāpat kā «Revidentā» un «Pie jūras», arī «Hamletā» skaidrās jaunības simbolisko tēlu spēlēja Andrejs Iljins.

A. Kacs V. Šekspīra traģēdiju bija izlasījis kā sociālu drāmu, atsakoties no mistikas un svītrojot jebkādu viņpasaules spēku klātbūtni. Kā rakstīja O. Gude: «Kacam: visām bēdu upēm ir viena izteka — totalitārisms.»* Secinājumi par pasaules kārtību uzvedumā bija ļoti rūgti. Tikai muļķis un galēji nepieredzējis cilvēks, kāds sākumā bija Hamlets, varēja noticēt kādām metafiziskām pārādībām, pieņemot par patiesību sava tēva rēgu. Īstenībā dzīve bija šaha spēle, kurā viltīgi sulaiņi spēlēja uz un ar normāliem cilvēkiem. Gildenšterni un rozenkranci bija savairojušies bez skaita — tur un te parādījās klusējoši jauni cilvēki apmetņos un melnos katliņos. Spiegi, ziņotāji, uzpirkti slepkavas, mafijas pārstāvji. Viņus komandēja viltīgākais no kalpiem — kanclers Polonijs. V. Bogolubova Polonijam bija paralizētas kājas, un viņš sēdēja invalīdu ratos. Sajos pašos ratos pa brīdim piesēda arī Klaudijs, Gertrūde, Laerts. Tātad vara bija slima un valdošie — kropli.

Polonijs tiešā veidā «spēlēja uz Hamleta». Kā uz flautas. Viņš šajā iestudējumā noorganizēja aktierus, lai tie notēlo Hamleta tēva

* Gude O. Sejas neskaidrie vaibsti // Teātra Vēstnesis, 1989, 9/10, 45. lpp.

rēgu. Miglā tīts, ne īpaši skaidri saskatāms R. Gordijenko Pirmais aktieris norunāja vecā Hamleta monologu. Pēc tam, kad jaunais Hamlets izmisumā aizskrējis, viņš iemeta ķerrā rēga tērpu un saņēma no Polonija maisiņu ar naudu. Honorāru. Vēlāk tie paši aktieri spēlēja otru «peļu slazdu», šoreiz pēc Hamleta lūguma, pūloties tajā notvert Klaudiju. Tāpat pērkams bija viss, arī māksla. Kad O. Kroders 1984. gadā Liepājas teātrī iestudēja savu otro «Hamletu», vienīgais tirais spēks netīrajā sabiedrībā, viņaprāt, bija māksla. Nuja, kopš gadu desmita sākuma bija aizritējis, kā mēdz teikt, zināms laiks.

Polonijam kaut kādu cēloņu dēļ izdevīgāk bija tronī redzēt Fortinbrasu. Tādēļ viņš uzkūdīja Hamletu Klaudijam. Jautājums par to, kā gājis bojā vecais valdnieks, iestudējumā palika atklāts. Iespējams, ka Klaudijs nemaz nebija nogalinājis savu brāli. V. Izmailova Klaudijs glēvi valkājās pa skatuvi un ik pa brīdim iedzēra no pudeles pienu. Viņš vai nu atradās nepārtrauktās pagīrās, vai arī bija kuņģa slimnieks. Variācija par Klaudija iespējamo bezvainīgumu bija arī N. Neznamovas tēlotās Ģertrūdes nevēlotais pārsteigums, uzzinot no dēla informāciju par savu tagadējo vīru kā sava iepriekšējā vira slepkavu. Ne par ko tādu viņai iepriekš nebija bijušas ne vismazākās aizdomas. Karaliene burtiski sabruka zem šausmu un sirdsapziņas pārmetumu nastas. Aktrise atklāja savas varones vienaldzību, pat pretīgumu pret Klaudiju kā vīrieti, ko tā līdz šim brīdim veiksmīgi slēpusi. Jo tik ļoti godkārīgajai Ģertrūdei bija tā gribējies turpināt valkāt karalienes kroni, ka viņa apspiedusi, pat izvarojusi savu dabu.

A. Iljina Hamlets bija tērpies garā melnā pieguļošā mētelī, kas varēja atgādināt arī garīdznieka sutanu. Zem tā viņam bija gari (pāri ceļiem) zābaki, melnas bikses un krekls, melns atlasa kaklauts ap kaklu. Un apaļas brillītes metāla rāmjos, kuras, sākot spēlēt ārprātu, viņš apkvēpināja uz sveces. Šī svece visu izrādes laiku dega avanscēnā (to iededzināja Hamlets, izrādei sākoties) un, kā šķiet, simbolizēja dzīvību. Šī inscenējuma Hamlets varēja būt zinātnieks, dzejnieks, garīdznieks. Katrā ziņā viņš bija intelīgences pārstāvis. Kā intervijā sacījis A. Iljins: «Mēs ticāmies parādīt Hamletu kā domātāju, grāmatnieku, humanistu.»* A. Iljina Hamlets bija jauns, bet nebija naivs. (Viņa naivitāte bija viņa godīgums.) Pret apkārtējiem viņš izturējās piesardzīgi, nedaudz ironiski. Jūsmas nebija, zināma skepse (bet ne cinisms) drīzāk. Hamlets pamazām sāka nojaust, ka zem ceremoniālās galma etiķetes noris kādas netīras spēles. Viņš vienīgais negribēja spēlēt. Jo gribēja būt viņš pats, cilvēks bez maskas. Bet viņu piespieda spēlēt. Šā Hamleta inscenētais ārprāts bija traģisks tādēļ, ka tas bija kapitulācijas sākums, atteikšanās no saviem principiem, personības galu galā.

* Laika krustcelēs (J. Behtereva interv.) // Teātra Vēstnesis, 1989, 2, 35. lpp.

To noteikumu pieņemšana, kas valdīja Elsinorā. Bet Hamlets bija vājāks spēlmanis par citiem, jo viņš spēlēja ielika emocijas, citi — tikai aprēķinu. Tādēļ viņš iekrita. Klaudiju neizdevās «peļu slazdā» noķert. Klaudijs nevis aizbēga, bet kopā ar galminiekiem lokā apkārt Hamletam dejoja groteski rituālu uzvarētāja deju nirdzīgas P. Dambja mūzikas pavadībā. Tas bija tik šausminoši, ka Hamlets «Būt vai nebūt» monologā ar izmisumu pavērsa pret savu sirdi asmeni, vēlēdamies sev padarīt galu.

Režisors nereabilitēja Hamletu, lai gan apraudāja viņa bojāeju. Hamlets bija vainīgs — viņš bija pieņēmis ienaidnieka taktiku, sācis spēlēt un kļuvis par slepkavu. Režisors neticēja, ka inteliģence spēs iecelt laiku atpakaļ eņģēs, iznīcināt totalitārismu, ja tā izmantos totalitārisma metodes, ja neatradīs kādus citus, jaunus, savus līdzekļus un metodes.

Iestudējuma noskaņa bija apokaliptiska. Finālā uz skatuves gāja bojā visa līdzšinējā pasaule, sabrukdamā zem savu grēku smaguma. Varētu teikt arī: iestudējums bija bērns zvans šai vecajai pasaulei. Zvana motīvs dominēja arī T. Svecas scenogrāfijā. Vīrs cilvēku galvām bija piekārtā sarežģīta pelēka metāla konstrukcija — saliektas spirāles disks, ko kritiķe O. Gude skaidrojusi kā «pasaules ausi — Visuma simbolu». Bet «sfēru sistēmas griešanās, kas, ieslēgtas viena otrā, — Visuma dzīve izplatījumā.»* Disks kalpoja kā ciparnīca, bet zvans kā pulksteņa svārsts. Ar šo zvanu Hamlets nosita (nevis nodūra) Poloniju, kurš divainā kārtā atradās viņa mātes gultā zem segas. Pie šī zvana finālā Fortinbrasa desantnieki, tērpti omoniešu formās, kā nīrgādamies piekārtāja Hamleta līķi. Zvans iekustināja svārstu. Nāves laiks sāka tecēt. Ar Fortinbrasa ierašanos iestājās jaunais laiks — vēl ciniskāka un nežēlīgāka ēra. Izrādes laikā tumšo un tukšo skatuves telpu piestrāvoja aukstas gaismas stari, bet no dzīves krāsmatām domīgi cēlās dūmi. Tāds bija A. Kaca nākotnes pareģojums. Par Hamleta ciešanām rītdiena neuzzinās. Vienīgais godīgais liecinieks — S. Petrova trauslais inteliģents Horācijs — tika aplūsināts — viņam melnā tērptie zēni aizsēja muti ar melnu lakatiņu. Svece, kas izrādes laikā dega, izdzisa.

80. gadu otrajā pusē Eiropā vairākas Šekspīra traģēdijas tika iestudētas ar līdzīgu ievirzi, pareģojot grēcīgās pasaules totālu iznīcību. Kā spilgtākos paraugus var minēt I. Bergmaņa «Hamletu» un R. Sturua «Karali Līru». Piemēram, gruzīnu režisora uzvedumā sagāzās uz skatuves uzbūvētās skatītāju zāles sienas ar ložām, putekļu mākoņus gaisā sviezdams. 1995. gadā atskatoties uz šādu 1988. gadā izstrādātu apokalipses koncepciju, domāju: tā jānovērtē kā precīzā laikmeta izjūtā sakņota. Vecā pasaule taču sabruka. Un to, ka tās vietā būtu iestājies vispārēja miera un laimes laiks, die-

* Gude O. Sejas neskaidrie vaibsti // Teātra Vēstnesis, 1989, 9/10, 45. lpp.

zin vai nemsies apgalvot vislielākais optimists. Taču 1988. gadā, kad nākotne vēl nebija zināma, A. Kaca atvadu iestudējums republikas presē tika novērtēts kritiski, atzīstot to par pārāk racionālu un pārāk brīvu Sekspira interpretāciju.*

Tātad 1988. gada rudenī, sezonas sākumā, Rīgas Krievu drāmas teātra galvenais režisors pēc 25 Rīgā nostrādātiem gadiem atstāja savu kolektīvu un pārcēlās uz Maskavu, lai kļūtu par ierindas režisoru Vahtangova teātri, kas jau ilgstoši pārdzīvoja stagnāciju un nevarēja lepoties ar radošu atmosfēru un interesantiem mākslinieciskiem meklējumiem. Pirms prombraukšanas A. Kacs sniedza interviju Latvijas televīzijā, kurā izteicās, ka atstājot Rīgu nenovērtēts un aizvainots, ka viņa aiziešanu diktējuši te radītie nepanesamie apstākļi. Kad 1989. gadā martā Maskavā satikos ar A. Kacu, viņš par saviem aiziešanas cēloņiem atzina arī personiskus, subjektīvus motīvus: «Galvenais cēlonis, protams, ir manī pašā. Man likās, ka šajā teātrī esmu sasniedzis griestus... Es savu aiziešanu izjūtu kā traģisku. Saprotu, ka teātrim tas ir tikpat nopietni kā man. Man otra sava teātra vairs nebūs. Tam man nav vairs ne spēka, ne vēlēšanās. Rīga man ir devusi visu. Te man bijuši daudzi laimīgi brīži. Te — visa dzīve. Bet otras dzīves, kā zināms, nav...»

Tāda teātra vairs nebūs. Un tādām tam arī vairs nevajag būt. Beļavskis darītu nepareizi, ja censtos saglabāt teātri tādu, kāds tas ir pašlaik. Viņam teātris ir jāved pa savu ceļu.

Es gribēju, lai manā vietā nāk tieši Beļavskis. Jo no visām reālajām kandidatūrām, kādas bija, manuprāt, viņš bija vislabākais.**

Līdz ar A. Kaca aiziešanu Rīgas Krievu drāmas teātri sākās jauns posms, iespējams, precīzāk būtu sacīt — cits posms. Parādība, ko var apzīmēt ar jēdzienu «Kaca teātris», aizgāja bojā apmēram gada laikā. Bet jaunu — atšķirīgu un oriģinālu — kvalitāti, kas būtu Kaca teātra 80. gadu pirmās puses mākslinieciskajā līmenī, Rīgas Krievu drāmas teātrim nav izdevies sasniegt līdz pat 1995. gada sākumam.

A. Kacs bija jūtīgs mākslinieks. Un precīzi fiksēja brīdi, kad publicistiskais teātris — skatuves mākslas virziens, kurā viņš bija guvis tik spožus panākumus, — zaudēja savu aktualitāti. Jau režisora pēdējo gadu darbi Rīgā uzrādīja mākslinieciskās izteiksmes atkaršanos, lai arī pietiekami augstā profesionālā līmenī. Mainījās dzīve, kārtējo reizi aktuāls kļuva Trepleva lozungs par jaunajām formām. Viss padomju teātris, ieskaitot latviešu teātri, 80. gadu otrajā pusē pārdzīvoja ilgstošu neziņas un krīzes posmu. Šī krīze

* *Treimanis G.* Pirmizrāžu kaleidoskops // *Māksla*, 1989, 2, 72. lpp.; *Janšone T.* Apgāztais nams // *Teātra Vēstnesis*, 1989, 9/10, 42.—43. lpp.; *Gailītis H.* Cūskas gads // *Teātris un dzīve*, 34. R., 1991, 51.—57. lpp.

** Sarunas pieraksts S. Radzobes personiskajā arhīvā.

skāra pat tādus izcilus māksliniekus kā E. Nekrošus, kas no 1986. līdz 1991. gadam neiestudēja nevienu darbu. Krīzes cēloņi — dažādi. Viena daļa režisoru nezināja, kā atspoguļot jauno realitāti, otra — un pie tās varētu piederēt A. Kacs — nezināja, kā īsti attiekties pret šo jauno realitāti. 1988. gadā brieda padomju impērijas sabrukums, ko A. Kacs kā nākotnes pareģojumu izspēlēja savā «Hamletā». Iespējams, bija ļaudis, kas prognozēja Latvijas un citu bijušo padomju republiku neatkarību. Bet diezin vai A. Kacs neatkarīgā Latvijā sev vietu un uzdevumu redzēja. Jo pret to, kas nāca, viņš jutās kā svešinieks. Kaut arī daudzos totalitārisma gados viņu ar latviešu inteligenci bija vienojis kopīgs pretnieks. Un pret to viņš kopā ar mums bija stāvējis drosmīgi un godīgi. Bet nākotnes ideāli mums laikam bija bijuši atšķirīgi. Un tomēr — A. Kacs bija talantīgs. Profesionāls. Viņš bija Mākslinieks.

Par A. Kaca pēcteci kļuva viņa studiju biedrs, 1927. gadā dzimušais **Leonīds Beļavskis**. Šis kandidatūras izraudzīšanās notika ar aktīvu A. Kaca līdzdalību. Tātad vismaz zināmā mērā viņš piedalījās sava teātra nākotnes izlemšanā, tā iespējamās attīstības (vai sabrukuma) modelēšanā. Jo L. Beļavskis nebija «nezināms liels» — viņš divpadsmit gadus — no 1964. līdz 1976. gadam — Rīgas Krievu drāmas teātri bija strādājis par ierindas režisoru. Vēlēšanās atrast pašam savu teātri, kā atzinis L. Beļavskis*, bija cēlonis, kādēļ viņš 1976. gadā atstāja Rīgu. Nākamos divpadsmit gadus viņš bija strādājis par galveno režisoru Krievijas provinces teātros — vispirms Noriļskā, tad Krasnojarskā.

Reālas informācijas par L. Beļavska iestudējumiem šajās «tālajās vietās» nebija. Reālas bija atmiņas par viņa darbu Rīgas Krievu drāmas teātri. Lielākās veiksmes — kopā ar A. Kacu veidotie muzikālie uzvedumi: L. Bernstaina, A. Lorentsa «Vestsaidas stāsts» (1965), B. Brehta «Kaukāza krita aplis» (1968), N. Pogodina «Tems — 1929» (1973). Patstāvīgi veiktajos inscenējumos — labs darbs ar aktieriem un oriģinalitātes trūkums uzveduma kopējās kompozīcijas veidošanā. Kulturalis, bet pieticīgs, pelēks rimtums. Ievēribas cienīgākie no viņa uzvedumiem: J. Jurandota «Devītais pravietis» (1968), M. Bulgakova «De Moljēra kunga dzīve» (1970), R. Ibrahimbekova «Sieviete aiz zaļajām durvīm» (1972). Stils — reālistisks, nedaudz «izgarnēts» ar simboliskām līdzībām.

Pārņemot Rīgas Krievu drāmas teātri, L. Beļavskim steidzami nācās risināt vairākus aktuālus organizatoriskus jautājumus. Teātri bez galvenā vairs nebija citu režisoru. S. Losevs 1988. gada sākumā bija pārcēlies uz Krieviju, kur Jekaterinburgā strādāja par vietējā Jaunatnes teātra galveno režisoru. L. Beļavska iniciatīvas rezultātā S. Losevs 1991. gadā atgriezās Rīgas Krievu drāmas teātri. Bet iestudēt vajadzēja tūlīt, turklāt daudz un intensīvi, jo

* Laika krustcelēs (J. Behtereva interv.) — Teātra Vēstnesis, 1989, 2, 34. lpp.

citu pēc cita no repertuāra nācās noņemt teātra labākos uzvedumus tādēļ, ka daudzi aktieri pamazām atstāja teātri. Turpmākajos piecos gados tika uzaicināti desmit viesrežisori no Krievijas — S. Kudrjavceva, A. Veselovs, I. Pekers, V. Sergejevs, S. Radlovs, A. Andrejevs, A. Getmans, arī A. Kacs, no Itālijas — P. E. Landi, no Latvijas — A. Helde. No viesrežisoriem, izņemot A. Kacu un P. E. Landi, neviens kaut cik nozīmīgus vaibstus teātra sejā iezīmēt nespēja, taču zināms profesionālisma minimums un kultūras līmenis tiem piemita. Aizvien biežāk par šī teātra dominējošo kvalitāti sāka izvirzīties viduvējība.

Dažu gadu laikā arī aktieru trupas sastāvs noplicinājās. Izņemot Ņ. Ņeznamovu, G. Baženovu, J. Ivaničevu, V. Škrabaku, M. Ļebedevu, teātri atstāja visi talantīgākie aktieri. A. Kacam līdzī uz Vahtangova teātri pārcēlās R. Praudiņa un V. Izmailovs. Maskavas Padomes teātrī darbu atrada A. Iljins. No teātra aizgāja arī J. Krilova, G. Drozds, B. Ahanovs, A. Kričevskis, G. Borisova, I. Staroseļcevs, T. Pope, A. Lukašs. Tukšās vietas vajadzēja aizpildīt. No Krasnojarskas L. Beļavskis uzaicināja S. Šilajevu, A. Smakovu, M. Borovkovu, S. Seļemeņevu, no Maskavas — J. Rafalsonu. Izpildītāji tika angažēti arī no citiem Krievijas perifērijas teātriem. Izņemot divus aktierus ar spilgtām komiķa dotībām — S. Seļemeņevu un J. Rafalsonu —, pārējiem bija raksturīgs spilgtas individualitātes trūkums un pieticīgs profesionālisms. Pat regulāri skatoties izrādes, aktierus bija grūti atcerēties. Pamazām Rīgas Krievu drāmas teātris pārvērtās par kulturālu provinces teātri, kura harmonisko rītmumu visai reti iztraucēja spilgti, oriģināli darbi, pie kādiem, piemēram, var pieskaitīt tādas L. Beļavska iestudētas izrādes kā «*Obscura camera*», «Čonkins», «Mēnesis uz laukiem».

L. Beļavskim nācās turpināt A. Kaca darbu arī pedagogijā. 1987./88. mācību gadā Konservatorijā bija uzņemts aktierkurss, kura absolventiem tika paredzēts darbs Rīgas Krievu drāmas teātrī. Kurša vadītājs bija A. Kacs. Kad L. Beļavska vadībā 1991. gadā kurss mācības beidza, teātrī tika pieņemti četri absolventi — T. Sudņika, G. Dolganovs, V. Matoško, A. Škatovs. Pateicoties lieliskām ārējām dotībām, T. Sudņika regulāri sāka spēlēt jaunās mīlētājas un varones, kaut arī aktrisei piemita zināms vēsums un manierīgums. Savu kursabiedru vidū ar lirisku talantu izcēlās G. Dolganovs. 1992. gadā, kad tika likvidēts A. Sapiro vadītais Jaunātnes teātris, Rīgas Krievu drāmā sāka strādāt Jaunātnes teātra krievu trupas divi labākie aktieri — S. Judins un V. Pļuts. Tādējādi 1992. gadā trupā izveidojās samērā spēcīgs vīriešu sastāvs: Š. Judins, V. Pļuts, J. Ivaničevs, V. Škrabaks, G. Dolganovs, M. Ļebedevs. Taču režija ne uz vienu no šīm interesantajām personībām īpaši necentrēja uzmanību, spēcīgākie aktieri parādījās uz skatuves diezgan neregulāri un mazās lomās. Ne tikai režijas līmeņa krišanās, bet arī teātra vadības vairīšanās no jaunu zvaigžņu radīšanas vai

veco spodrināšanas mazināja interesi par šo teātri. Saruka apmeklētāju skaits. (Šāds process 80. gadu beigās notika arī citos Latvijas teātros.) Skatītāju zāle atkal sāka pildīties tikai ap 1992., 1993. gadu.

Uzsākot darbu Rīgas Krievu drāmas teātri galvenā režisora statusā, L. Beļavskis tā formulēja savu izpratni par laikmetīgu skatuves mākslu: «Mans šodienas kredo — teātrim jātuvojas cilvēkam. Agrāk teātris un dramaturģija skatīja cilvēku sociālā griezumā. Tagad pirmām kārtām svarīgi, lai ārējie notikumi, neierasti skatuves mākslai, neaizsegtu cilvēka dvēseli, tās viņas laimīgās un mokošās darbības, kas vienīgās var iemācīt patiesu tikumību, bez kuras nav cilvēka, nav personības.»*

«Kursu uz cilvēku», pagriežot muguru sociālām problēmām, tajā laikā sludināja daudzi režisori. Taču šī šķietami pašsaprotamā mākslas asociālā koncepcija tomēr ietver vairākus mulsošus momentus. Tā ir vai nu netieša atzišanās pagātnes konjunktūrismā — agrāk, valdošā ideoloģijas kursa mākti, darījām, kas mūs neinteresēja, t. i., pētījām sociālās problēmas. Vai arī atzišanās nespējā aptvert jauno mainīgo sociālo realitāti. Pie tam tā taču ir aksiomātiska patiesība, ka mākslā primārais pētīšanas objekts vienmēr ir bijis cilvēks. (Un diezin vai to var saukt par mākslu, kas aprakstīja partijas kongresus un kanālu celtniecību.) Taču māksla ļoti grūti iedomājama bez sociālā momenta, kas mēdz izpausties netieši, pastarpināti. Kā tas, piemēram, ir kaut vai A. Čehova un S. Beketa lugās. Kā tas bija arī Latvijas teātru labākajos darbos 70. gados un 80. gadu pirmajā pusē.

Pēc 5 gadiem L. Beļavska teātra koncepciju formulēja arī teātra literārās daļas vadītājs Z. Segals. Tā kā runāts tika par pagājušo laiku, tad tie vairs nebija teorētisko ieceru formulējumi, bet mēģinājums definēt reāli izdarīto. Z. Segala izteikumiem piemita zināmā mērā oficiāls raksturs, jo tie publicēti bukletā, kas izdots par godu teātra simtdesmitgadei: «Pakāpeniski teātris uztaustīja savu programmu. [...] Tā attīstās divos virzienos. Pirmkārt, tiek pētīts cilvēks, kurš nonācis absurdā, neparastā situācijā, pasaulē, kas ir apgāzusies. Šim cilvēkam ir jārisina problēma, kā dzīvot un kā izdzīvot. [...] Otrkārt, teātris cenšas izraut skatītājus no pelēkās ikdienas un sadzīves rūpēm. Ievilkāt tos teatrālisma, skaistuma, cilvēcisko kaislību atmosfērā. To teātris panāk, pievēršoties klasikai.»**

Pie iestudējumiem par cilvēku absurdā situācijā tiek minēti V. Voinoviča «Conkings» un V. Nabokova «Camera obscura», bet pie klasikas darbiem, kas «ievelk skaistuma un teatrālisma atmosfērā», — A. Ostrovska «Trakā nauda», I. Turgeņeva «Mēnesis uz

* *Gude O.* Sejas neskaidrie vaibsti // Teātra Vēstnesis, 1989, 9/10, 46. lpp.

** *Сегаль З.* Русский театр в Риге // Р., 1994, с. 81, 84.

laukiem», V. Šekspīra «Maldu komēdija». Šādā uzvedumu klasifikācijā, mazākais, savdabīga šķiet klasikai atvēlētā loma — veikta tikai izklaidējošo funkciju, noņemot no tās jebkuru citu — filozofisko un estētisko — slodzi. Tāpat — diezin vai iespējams piekrist, ka «Conkinā» pagriezta mugura sociālajai īstenībai.

Taču reālā situācija ievērojami atšķirās no teātra vadītāju «teorētiskās» programmas. Procesi Rīgas Krievu drāmas teātrī lielā mērā sakrita ar procesiem citos Latvijas teātros 80. gadu beigās. Būtiski mainījās pati teātra mākslas koncepcija. Uz ielas, laukumos, TV ekrānā risinājās ļoti aizraujošs «dzīves teātris», kas attiecās personiski uz katru te un pašlaik dzīvojošu cilvēku. Sakarā ar to katastrofāli pazeminājās Latvijā tradicionāli augstā interese par teātra mākslu, samazinājās apmeklētība. Teātris reāli zaudēja savu «tikumu skolas» mērķi, funkciju, tam līdzī nāca pašapziņas zudums, radās drudžaina nervozitāte, kas attīstīja centienus pievilināt skatītājus par katru cenu. Teātris no tā, pie kura nāk, pārvērtās par to, kas skrien pakaļ skatītājam, pie tam ne jau pašam izglītošākajam un kulturālākajam, bet gan vidusmēra, t. s. masu skatītājam. Sākās koķetēšana ar auditoriju, iztapšana tai. Šāda situācija garīgi noplicināja aktierus, iztukvoja tos, jo viņiem no priesteriem (kas viņi ideālā gadījumā vēl pirms dažiem gadiem bija) nācās pārvērsties par kalpiem.

Rīgas Krievu drāmas teātra mākslinieciskā produkcija 80. gadu beigās, 90. gadu sākumā vairs nebija atkarīga no atsevišķu režisoru radošā rokraksta (rokrakstu atšķirības nebija krasi izteiktas) vai no kādiem stilistiskiem meklējumiem (tādi šajā laikā sastopami ļoti reti), bet gan no piederības tai vai citai tematiskai tendencei.

Krievu drāmas teātrī šajā laikā iezīmējās vairāki tematiskie loki. Vislielākais iestudējumu skaits tika veltīts cilvēka intīmās dzīves atklāšanai. Šīs tēmas izstrādē mākslinieciski pārliecinošākie bija trīs L. Beļavska darbi.

1990. gadā teātris ieguva savā īpašumā trīsstāvu ēku Kalēju ielā 4 un izveidoja te Mazo zāli ar 80 skatītāju vietām. To atklāja ar L. Beļavska iestudēto I. Bergmaņa televīzijas lugu «**Laulības dzīves ainas**». (Taču tālejošas programmas Mazās zāles izmantošanā teātrim, kā izrādījās, nebija. Turpmāko piecu gadu laikā te bez pieminētās I. Bergmaņa lugas interpretācijas tika izrādīts vēl tikai viens uzvedums — M. Normenas «Ar labu nakti, māt!».) L. Beļavskis, uzvedot I. Bergmaņa darbu, no lugas sešām ainām bija izvēlējis pirmās trīs, kas rāda Mariannas un Juhana šķietami harmoniskās ģimenes pakāpenisku iziršanu. Uzveduma darbība risinājās laulātā pāra guļamistabā, kuras centrā scenogrāfs V. Kovaļčuks ar kājgali pret skatītājiem bija novietojis milzīgu laulības gultu, kas bija pārklāta ar krēmkrāsas standartsegu (volāns gar malu). Aiz gultas galvgaļa bija spoguļsiena, kas pārgāja spoguļgriestos. Spoguļos nācās lūkoties skatītājiem, jo tie atradās pretī, no spo-

guļiem pat intīmu norišu laikā nebija iespējams izvairīties arī personāžiem. Kādēļ režisoram bija nepieciešama šī intīmās vides un norišu deintimizācija? Lai ļautu personāžiem un skatītājiem ne tikai dzīvot, bet liktu arī redzēt un vērtēt sevi? Ja tā, tad nedaudz naivi. Drīzāk likās — nekāda īpaša nolūka nebija, vienkārši efektīgi izskatījās. Bet aktieriem spoguļi ne mirkli neļāva aizmirst, ka viņi ir aktieri, kas tēlo lomas. Šī nemitīgā paškontrolē nedeva viņiem iespēju atraisīties organiski un dabiski dzīvei tēlā.

S. Silajevas Marianna bija neliela auguma labi kopta glīta pusmūža sieviete ar labi pašūtām tualetēm, kuru krāsā un piegriezumos dominēja vidusmēra gaumes standarts. Tāpat labi nostrādāta bija viņas ģimenes dzīve ar rīmtu vienveidību un pareizumu. I. Bergmanis savā lugā šo kārtību tēlojis kā mehānisku un nomācošu atkārtošanos, kas cilvēku attiecībām atņēm tik nepieciešamo neprognozējamību un galu galā iznīcina mīlestību, kura nav spējīga dzīvot bez brīvības, jauniem un spilgtiem kairinājumiem. Tādēļ arī no mājām aiziet Juhans, kas šajā sadzīves monotonumā sācis justies kā krātiņā ieslodzīta marionete. L. Beļavska uzvedumā akcenti izvietojās pavisam citādi. M. Borovkovs Juhanu atveidoja kā mīlošu, delikātu vīru, kuru māc smagi sirdsapziņas pārmetumi par savu «sānsoli» un kuram nekur negribas iet, jo ir ļoti labi tepat. Aktieris Juhana tēlā pat neļāva nojaust kaut ko no garlaicības, vilšanās, protesta enerģijas, anarhistiskām brīvības alkām. Radās jautājums: kāda pārpratuma dēļ jāšķiras šiem cilvēkiem, kuri neapšaubāmi mīl viens otru?

Sādu teātra attieksmi (grūti pateikt — apzinātu vai neapzinātu) pret lugu principā varēja saprast, 1990. gadā, kad Latvija tikko bija ieguvusi neatkarību un kad tāpat kā iepriekšējos padomju gados materiālajā dzīvē valdīja haoss un sadzīviska nenokārtotība, tās vērtības, ko Rietumu sabiedrība jau 60. gados sāka izjust kā slogu (nokārtota, materiāli stabila ģimenes dzīve), pie mums izvirzījās kā ilgots, bet tāls ideāls.

Kā zināmu nodevu publikas kārei pēc erotiskām pikantērijām varēja vērtēt ainas risinājumu, kurā varoņos pēc savstarpējās grēksūdzes satricinājuma atstātas mīlestība. Režisors lika aktieriem izģērbties kailiem un imitēt dzimumaktu. Aktieri uzdevumu veica nevainojami, atstādami galēji neerotizētu mehānisku leļļu iespaidu.

1991. gadā L. Beļavska dramatisētais un iestudētais V. Nabokova romāns «*Obscura camera*» netieši turpināja un noveda līdz konsekvencei «Laulības dzīves ainās» aizsāktu problemātiku. Arī te galvenais varonis Bruno Krečmars ir pusmūža vīrietis, kam jāizšķiras, vai palikt apnikušās laulības dzīves inertajā vienmuļībā vai arī mēģināt sākt citu dzīvi, ļaujoties kaislei uz ļoti jauno Magdu. I. Bergmaņa lugas interpretācijā režisors dzīvi aiz mājīgi iekārtotās ligzdīņas sienām tēloja kā nepatīkami nedrošu, lugā «*Obscura camera*» cita, jauna dzīve viennozīmīgi tika atveidota kā personī-

bai draudīga, to iznīcinoša stihija. Cilvēks ir rotaļlieta likteņa rokās — šo sabiedrības lūzuma laikmetos allaž aktuālo tēzi režisors darija uzskatāmu, liekot klaunam — likteņa «komandēta» cilvēka — marionetes simbolam — spēlēt klavieres pustumsā skatuves telpā, kā arī lēkāt, virpuļot un veikt dažādus citus akrobātiskus vingrinājumus. M. Kitajeva scenogrāfijas centrālais elements bija no zelta krāsas sieta izveidota apaļa lapene, līdzīga milzīgam ziedkausam. Kad pēdējā cēlienā šajā lapenē tika apsēdināts redzi zaudējušais Krečmars, raisījās asociācijas ar indīgu ziedu — erotisko kaisli, kas saķēris un iznīcinājis viņu. Krēslam aiz muguras bija novietota liela zelta krāsas metāla plāksne, kas pustumsā mirdzēja, radot iespaidu, ka varoņi kā mocekli svētbildē aptver staru vainags.

30. gados tapušo V. Nabokova romānu «*Obscura camera*» var uzlūkot kā pirmuzmetumu 1955. gadā sarakstītajai «Lolītai», kas tika uztverta kā «seksta bestsellers» un Rietumu pasaulē Nabokova vārdu padarīja populāru. Abu romānu centrā ir Eiropas humanitārās inteligences pārstāvju (Bruno Krečmars ir mākslas zinātnieks, «Lolitas» galvenais varonis Hamberts Hamberts — filoloģijas profesors) saprātam nepakļaujamā kaisle uz ļoti jaunu sievieti. Nīmfetei Lolītai ir divpadsmit, bet Magdai ne vairāk par sešpadsmit gadiem. Iespējams, ka šīm attiecībām abos romānos ir arī simbolisks raksturs. Jaunā sieviete, pēc kuras alkst abi varoņi, ir ne tikai sieviete, bet arī vispārināts *vita nova* (jaunā dzīve) tēls — apbrīnota, iekārota, bet samaitāta līdz kaulu smadzenēm. Tradicionālās Eiropas inteligenta un jaunās sievietes sastapšanās ir tradicionālās ētikas un kultūras sastapšanās ar moderno, resp., kosmopolītisko postmodernistisko kultūru, kur valda absolūts relativisms — gan ētikā, gan reliģijā, gan dzimumdzīvē utt. Sastapšanās ir katastrofāla, fanātiski iekārotā jaunā sieviete sagrauj un iznīcina vīrieti, vecā Eiropas humānisma pārstāvi. Šajā konfliktā var saskatīt arī zināmu līdzību ar A. Čehova «Kīršu dārzā» tēloto.

V. Nabokova darbiem vienā sezonā pievērsās divi Rīgas teātri. Nacionālajā teātrī O. Krodērs iestudēja E. Olbija lugu, kas sarakstīta pēc «Lolitas» motīviem. Pilnībā uzticēdamies E. Olbija skatījumam, O. Krodērs savā iestudējumā atteicās no V. Nabokova romānā atrodama filozofiskā slāņa par divu kultūru katastrofālo sastapšanos. Viņš savu uzvedumu veidoja farsa stilā, par galveno uzsvērdams Hamberta Hamberta un Lolitas attiecību grotesko pikantēriju.

L. Beļavska iestudējums bija psiholoģiska drāma, kurā Bruno Krečmara dramatisko pārdzīvojumu niansēta atklāsme ļāva izaugt filozofiskam vispārinājumam par divu atšķirīgu dzīves modeļu traģisko sadursmi. Tādējādi L. Beļavska iestudējums netiešā veidā teātrī ienesa tālaika Latvijas dzīves aktuālo problemātiku, jo notika pārorientācija no padomiskā uz kādu citu dzīves modeli, bieži vien amerikānisku, «postmodernu».

Abas galvenās lomas uzvedumā «*Obscura camera*» izpildīja aktieri, kuru psihofiziskās īpatnības ideāli atbilda tēlu dabai. G. Baženova ir gandrīz vienīgā aktrise Latvijā, kuras tips ir «mūžīgā pusaudze» jeb «sieviete — bērns». Tādēļ aktrisei lieliski izdevās atveidot Nabokova īpatnējo varoni, kas vienlaikus ir galēji amorāla un šķietami nevainīga. A. Kozlovs, kas Rīgas Krievu drāmas teātrī nospēlēja tikai vienu lomu — Bruno Krečmaru, savukārt atbilda klasiskam priekšstatam par t. s. Čehova tipa inteligentu. Viņš bija liela auguma, nedaudz viļņotiem, deniņos iesirmiem matiem, nelielu gaišu bārdu. Viņam bija domīga, skumja, inteligenta seja. Viņš bija kabineta cilvēks, ne sportists.

Krečmara pārtapšanu pēc sastapšanās ar Magdu A. Kozlovs tēloja kā traģisku procesu, kura traģismu viņš pats ļoti ilgi neapzinājās, kļūdams nožēlojams un izraisidams līdzjūtību.

Krečmars sevi visu nodeva jaunās sievietes ziņā, neslēpa savu pilnīgo atkarību no viņas. Sī uzticēšanās, ko tradicionālajā ētikā varētu uzlūkot par skaistāko mīlestības izpausmi, kļuva par pašiznīcināšanos. Jo Magdai šī uzticēšanās likās vājuma un garlaicīga stulbuma izpausme. Magda kādu laiku šķietami maza bērna ciniskā nevainībā paspēlējās ar Krečmaru, līdz viņai apnika uzticīgas mīlotās loma un viņa atjaunoja sakaru ar mākslinieku Gornu, ko M. Borovkovs tēloja kā cinisku Mefistofeli. Kad Krečmars, katastrofā zaudējis acu gaismu (aklums arī bija simbolisks tēls) un nosēdināts lapenē, M. Borovkova Gorns, atrazdamies no slimnieka ne tālāk kā dažus desmitus centimetru, mīlinājās ar Magdu un pēc tam uztraukdams un mulsinādams absolūtā klusumā aklajam cilvēkam vilka ar smilgu pār seju. Uzzinājis patiesību, aklais Krečmars sodīja ar nāvi kā Magdu, tā sevi, jo dzīvot viņš vairs nespēja — ne ar Magdu, ne bez viņas.

Ar uzvedumu «*Obscura camera*» dažu motīvu interpertācijas ziņā sasaucās L. Beļavska 1993. gadā iestudētā I. Turgeņeva komēdija «*Mēnesis uz laukiem*». Arī te, tāpat kā divos iepriekšējos teātra galvenā režisora darbos, varēja pārliecināties: mākslinieks, risinot cilvēku intīmās dzīves problēmas, nav romantikas cienītājs. Vairāk nekā «brīvei» un «vaļai» viņš uzticas stabilām un pārbauztām attiecībām, tāpat viņš nelolo ilūzijas par pusmūža cilvēka spēju sākt «jaunu un skaistu dzīvi», sekojot negaidītas mīlestības aicinājumam.

L. Beļavska uzveduma žanrs, respektējot I. Turgeņeva ieceri, bija komēdija. Scenogrāfs M. Kitajevs grozāmo skatuves ripu bija sadalījis četros sektoros — divi iekštelpu, divi āra skati. Domineja baltā krāsa — baltas bija mēbeles un balti mākslīgie ziedi kokos. Tā bija grezna un mākslīga pasaule. Skatuves ripai gar malu bija apmēram pusmetru augsta balta barjera. Sakāpinātu emocionālo uzliesmojumu brīžos (piemēram, dodoties pūķi laist) tēli uzkāpa un

balansēja uz šīs barjeras, bet pāri tai baidījās kāpt, paliekot iežogojuma iekšpusē. Komisms radās no tēlu pretenzijām pret apnikušo dzīvi un instinktīvām bailēm no patiesām pārmaiņām. Šie cilvēki nevis dzīvoja, bet spēlēja dzīvi. Viņi griezās pa mūžīgo apli, bet bija pārliecināti, ka kustas uz priekšu. Vienīgais, kas apzinājās savu pretenziju un reālās dzīvošanas skumji komisko konfliktu, bija S. Judina tēlotais atturīgi pašironiskais un izsmalcinātais Rakitins, kurš arī kļuva par galveno varoni, līdzīgi kā tas bija Maskavas Dailes teātra 1909. gada iestudējumā. To bija veidojis K. Staņislavskis, kas pats arī spēlēja Rakitina lomu. S. Judins Rakitinu tēloja, ņemot vērā Čehova tēlu pieredzi. Tieši tāds varētu būt tēvocis Vaņa, piemēram. Šāda interpretācija lika reāli lugā saskatīt visai daudz no «priekščehovisma» — gan pasaules izjūtā, gan tēlu attiecībās.

S. Judina Rakitins palika Islajevu muižā, kaut arī tas bija pazemojoši, jo viņš vienīgais saskatīja Dailes teātra aktrises M. Martinsones tēlotās Natālijas Petrovnas īsto būtību. Un tomēr viņu mīlēja, nespēja dzīvot bez viņas, kaut arī uz pretmīlestību nebija ne mazāko cerību.

Natālija Petrovna šajā iestudējumā bija neparasti daiļa jauna sieviete ar tumšiem kastaņbrūniem matiem. Viņai nevarēja dot nevienu gadu vairāk par lugā pieminētajiem divdesmit deviņiem. Viņa nēsāja skaistus baltus tērpus (kostīmu māksliniece K. Pasternaka), kas, augot viņas interesei pret pameitas mājskolotāju Beļajevu, kļuva aizvien meitenīgāki, uz tiem parādījās aizvien vairāk «šleifišu» un volāniņu; finālā liekot domāt, ka viņas gaume ir pilnībā kapitulējusi jūtu apmātības priekšā. M. Martinsones Natālija Petrovna bija dīka, līdz ārprātam nogarlaikojusies kundzīte, kuru vai traku padarīja V. Škrabaka atveidotā Islajeva dievināšana un pastāvīgā «štata pielūdzēja» Rakitina nemainīgā mīlestība.

Šajā uzvedumā Islajevs un Rakitins bija tuvi draugi. Režisors bija atradis pamatotu vielu komikai, kad Islajevs ar kautru pārmetumu Rakitinam atzinās aizdomās par savas sievas mīlestību pret Rakitinu. Tas notika brīdī, kad Rakitins īpaši cieta no apziņas, ka viņu attiecībā uz Natāliju Petrovnu «izkonkurējis» neaptēstais zenķis Beļajevs. Galvenā varone savas jūtas pret Beļajevu bija izdomājusi, lai jēl kā izdaiļotu savu tukšo dzīvi. Režisors nežēloja varoni, nostādīja viņu komiskās situācijās, uzsvēra viņas eksaltāciju un aklumu, nespēju saskatīt V. Matoško atveidotā Beļajeva aprobežotību, viņa plebejisko «uzpūšanos», kad viņš beidzot apjautis, ko īsti kundze no viņa vēlas. Teātris Natālijas Petrovnas jūtas vērtēja kā neikdienišķi daiļas, tomēr līdzīgas tikai vistas lidojumam.

Dramatiskā toņkārtā tika atrisināts J. Salminas tēlotās Veročkas liktenis, kura bija neglīta, bet bērnišķīgi sirsnīga, impulsīva, pasaulei atvērta meitene. Viņas vilšanās Beļajevā un Natālijā Petrovnā bija ne tikai vilšanās pirmajā mīlestībā un vecākajā drau-

dzenē, bet cilvēkos un dzīvē vispār. Tā sāpīgi aizlauza šīs jaunās būtnes dvēseli, radot trulu vienaldzību un bezcerību.

Režisors S. Losevs toties, iestudējot lugas, kuru centrā varoņu izvēle starp apnikušām ģimenes saitēm un romantisku mīlestību, nešaubīgi nostājās mīlestības pusē, viennozīmīgi identificējot to ar brīvību un patiesību. Mākslinieciski pārlicinotākos rezultātus cilvēka intīmās dzīves problēmu izpētē režisors sasniedza, ar Mūzikas akadēmijas studentiem T. Sudņiku un G. Dolganovu 1991. gadā iestudējot kā diplomdarbu B. Sleida lugu «**Nākamgad, tai pašā laikā**», kas tika iekļauts teātra repertuārā. Režisoram izdevās darbā ar aktieriem pamatot divu nejauši sastapušos mīlētāju ikgadēju *rendez-vous* gandrīz 30 gadu garumā. Šī Dorisa un šis Džordžs viens otram bija vajadzīgi, jo tikai te, savā slepenajā dzīvē otra klātbūtnē, viņi varēja atļauties nomest tās pieaugušo un nopietno cilvēku maskas, ko viņiem uzspiedusi dzīve. Tikai kopā viņi varēja atļauties būt tie, kas īstenībā bija: viņa — apburoši naīva dūdiņa, viņš — liels, nepieaudzis zēns, kurš alkst aprīnas un rotaļas.

Mazāk S. Losevam bija veicies, iestudējot O. de Balzaka melodramu par padzīvojuša komersanta, divu pieaugušo meitu tēva Zērāra maigajām jūtām pret jauniņo pārdevēju Adrienu «**Grēkā krišana**» (1993). Labā gaume režisoru bija atstājusi, kad viņš sadarbibā ar scenogrāfi T. Švecu bija radījis baltus un melnus tilla plīvurus, kas sakāpināta prieka (baltie) vai briesmu (melnie) brīžos nolaidās no skatuves griestiem un ietina galvenos varoņus. Baltais tills bija rotāts ar baltsārtu kreppapīra ziedu vitnēm, ko J. Ivaničeva Zērārs milas šaubu brīžos nikni plosīja, it kā pūlēdamiēs atbrīvoties no maigu jūtu skaisti žņaudzošajām važām. Daiļā T. Sudņikas Adriana glīti pozēja, neļaujot nojaust, vai viņa mīl savu šefu vai arī tikai pakļaujas tā gribai, kādu savtīgu motīvu vadīta. J. Ivaničevs, kas labus panākumus allaž bija guvis komiskās lomās, Zērāru saņēmis, izturējās tā, kā allaž izturas komiķi, saņēmuši ilgoto tragiskā mīlētāja lomu, — metās sāpīgo pārdzīvojumu attēlošanā ar tādu enerģiju un vitalitāti, ka nevilus sasniedza pavisam negribētu — pārspīlētu un komisku — efektu. Iestudējuma beigu ainā Zērārs, savas ģimenes naidīgo intrigu rezultātā zaudējis saprātu, sēdēja blakus tāpat saprātu zaudējušajai Adrienei un muzicēja. Mizanscēna precīzi atkārtēja pirmo ainu, kur arī viņi abi piedalījās muzicēšanā, būdami mīlestības un prieka pilni. Tagad viņi bija upuri un inertī manekeni. Ne tikai mizanscēnas melodramatiskā iecere, bet arī tās neveiklais izpildījums radīja neērtības sajūtu.

Kā nepretenciozi stāstiņi no ģimenes dzīves, kur «prieks ar bēdām kopā savīts», repertuārā ienāca A. Kača iestudētā E. de Filipo luga «**Mana ģimene**» (1993) un A. Getmana uzvestais J. Bara-Josefa dramatiskais darbs «**Līgavainis no Jeruzalemes**» (1993). Arī krievu teātris (1992) neļāva sev garām aiziet trīs Latvijas teātros (Nacionālajā, Valmieras, Daugavpils) uzvestajai amerikānietes

M. Normenas komerclugai «**Ar labu nakti, māt!**». Teātra Mazajā zālē kopā ar aktrisēm G. Rosijsku (meita) un A. Umansku (māte) režisors S. Losevs centās izprast meitas-pašnāvnieces un viņas mātes sarežģīto, atsvešināto attiecību cēloņus.

Cilvēka intīmās dzīves atklāsmē Rīgas Krievu drāmas teātri konstatējams arī kāds daļēji konjunktūrisks iestudējums. Viesrežisore no Ļeņingradas S. Kudrjavceva, iestudējot E. Radzinska komerclugu «**Mūsu dekameronis**» (1989), kuras pamatā fantastiska situācija — prostitūtas grēksūdze mirušo valstībā —, nebija spējusi izvairīties no «neveiklas tīksmināšanās par sižeta eksotiku un dažādiem darbības virzieniem minētajā profesijā»*. Iespējams, ka arī stāstā par provinces dižvīru dēliņu izvarotū skolnieci, kas vienīgo revanša iespēju pret cietsirdīgo pasauli saskata prostitūtas varā pār vīriešiem, var atrast māksliniecisku vispārinājumu. Kā to 80. gadu vidū ar līdzīgu materiālu izdarīja Ļ. Dodins Ļeņingradas Mazajā dramatiskajā teātrī, iestudējot satricinošo izrādi pēc A. Gaļina lugas «**Zvaigznes rīta debesīs**». S. Kudrjavceva savu uzvedumu bija veidojusi kā plakātisku ainiņu virkni no prostitūtas dzīves, kuras uzdevums «pa ceļam» atmaskot padomju sabiedrības liekulību un barbarismu.

T. Pope, ģērbta baltā, augumam pieklāvīgā supermini un augstpapēžu laiviņās, savas varones dzīvi izspēlēja, agresīvi apsūdzot un rūgti ironizējot. Varones daudzos partnerus, nedaudz pamainot kostīmus un rekvizītus, farsa manierē tēloja viens aktieris. V. Skrabaks artistiski pārtapa pašpuikā, bohēmiskā māksliniekā, manierīgā «zilajā», aprobežotā ārzemniekā, medaļām apkārtā austrumniekā — priekšniekā un vēl citos veidos, radīdams neķītri baudkāra un zemiska Vīrieša simbolisku koptēlu.

Rīgas Krievu drāmas teātris 80. gadu nogalē, 90. gadu sākumā pievērsās arī detektīviem, pūloties skatītājus piesaistīt ar spraigu sižeta intrigu un noslēpumainību. Taču diemžēl bija izraudzīti šā žanra novecojuši, kā arī «netīri» paraugi jeb t. s. slēpti detektīvi, t. i., sadzīves komēdijas, kurās pārpratumu virtenes pretendē uz līdzību ar detektīvu. Tā I. Pekers iestudēja R. Rouza televīzijas lugu «**Divpadsmit saniknoti vīrieši**» (1990), kas pazīstama kā scenārijs plašu ievēribu guvušajai, 1957. gadā uzņemtajai amerikāņu režisora S. Lumeta filmai. Uz skatuves stundu un piecdesmit minūtes (bez starpbrīža) bija divpadsmit aktieri. Katrs no viņiem par savu tēlu visu atklāja jau pirmajās piecās minūtēs. Tālāk sekoja nebeidzama rotēšana ap savu asi, tīksmi izgaršojot primitīvus priekšstatus par amerikāņiem.

Kā «netīrs» detektīva piemērs uz skatuves parādījās P. Sefera 60. gados sarakstītā luga «**Miklains notikums**» (1992), kuru interpretējot viesrežisors A. Andrejevs nebija varējis izšķirties, kam dot

* Čakare V. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1989, 6, 31. lpp.

priekšroku — sadzīves komēdijai ar t. s. spilgtiem raksturiem vai uz pārpratumiem balstītai intrigai, resp., veselām divām intrigām.

Savukārt viesrežisors S. Radlovs bija pilnīgi apmaldījis estētiski nesalīdzināmi augstvērtīgākā darbā, kura struktūrā arī būtisks ir detektīvelements. Izvēlējies Z. Anuija lugu «Pagrabs» (1991), režisors nomainīja lugas nosaukumu ar citu, balstītu uz lēti komerciālu aprēķinu, — «**Kas ir Mari-Zannas slepkava?**». Anuija lugas kompozīcija raisa attālas asociācijas ar L. Pirandello lugu «Seši tēli meklē autoru». Arī «Pgrabā» galvenais varonis ir Autors, kas raksta detektīvu un vienlaikus kontaktējas ar saviem tēliem kā dzīvām būtnēm. Režisors nespēja radīt skaidrību, kura tad ir reālā un kura izdomas valstība. Izpalika lugai obligātais spēles elements. Iestudējums ieguva smagnējas un neloģiskas dzīves ilustrācijas veidolu.

S. Losevs, 1991. gadā iestudējot Dž. E. Steinbeka stāsta dramati-zējumu «**Cilvēki un peles**», iedibināja teātrī kādu tendenci, kurai turpinājums nesekoja. Tas ir Rietumu, it sevišķi amerikāņu mākslā bieži ekspluatētais sižets par supermena un garīgi nepilnvērtīga cilvēka draudzību. (Viens no ASV kinematogrāfijas spilgtākajiem paraugiem šajā ievirzē, piemēram, ir «Lietus cilvēks» ar D. Hofmani galvenajā lomā.) «Cilvēki un peles» kļuva par vienu no skatītāju iemīļotākajām izrādēm šajā periodā. To bija panācis režisora rūpīgais darbs ar galveno lomu izpildītājiem, kuri spēlēja sajūtīgā partnerībā un kuriem piemita reakciju tiešums. L. Lenca Džordžs ar savu laisko vīrišķības apziņu šķīta gluži kā no vesterna izkāpis, bet I. Cerņavska Lennijs bija labsirdīgs liela auguma lempis, kam tik glaudīt visu, kas mīksts, — peles, suņus, sievietes matus, bet pārdabiskais fiziskais spēks šīs maiguma izpausmes padara nāvējošas. Kā rakstīja kritiķe V. Čakare: «Abu aktieru saspēlē ir nedaudz pozas un daudz romantiskas nostalgijas pēc uzticēšanās un cilvēcības. Tālab, izrādi skatoties, ne reizi neienāk prātā visnotaļ loģiska doma, ka Lennijs ir bīstams tips, ko vajadzētu izolēt. Divu klejojošu laukstrādnieku attiecības kļūst par poētisku zīmi iespējai kaut uz mirkli pārsist smacējošās vientulības čaulu.»*

1990. gadā ar A. Kača iestudēto D. Merežkovska lugu «**Cara dēls Aleksejs**» tika likts pamats vēl kādai tendencei teātrī, kas ļoti interesē skatītājus, bet kas, tāpat kā iepriekšminētā, netika turpināta. Tā ir krievu senās vēstures sarežģīto posmu aktualizācija.

1989. gadā Maskavā, piemēram, fenomenālu popularitāti ieguva Padomju Armijas teātrī L. Heifeca iestudētā D. Merežkovska luga «Pāvels I». Krievu sabiedrība pēc 70 gadu pārtraukuma bija gan-

* Čakare V. Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla, 1992, 3, 33. lpp.

darīta uz skatuves redzēt savus valdniekus nevis kā izsmiekla objektu, kā tas bija padomju periodā, bet kā sarežģītus, dažbrīd pat diženus, lai arī vienlaikus šausminošus cilvēkus. Kaut arī neviena no abām D. Merežkovska lugām neidealizē valdniekus, pati iespēja tos teātrī redzēt sagādāja gandarījumu.

A. Kacs ar scenogrāfes T. Švecas un LKF Metropolita kora palīdzību uz skatuves centās radīt poētisku tautas tēlu, piešķirot uzvedumam emocionālu fonu. Pēc scenogrāfes ieceres tika izgatavota koka manekenu siena (rinda aiz rindas), kas pacēlās līdz skatuves griestiem. Atsevišķos izrādes brīžos pirmajās piecās rindās manekeniem priekšā nostājās koristi, cenšoties (ne gluži veiksmīgi) radīt iespaidu par tūkstošgalvainā kora — tautas — klātbūtni. Koristi izjusti dziedāja reliģiska rakstura dziesmas. Acīmredzot šiem priekšnesumiem bija jāsimbolizē tautas dzīvā un skaistā dvēsele. Uz šī visumā ilustratīvā fona risinājās traģiskie notikumi cara galmā, kuru traktējumā režisors kā parasti iezīmēja sev raksturīgās aktuālās paralēles ar sava laika politiskajiem notikumiem. Pēteris I J. Ivaničeva traktējumā bija glēvs, histērisks, nodzēries cilvēks, kas sirgst ar slimīgu aizdomīgumu. Sis Pēteris I savu dēlu lika nogalināt nevis tāpēc, ka patiesi baidījās no viņa intrigām, bet tāpēc, ka izjuta dēla morālās tiesības kāpt viņa, deģenerāta, tronī, un darīja visu, lai vēl kādu brīdi saturētu kopā to, kas neglābjami slid no rokām, — paša radīto monstrozo Krieviju, kas pēc viņa neizbēgami kļuvis citāda. «Izmisīgā turēšanās pie pagātnes, nespēja saskatīt vēstures un laika likumsakarības, nežēlīgā, asiņainā cīņa ar jauno, liekas, ir Krievzemes lāsts,»* rakstīja S. Geikina.

J. Ivaničeva tēlojumā Pētera I deģeneratīvais raksturs neieguva baismas, bet arī varenas dimensijas, aktiera tēlojumā pārāk bieži parādījās sadzīviski histēriskas intonācijas. Toties cara dēls Aleksejs bija viens no labākajiem V. Skrabaka darbiem teātrī. Tas bija nevis slims un nevarīgs (kādu Alekseju tēlo vēstures avoti), bet gan pievilcīgs un inteligēnts jauns cilvēks, kuram ir pretīgas nepārtrauktās tēva organizētās slepkavības. Viņš sapņoja par mierīgu normāla cilvēka dzīvi, harmoniju. Taču aktieris Alekseju neidealizēja. Tā attiecībās ar T. Popes tēloto viņa mīlāko, vēlāk sievu Jefrosiņu V. Skrabaka caradēls bija ne tikai maigs un padāvīgs, ne tik reti viņš uzliesmoja nepamatotās dusmās, izturējās ar neapdomīgu nežēlību — tāpat kā tēvs.

Par vēl vienu būtisku tendenci L. Beļavska vadītajā teātrī kļuva padomju valsts vēstures, kā arī padomju valsts pēdējo pastāvēšanas gadu sociālā kritika.

Par pirmo un mākslinieciski nozīmīgāko iestudējumu šajā ievirzē kļuva L. Beļavska pirmais iestudējums Rīgas Krievu drāmas teātrī 1989. gadā — viņa inscenētais V. Voinoviča romāns-anekdote «Ka-

* Geikina S. Likteņu variācijas // Latvijas Jaunatne, 1990, 13. dec.

reivja Čonkina neparastie piedzīvojumi», kas tika rādīts ar nosaukumu «Čonkins». Šim iestudējumam piemita stratēģisks raksturs — pirmkārt, tas iekļāvās aktuālajā pieprasījuma apmierināšanas tendencē pēc krievu emigrācijas autoru darbiem; otrkārt, ietvēra konjunktūras kā laika prasības elementu, jo ironiski sarkastiskā veidā atspoguļoja dažas sovjetisma vēstures lappuses; treškārt, sniedza savu ironisko versiju par krievu raksturu; un, ceturtkārt, tas viss tika pasniegts viegli uztveramā, komiskā formā.

Notikumi ritēja kā anekdotē. Kareivis Čonkins tiek norīkots apsargāt kara lidmašīnu, kas bijusi spiesta piezemēties kāda ciema pastnieces dārzā. Protams, armijas viri tūlīt pat aizmirst gan Čonkinu, gan «svarīgo un slepeno» militāro tehniku. Kareivis pa to laiku iedzīvojas ciemā, pat nodibina ģimeni... Sākas un rit Lielais Tēvijas karš. Bet Čonkins joprojām sargā, kamēr VDK saņem anonīmu denunciaciju...

Par uzveduma balstu un darbības virzītāju kļuva S. Seļemeņeva atveidotais ierindnieks Čonkins. Notiekošais ap un ar viņu kalpoja par tipisku sociālo fonu. Uzvedums bija veidots pēc lubu bilžu principa kā satīrisku situāciju virkne — par Padomju Armiju, par padomju lauksaimniecības «zinātni», par VDK. Totiēs V. Voinoviča darbam raksturīgā dzelīgā ironijā uz skatuves bieži transformējās sabiezinātā komisā. Savu dzelīgumu tādā veidā zaudēja, piemēram, VDK apartamentu un ciema selekcionāra skati. Krievu drāmas aktieri kā allaž meistarīgi tika galā ar kolorītu raksturlomu atveidi. Svarīgi, ka iestudējumā bija nodarbināta lielākā trupas daļa. Iestudējumu varētu vērtēt kā sociālu komēdiju vien, taču to nepieļāva izcilais aktiera S. Seļemeņeva darbs. Viņš veidoja Čonkinu nevis kā krievu literatūrā bieži izmantotā īpatņa vai vientiesīgā muļķa Ivana tēlu, bet gan kā nesamaitātu dabas bērnu, tīru un tiešu savās izpausmēs, ar gaišu un lirisku dzīves uztveri, kuras priekšā bezspēcīgs kļūst it viss dabai svešais — vai sociālais, vai militārais, vai totalitārais.

Līdzīgā padomju valsts vēstures laikā — pirmskara, kara un pirmajos pēckara gados — risinās arī 1989. gadā iestudētā krievu otrā viļņa emigranta A. Gaļiča lugas «Matrožu klusums» darbība. Viesrežisors A. Veselovs bija vēlējis kādas ebreju dzimtas nepretenciozā likteņa tēlojumu (sarežģītas paaudžu attiecības, jaunatnes tiekšanās no provinces uz Maskavu) padarīt vēsturiski «nozīmīgāku». Tādēļ uzvedumā tika ievests trīs aktieru ansamblis ar ģitārām, kuri spēlēja un dziedāja A. Gaļiča politiskās dziesmas. Vēsturiskie akcenti (gan dziesmas, gan lugas tekstā pieminētās represijas pret ebrejiem) šķita pārāk pretenciozi, ar sižetu nesaistīti, pat konjunktūristiski (*a la* jaunās atklātības stils). Tie ar savu skaļumu nomāca S. Dobrotvorska Dāvida un N. Belovas Taņas trauslo mīlasstāstu, Dāvida atturīgās, surdinētās attiecības ar B. Ahanova tēloto tēvu.

1990. gadā viesrežisors V. Sergejevs kā ironisku skeču virkni par tēmu «padomju pilsonis ārzemēs» iestudēja A. Gaļina lugu **«Grupa»**. Kā rakstīja kritiķe A. Burtņiece: «Kaut arī tēli ir labi atpazīstami un situācijas dzīvē noskatītas, tomēr gan lugai, gan pašai izrādei piemīt kāda vienkāršotība. Un kaut arī katrs tēls pārstāv kādu sociālu slāni un tāpēc pretendē uz zināmu padomju sabiedrības modelējumu, tomēr mākslinieciskā kvalitātē tas viss nepāraug. Tā ir kārtējā sevis apsmiešana krietni pieticīgā, nemākslinieciskā veidā.»*

Teātra repertuārā parādījās arī divi klasikas darbi, kuru interpretācijā bija jūtama vēlēšanās kritiski atsaukties uz jaunās neatkarīgās Latvijas realitāti, kad visās sfērās mainījās vērtību kritēriji un neslēpti sākā dominēt naudas vara un aprēķins. Šīs tiešās paralēles ar laikmeta aktualitātēm nepārprotami bija saskatāmas tādos mākslinieciskā ziņā visai pieticīgos uzvedumos kā A. Ostrovska **«Trakā nauda»** (1992, režisors L. Beļavskis) un O. Vailda **«Ideāls vīrs»** (1992, režisors A. Kacs).

Rīgas Krievu drāmas teātrī 1993. gadā atgriezās skatītājs. Izrādes tika sniegtas pilnās zālēs. 1995. gadā skatītāju visiecienātākie bija divi uzvedumi — I. Turgeņeva **«Mēnesis uz laukiem»** un R. Blaumaņa **«Trīnes grēki»** (1994, režisors L. Beļavskis).

* Burtņiece A. Izturēt un pastāvēt // Latvijas Jaunatne, 1990, 26. jūn.

VALMIERAS TEĀTRIS

80. gadu otrā puse — centrālās procesa laiks Valmieras teātrī. Zuda vienojošais gars, kas vēl 80. gadu pirmajā pusē bija raksturīgs (vismaz — šķietami) šim kolektīvam.

Iespējams, tas bija viena visus apvienot spējīga trupas līdera trūkums. Jo Valmieras teātrī viņi bija divi — Māra Ķimele un Valentīns Maculēvičs. Ilgu laiku kritika šo režisoru lielo atšķirību bija traktējusi tikai kā trupu bagātinošu faktoru. Iespējams, zināmu periodu tā tas arī bija — kamēr abi režisori savos iestudējumos izmantoja pārmaiņus gandrīz visus aktierus. Taču pamazām (un tas ir gluži dabiski) katram režisoram nostabilizējās savu aktieru grupa, ar ko tas strādāja regulāri. Savu «kadru» aizdošana otram režisoram nu notika samērā reti. Ar laiku vairākiem aktieriem «sava» režisora darba metode un pasaules uzskats sāka likties ne vien sev tuvākais, bet arī pārāks, pareizāks par otru. Kāpinājās vēlēšanās ne vien pierādīt sava virziena prioritāti, bet arī apšaubīt, kritiski vērtēt otru virzienu. Līdz ar to pamazām plēnēja šim kolektīvam no 60. gadu beigām raksturīgā atbildības izjūta par sava teātra sniegumu kopumā. Sāka zust atklātās diskusijas un biedrības pārrunas par teātri noritošiem mākslas procesiem; aktieri vairāk noslēdzās sevī. Arī Pēterim Lūcim bija savs noteikts aktieru loks. Taču P. Lūča tradicionālie uzvedumi retāk nekā M. Ķimeles un V. Maculēviča darbi nokļuva sabiedrības diskusiju centrā, un saprotama ir aktieru vēlēšanās strādāt izrādēs, kuras «ierauga», kurās tiek mēģināti jauni izteiksmes līdzekļi, traktētas novatoriskas tēmas. P. Lūča aktieru grupa, kurā ietilpa arī (bet ne tikai) talantīgi mākslinieki, jutās nobīdīta malā un kultivēja sevi aizvainojumu gan pret abiem pārējiem režisoriem, gan pret viņu vadošajiem aktieriem. Un kur tad vēl aktieri, kam gadiem ilgi nebija nopietnu lomu ne pie viena režisora! Emocionāli sakāpināta situācija, kas prasīja īpašu delikātumu no likteņu lēmējiem — režisoriem un «izredzētajiem» aktieriem. Visniecīgākais iemesls varēja kļūt par dzirkstelī vētrainam attiecību noskaidrošanas ugunskuram. Gluži bez dzirkstelēm 80. gadu vidū Valmieras teātris neiztika.

1986. gadā teātrī tika vēlēta jauna mākslas padome, ārpus tās šoreiz palika vairāki principiāli un prasīgi kolektīva locekļi. 1987. gada janvārī no padomes izstājās arī V. Maculēvičs, tādejādi uz

vairākiem gadiem atsakoties no līdzdalības lemsanā par visa kolektīva kopējiem ceļiem mākslā. Iemesls šim režisorā demonstratīvajam solim bija balsošana jautājumā par izrādi «Jautro paradoksu vakars». Šo divdaļīgo skeču, kas sastāvēja no E. Po un F. Sēborga viencēlieniem, A. Vidiņš bija sagatavojis kā «kapustņiku» uz 1984. gada Teātra dienu. 1987. gadā aktieris priekšnesumu bija atjaunojis un piedāvāja teātra repertuāram. Uzvedumā piedalījās arī vairāki maznodarbināti aktieri. Taču kopumā tas bija pašdarbniecisks, neprofesionāls. Notika balsošana, vairākums mākslas padomes locekļu bija par to, lai A. Vidiņa priekšnesumu uzņemtu repertuārā, gan ar noteikumu — «nerādīt galvaspilsētā». Kā vēlāk noskaidrojās, vairāki padomes locekļi šādi cerēja uzlabot atmosfēru teātrī, mazinot maznodarbināto aktieru grupas agresivitāti. Taču šis puskompromiss nekādu pozitīvu rezultātu nedevis: pirmkārt, uzvedums tomēr tika rādīts Rīgā; otrkārt, tas apēnoja kolektīva augsto māksliniecisko prestižu; treškārt, apšaubāmā, tomēr «uzvara» nelielā aktieru daļā vēl pavairoja agresīvās ambīcijas. V. Maculēviča principiālā nostāšanās pret «Jautrajiem paradoksiem» bija izrādījusies tālredzīga. Taču viņa turpmākā nepiedalīšanās teātra kopējo jautājumu apspriešanā vairs nebija tik tālredzīga.

1988. gadā Konservatoriju absolvēja 10 jaunieši, t. s. **Valmieras aktieru kurss**. Šā kursa uzņemšanas eksāmenos 1984. gadā Konservatorijas vadība bija aicinājusi piedalīties tikai P. Lūci, ignorējot abus pārējos režisorus. Tas bija ierēdnieciski formāls solis, ņemot vērā M. Ķimeles un V. Maculēviča izķirošo lomu teātra sejas veidošanā. Iespējams, ka Konservatorijas rīcība izskaidrojama ar toreizējo kultūru vadošo iestāžu neuzticību pret V. Maculēviču un M. Ķimeli kā pret pārāk «brīvdomīgiem» māksliniekiem. P. Lūcis aizņemtības un cienījamo gadu dēļ novadīja tikai dažas nodarbības 1. kursā. Ar studentiem aktiermeistarības nodarbībās strādāja E. Freibergs (1. kursā vēl H. Romanova), no 2. kursa arī M. Ķimele, 4. kursā — V. Lūriņš. V. Maculēvičs atteicās no piedāvājuma sagatavot vienu diplomdarbu, jo neesot piedalījies ne studentu uzņemšanā, ne audzināšanā. Šāda nostādne bija sāpīga cilvēciskā, bet ne profesionālā ziņā — te taču veidojās viņa teātra turpmākie kadri.

Kā studentu **diplomdarbi** tika parādīti 4 iestudējumi. Profesors A. Straumanis (ASV) bija iestudējis absurda dramaturģijas paraugu — E. Jonesko lugu «Plikpaurainā koloratūra», E. Freibergs — A. Vampilova «Vecāko dēlu», M. Ķimele — A. Strindberga «Jūlijas jaunkundzi», bet V. Lūriņš — Š. de Kostēra «Pūcespiegēli» (kā mūziklu). Ārēji pieticīgais E. Freiberga uzvedums izcēlās ar ļoti rūpīgu un pārdomātu darbu katra studenta pēc iespējas maksimālā spēju atraisīšanā un parādīšanā, spēlējot klasiski tīrā psiholoģiskā teātra manierē. Vissarežģītākos uzdevumus stu-

dentiem bija izvīrījusi M. Ķimele, viņas inscenētā «Jūlijas jaunkundze» (Jūlija — I. Blumberga, Zans — A. Hermanis) bija uzskatāma par oriģinālu un pirmreizēju A. Strindberga darba interpretāciju visas republikas teātra kontekstā. Ārkārtīgi sarežģīti un interesanti norisinājās šo divu dažādi traumēto būtnu dramatiskā cīņa. Traumēta sievišķīgā pašapziņa slēpās zem kundzes — pavēlnieces maskas, turpretī sociāli pazemotais vīrietis ar kalpa kompleksu dižojās aiz uzbrūkoši nekautrīgās kunga un sievietes pavēlnieka lomas.

Fakultāti absolvēja: Ilze Blumberga, Līga Karlivāne, Leonarda Kļaviņa, Ilze Pukinska, Alvis Hermanis, Atis Jaksis, Gints Kalniņš, Ģirts Ķesteris, Tālvāldis Lasmanis, Gints Ozoliņš. Diplomdarbos par savdabīgām personībām, par talantīgiem un profesionāli labi sagatavotiem jauniem māksliniekiem sevi vispārliecinošāk parādīja I. Blumberga, T. Lasmanis, A. Jaksis, A. Hermanis. Divi no pašiem spējīgākajiem absolventiem — A. Hermanis un A. Jaksis — nolēma palikt Rīgā — pat bez konkrētām iecerēm par nākamo darba vietu.

Galvenokārt subjektīvu cēloņu dēļ radušos šķelšanos teātrī pavairoja arī objektīvi apstākļi. 1987. gada 23. jūnijā notika Valmieras teātra atvadišanās no vecās teātra ēkas, rudenī to nojauca, izraka būvbedri un... darbi apstājās. Vēl 1988. gada pavasarī nebija apstiprināts ne jaunās ēkas projekts, ne celtnes pabeigšanas termiņi. Teātrim tika laupītas mājas, nākotne bija nezināma. Protams, šādās noskaņās necēla ne optimisms, ne entuziasmu. Un var tikai aprīņot trupās varonīgo saņemšanos un lēmumu — arī šādos galēji kritiskos apstākļos meklēt iespēju jaunu uzvedumu iestudēšanai, turpināt strādāt kā radošai mākslinieciskai iestādei.

Mēģinājumiem tika noīrēta kolhoza «Vaidava» kultūras nama zāle, kas atrodas 12 km no Valmieras. Nu aktieriem bija jābrauc ne tikai viesizrādēs, bet arī katru dienu jāmēro tālais ceļš uz mēģinājumiem. Taču par spīti visām sarežģītajām un nomācošajām sadzīves grūtībām radošais darbs Valmieras teātrī turpinājās. Tapa vairāki teātra attīstībai principiāli svarīgi uzvedumi. Neskatoties uz ārējām un iekšējām pretrunām, Valmieras teātris arī 80. gadu otrajā pusē sevi apliecināja par radošu kolektīvu.

Māras Ķimeles daiļradē 80. gadu otrajā pusē bija konstatējams tā varenā radošā viņa noplakums, kas režisori bija nesis iepriekšējās piecgades unikāli iecerētajos un nevainojami realizētajos liel-darbos — «Tēvocī Vaņā», «Pūt, vējiņi!», «Kur dzeguze ligzdu vij».

Taču arī šajā laikā tapušajos M. Ķimeles iestudējumos, kaut arī mākslinieciskā mēroga ziņā tie bija pieticīgāki, nebija apšaubāms režisores talants un profesionālisms. Mākslinieces uzmanības centrā tagad bija dažādos aspektos skatīta cilvēka intīmā pasaule. Režisore neizvīrēja jaunu skatījumu šīs problemātikas aplūkojumā, viņa virtuozī improvizēja ar reiz jau «atskaņotu» tēmu motīviem.

Būtiskākās variācijas saistījās ar cilvēku savstarpējo kontaktu iespējamību (skart neskarot), kā arī ar pūliņiem atrisināt principā neatrisināmo fiziskā skaistuma un dvēseles daiļuma mūžīgo dilemmu.

Reāls psiholoģiskā teātra modeli režisore centās bagātināt ar simboliskā teātra un publicistiskā teātra elementiem. M. Ķimeles aktieriem izvirzītie radošie uzdevumi — pētīt cilvēka iekšējās pasaules neviennozīmību, trenēt sevi darbam dažādos stilos un žanros — bagātināja trupu, pasargāja no noplicinātības un vienveidības. Tātad bija Valmieras teātra kolektīvu stabilizējošs un harmonizējošs faktors. Jo otrs visaktīvāk strādājošais teātra režisors V. Maculēvičs pamatā izmantoja publicistiskā teātra metodi, kas izpaudās arī kā cilvēka tēla vienkāršojums uz skatuves.

No M. Ķimeles 80. gadu otrās pusēs darbiem ar interpretācijas originalitāti un vērienu visvairāk izcēlās R. Blaumaņa lugas «Uguni» (1987) iestudējums. Acīmredzot aktīvo sabiedrisko procesu mudināta, režisore īpašu vēribu bija piešķīrusi lugas sociālajam, resp., nacionālo pašapziņu izteicējam slānim. (Šajā ziņā varēja konstatēt dažas paralēles ar A. Jaunušana 1982. gadā veikto «Uguni» interpretāciju.) Tiešā veidā, pat ar publicistisku pasvītrojumu māksliniece pievērsās tēmai, kas viņas iepriekšējā daiļradē bija skanējusi surdināti un pastarpināti, iekodēta tēlu izturēšanās veidā, to attiecībās. M. Ķimele uzsvēra: ««Uguni» mani dziļi aizskāra tautas dzimšanas tēma. Laiks pirms revolūcijas. Lielu daļu lugas varoņu apšaus — vai arī viņi nomirs ar diloni. Alders, piemēram. Akmentiņš nav pretnis Edgaram. Kas notiktu, ja Uldis savienotos ar Gatiņu («Pūt, vējiņi!»), Edgars ar Alderu? Šajā savienībā būtu nepārvarams spēks! Akmentiņš, kam neviens nevar parādīt durvis, un turpat Klenga, kas bučo baronam roku. [...] Lugā daudz vēsturiskā materiāla. Kristīne un Edgars ir pirmo koru un pirmo revolūciju cilvēki.»*

Taču uzvedumam piemita zināms divdabīgums — blakus psiholoģiski dziļi un skaisti atklātajām D. Eversas Kristīnes un A. Vilima Edgara attiecībām R. Blaumaņa darba sociālā slāņa aktualizējumam piemita kas nedaudz neorganisks un pat ārišķīgs. Tādējādi uzvedums veidojās kā mākslinieciski ne gluži līdzvērtīgs divu slāņu pamehānisks apvienojums.

A. Māsēna Alderu un R. Rudāka Akmentiņu režisore bija traktējusi kā tēlus, kam pats R. Blaumanis varētu būt vēsturiskais prototips. Abi aktieri neuzkrītoši bija grimēti līdzīgi rakstniekam, abos viņos bija uzsvērtā atmodas laikmeta darbinieka apzināta rīcības aktivitāte, tautas mīlestība un pašcieņas pilns protests pret savas nācijas necinātājiem. Alders uz skatuves sacerēja dzejoļus, reži-

* Cit. no: *Burtneiece A. Visu izšķir rezultāts // Teātris un dzīve, 32. R., 1988, 172. lpp.*

sore lika viņam mūsu acu priekšā sarakstīt R. Blaumaņa slavenu «Mans zelts ir mana tauta», turpretī Akmentiņš starp ainām diriģēja jauniešu kori, kas dziedāja nacionālās atmodas laikmeta stila dziesmas. Kori veidoja neliels statistu pulciņš, bet kora dziesmas skanēja tehniski sliktā magnetofona ierakstā. Savukārt A. Māsēnam neizdevās pārliecināši atveidot procesu, ko teātri un kino tik grūti, gandrīz neiespējami parādīt, — ģeniālu mākslas darbu dzimšanu. Tādēļ iestudējumā ienāca samākslotības moments, ko vēl kāpināja fināla risinājums, kad Kristīne no Akmentiņa atteicās publiski uz Akmentiņa kora fona. Atraidītais precinieks tūlīt sāka diriģēt, vedinot uz domām, ka, izsakoties dzejnieces vārdiem, no lielām sāpēm ir dzimusi maza dziesmiņa. Arī poētiskā doma par Kristīni kā tautas gara skaidrāko jūtu iemiesojumu, kas rada dziesmu, realizējās ne gluži organiski.

Zināmu samākslotības momentu iestudējumam piešķīra V. Jansona scenogrāfija. Skatuvei pāri pa diagonāli bija novilkta aukla, uz kuras ar riņķiņu palīdzību uzvērti sarkani, melni un balti tilla aizkari (kaisles, nāves, nevainības simbols), kurus aizvilka un atvilka Kristīne, tajos tīdamās un slēpdamās, kad vairījās un bēga no Edgara.

Toties galveno varoņu mīlestība tika skatīta oriģinālā aspektā un atklāta ar lielu māksliniecisku spēku. «Ugunī» iestudējumā režisore it kā vēlreiz detalizētākā reālpsiholoģiskā pētījumā atgriezās pie to attiecību analīzes, kuras poētiskā tēlainībā bija risinājusi Raiņa «Pūt, vējiņi!» uzvedumā. Šādas asociācijas raisīja arī tas, ka Kristīni un Edgaru atveidoja Baibas un Ulda tēlotāji D. Eversa un A. Vilims. Arī Edgara un Kristīnes attiecībās, tāpat kā Raiņa varoņu mīlestības risinājumā, režisore uzsvēra abu varoņu izaugsmi līdz kopīgai mīlestībai. Līdzšinējos traktējumos Edgara un Kristīnes laimei šķēršļus lika galvenokārt ārējie apstākļi («muižas purvs», Edgara rakstura nenoturība un tieksme uz alkoholismu, kas pārvērtās gluži vai fatālā faktā), turpretī šajā interpretācijā varoņu ceļu vienam pie otra vispirms apgrūtināja viņu pašu psiholoģijā un raksturos atrodamās pretrīnības. Turklāt iekšējo pretrunu vairāk nekā Edgaram šajā uzvedumā bija tieši Kristīnei.

A. Vilima Edgarā dominēja lepna un garīgi brīva, neatkarīga cilvēka vaibsti. Viņš atšķīrās no pārējiem ar spēcīgi izteikto cilvēcisko pašapziņu, viņu sāpīgi aizskāra kungu augstprātība, tāpat kā nīcinājumu izraisīja muižas kalpotāju verdziskā padevība saimniekiem un kalpa kompleksa izraisītā divkosība. Uzdzīvotāja un savas dzīves dedzinātāja iezīmes šai varonī bija notušētas. Attiecībās ar Kristīni viņš lielākoties bija harmonisks un spriega iekšējā spēka pilns, taču ārēji apvaldīts un mierīgs — pārliecināts par savu un Kristīnes jūtu istumu un noturību.

D. Eversas Kristīne šajās attiecībās bija disharmoniskāka. Viņa mīlēja Edgaru, taču vairījās no viņa, izturējās noraidoši, pat asi,

izmantoja vismazāko iemeslu, lai sarežģītu attiecības. Aktrise pārlicinoši nospēlēja sievietes tiekšanos un vienlaikus arī vārišanās no vīrišķīgā spēka. Bet ne tikai. Šķita, ka Kristīne ar prātu apvalda savu kvēlo, temperamentīgo raksturu, cenšas dzīvot pēc kādiem svešiem paraugiem. Interasantas attiecības bija iezīmētas starp I. Ieviņas Horsta madāmu un D. Eversas Kristīni. Horsta madāma mīlēja Kristīni, bija viņas garīgā māte un lielākā autoritāte. Alaines muižas saimniece bija vāciete ar samērā racionālu raksturu, ar stingriem, pat puritāniskiem uzskatiem, un šos uzskatus viņa kā cilvēku attiecību augstāko normu bija iemācījusi Kristīnei. Taču šīs normas kļuva par Kristīnes dabiskuma, impulsivitātes, patiesīguma bremsētājam, ierobežotājam, pat kropļotājam. Tikai pārvarējusi šīs audzināšanas sekas, Kristīne atrada ceļu pie Edgara. Kristīnes apsolišanās R. Rudāka Akmentiņam bija traktēta kā varones apzināta kapitulācija, kā bailes uzņemties visu atbildību par savu nākotni, ejot pretī mīlētajam cilvēkam.

Kristīni un Edgaru atveidoja arī I. Aizbalte un Valmieras aktieru kursa absolvents A. Jaksis. Viņu traktējums bija atšķirīgs. I. Aizbaltes Kristīne bija harmoniskāka, iekšēji līdzsvarotāka. Toties A. Jakša ārēji skarbjā un vīrišķīgajā Edgarā mutuļoja dziļi disharmonijas un neapreķināmības atvari. Līdz ar to šīs tēlu attiecību risinājums vairāk tiecās iekļauties tradīcijā, kas par mīlētāju laimes šķērslī uzlūko Edgarā nenosvērto raksturu.

Arī t. s. muižas purva atklāsmē režisore bija gājusi humanizācijas ceļu un tradicionāli par nožēlojamiem komiskiem dīvaiņiem novērtētajās būtnēs saskatījusi pietiekami sarežģītus, dzīvus cilvēkus. Šie cilvēki bija nevis dīvaini, bet drīzāk nelaimīgi, bez savas dzīves, viņu dienu vienīgo saturu veidoja tenkas un intrigas. Taču skaudību par citu mīlestību un savu nepiepildītību viņi rūpīgi slēpa, ļaujot tām pavīdēt vien retos skatienos vai balss intonācijās. Tāpēc bija saistoši sekot aktieru spēlei šajās lomās. Ironiska attieksme pret Edgaru un Kristīni, nepārtrauktas bailes tikt aizvainotiem, saprotama tieksme pēc draudzības, bet otra kā par sevi zemāka «pagaidu drauga» novērtēšana — tāds izjūtu spektrs saistīja J. Dauksta elegantī gērbto, enerģisko Viskrēli un J. Helda nedaudz palēnīnāti uz visu reaģējošo Sutku. Režisore pret Viskrēja bildinājumu Kristīnei attiecās ar sapratni un līdzjūtību — varbūt tas bija pats labākais šajā cilvēkā: naivā cerība, piespraužot sev Kristīni kā skaistu puķi, izrauties no bezjēdzīgi tukšās eksistences. Taču vājš cilvēcības digsts, saņēmis atteikumu, aizgāja bojā, to samīdīja atraidījuma kauns, kas pārauga agresijā, tieksmē ņemt revanšu atriebjoties, apkaunojot Kristīni.

Divas atšķirīgas atkarīga cilvēka pazemības variācijas atklāja J. Samauska Klenga un A. Vidiņa Frišvagars. J. Samauska personāžs visu, ko no viņa gaidīja, — muguras liekšanu, rokas bučošanu utt. —, izdarīja filozofiskā mierā, ar pašcieņu, it kā atsvešināti no

savas personības, katrā ziņā viņa jūtas vai domas šajā ierastajā rituālā nepedalījās. Tā šis tēls izauga par simbolu tam ikdienišķās eksistences veidam, kādā t. s. vidējam latvietim bija bijis jāeksistē gadsimtiem ilgi, arī tikai nupat grūt sākušās padomju impērijas apstākļos. Precīzs bija arī tas mūžīgais «tautas brāļa» portrets, ko sniedza A. Vidiņš. Viņa Frišvagars tieši rāvās izkalpoties, dedzīgā pazemībā pret baronu atrodot saldas, gluži mazohistiskas baudas avotu. Toties viņš piesarka un kļuva gluži histērisks, nespēdams panākt adekvātu izturēšanos pret sevi no «činā» zemākiem muižas kalpotājiem.

H. Šēnknehts Barona lomā nospēlēja vientuļa un nervoza cilvēka centienus pakļaut sevi sociālās maskas disciplinējošam spēkam. Barons, Edgara vienaudzis, pats sevi uzskatīja par modernu, pat nedaudz ekscentrisku cilvēku. Ne velti viņa pils zālē pie sienas greznojās nevis kāda pastorāle, bet modernista A. Matisa gleznas kopija ar kailo sarkano ķermeņu dinamisko kompozīciju. Patiesībā viņu sajūsmināja Edgara drosme un izaicinošā izturēšanās, bet pienākums lika spēlēt pamācošā bauru tautas «tēva» lomu.

Formas ziņā visneikdienišķākais (resp., visnereālistiskākais) no M. Ķimeles 80. gadu otrās puses režijas darbiem bija R. Tagores lugas «Čitra» (1986) inscenējums. Tas sauca atmiņā V. Meierholda eksperimentus simboliskās dramaturģijas iestudēšanā, kuriem viņš nodevās 20. gadsimta pirmā gadu desmita beigās Pēterburgā, V. Komisarževskas teātrī, uzvedot, piemēram, M. Māterlinka «Māsu Beatrisi».

R. Tagore savai lugai izraudzījies epizodi no senindiešu eposa «Mahabharata». Čitrangāda jeb Čitra ir Manipures ķēniņa meita, kura audzināta par karavīru, tādēļ nav ne skaista, ne piemīlīga. Satikusi mežā neuzvaramo cīnitāju Ārdžunu, kas pilda atturības zvērestu, Čitra viņā iemīlas. Taču skaistā un virišķīgā jaunekļa sirdi viņa iegūst tikai tad, kad Pavasara un Milas dievi — Vasanta un Madana — tai uz gadu piešķir neatvairāmi daiļu izskatu.

Izrādē vienā laiktelpā eksistēja divas pasaules — dievu un cilvēku jeb nereālā un reālā. Dievi vēroja cilvēkus, bet cilvēki, dievus skatot, viņus neredzēja. Skatuves dibenplānā no vienas kulisēs uz otru slīdēja, ceļā mainīdamies, caurspīdīgi priekškarī maigās pastelkrāsās. Tad tāpat pāri skatuvei ar seju pret zāli slīdēja ziedu vijām rotāti pavasara dievi — N. Ērgļa atveidotais Madana un J. Johansona Vasanta. Tai pašā laikā dieviem pretējā virzienā slīdēja nedzīvie dievu dubultnieki — viņu attēli profilā, izgriezti no finiera dabiskā lielumā un izkrāsoti (scenogrāfs I. Blumbergs). Dievi bija puskaili, tos klāja zeltītas rotas un cepures. No Madanas un Vasantas sejām nenozuda nemainīgi laipni smaidi, kas uzsvēra viņu piederību mūžības sfērām. Acīmredzot scenogrāfijas uzdevums bija panākt iespaidu par fantastisku vides plūstamību, kas raksturīga brīnummežam, kur dzīvais pāriet nedzīvajā, redzamais

šķītumā, brīnums — realitātē. Taču finiera dievu attēli slīdēja aizķerdamies, riņķīši, kuros bija iekārti tilla plīvuri, metāliski šķindēja, bet Im. Kalniņa indiešu motīvu stilizācija tika atskaņota nekvalitatīvā, «šņācošā» ierakstā. Saistošās ieceres aptuvenais tehniskais realizējums neļāva organiski piedzimt legendas brīnumam.

Legendas dabu režisore centās atklāt arī ar kustību un skaņas savdabīgu izmantojumu. Gan dievu, gan cilvēku kustības A. Rūten-tāls bija stilizējis, izmantojot elementus no senindiešu skulptūru pozām. Dialogi visbiežāk notika uz mūzikas fona. Dievi runāja pusdziedošā, pusrečītejošā manierē ar nemainīgu intonāciju, cilvēku sarunās mijās reālistiski dialoga posmi ar dziesmām.

Citru atveidoja divas aktrises: «īsto» Citru D. Eversa vai I. Ramute, dievu pārvērsto daiļo Citru — R. Vītiņa.

Asprātīgi un tēlaini bija atrisināta abu Citru rotaļa ar A. Vilima princi Ardžunu. Vienas iemīlotās sievietes vietā parādījās divas, abām bija zeltītas maskas, viņas vienoja un šķīra caurspīdīgs aizkars. Radās apjomīgs scēniskis tēls — sievietes noslēpumainība, neatminamība, mūžīgā mainība; sieviete — mīkla, tādēļ vienmēr interesanta vīrietim.

Vēlāk, stāvēdama aiz plīvura kā plānas, bet necaurejamas sienas, īstā Citra skumji nolūkojās uz sava «ne-es» un Ardžunas šķietamo laimi.

R. Tagores poētisko leģendu nav iespējams uztvert kā loģisku notikumu secību, tā var nonākt pie vulgāriem secinājumiem. Jo lūzumus personāžu attiecībās taču panāk dievi, trāpot ar savām ziedu bultām viņu sirdīs un mainot to jūtu virzienus. Kad Ardžunam apnikusi daiļā Citra, dievi ar pēdējo bultu rada viņā ilgas pēc neglītās, bet dvēselē bagātās Citras.

Tādēļ arī uzvedums bija veidots kā jebkuras mīlestības arhetipiski svarīgāko notikumu brīva montāža. A. Vilima «trāpītais» Ardžuna iedegās kvēlā aizrautībā un izdzīvoja īsu, bet versmainu mīlas stāstu ar maigo R. Vītiņas varoni. Gaistot pirmās tuvības neprātam, mīlētāju starpā iezagās aizvien lielāka atsvešinātība. Citru māca skumjas par to, ka viņa ir uzvarējusi neuzvarot, jo viņa taču nemaz nav viņa. Turpretī Ardžunu mulsināja mīlotās skumjas un drīzās viņu tuvības izsmelamības nojautas. Atkalsatikšanās ar īsto Citru, ko D. Eversa traktēja kā visai enerģisku, bet I. Ramute kā kvēli maīgu būtni, Ardžunas un karaļmeitas mīlestībai piešķīra mūžības nojausmu, gan tādēļ, ka nu viņus saistīja mīlestības augstākais piepildījums — gaidāmais bērns, gan tādēļ, ka, pēc režisores domām, vienīgi dziļa garīgā pasaule un skaista dvēsele var būt nezūdošas mīlestības garantija.

Šī uzveduma intonācija bija gaiša, harmoniska un smalka, visprecīzāk — intīma. Un arī utopiska un mierinoša šī leģenda bija attiecībā uz lielāko skatītāju vairumu, jo pacēla dvēseles skaistumu pāri fiziskajam skaistumam.

A. Eikborna luga «Kopdzīvošana jeb Normena uzvaras» (1987) M. Ķimeles režijā bija smalki izstrādāta psiholoģiskā komēdija. Uzveduma «motors» bija A. Māsēna azartiski atveidotais Normens, kas darbojās kā savdabīgs brīnumdakteris, psihoterapeits vai burvis, atmodinot citiem un pašiem sev apnikušos cilvēkos apetīti uz dzīvi. Kļūt par šo magu Normenu bija mudinājusi pēkšņā apjauta, cik absurdas atsvešinātības izpausmes iemantojušas viņa attiecības ar L. Dēvicas tēloto sievu Rutu. Lietišķā, loģiskā, panākumiem bagātā darījumū sievietē jau gadiem ilgi pret savu nenosvērto un, kā viņai liekas, tukšo jokdari vīru bija izturējusies ar aizvainojoši aizbildniecisku pārākuma un pat nicinājuma pilnu attieksmi. Ieradies kopā ar sievu ciemos lauku mājās pie Rutas māsas Ennijas un viņas svaines ģimenes, Normens sastapās ar vientuļu, savā čaulā ierāvušos divaiņu pulku, kuri, kontaktējoties ar citiem, sevi cilvēciski netērēja, bet izlidzējās ar surogātu attiecību formālām izpausmēm. Normens «treniņu» cilvēku atmodināšanā jeb izsišanā no rutīnas sāka vispirms ar citiem, par galveno mērķi paturēdams pats savas laulības lāpišanas darbu. Normena «uzvaras» bija milas jūtu radišana pret sevi trijās sievietēs uzreiz. A. Māsēna Normens apzināti spēlēja teātri, bet palaikam aizmirsās un pilnībā saplūda ar donžuana lomu, jo viņu iedvesmoja spēles negaidīti raženie, fantastiskie panākumi. A. Māsēna Normens asprātīgo joku kaskādes mēdza uz mirkli pārsist vai nu ar pēkšņu, ātri nodzēstu nopietnību, vai zālē pamestu un skatuves sarunu biedra neievērotu skumju acu skatienu. Sis Normens bija gudrs, bet bezgala vientuļš. Viņš vienīgais prata atrast dzīvu kontaktu ar cilvēkiem, bet — tikai caur spēli, teātri.

Cik burvīgi atplauka īgnās sievietes ar sarauktajām pierēm! Nolaidīgā un robustā I. Ramutes Ennija, kas matus gan mazgā, bet nesukā un pie vakarkleitas valkā rupju džemperu, kas durvis nevis atver, bet sper ar kāju, kļuva par maigi dūdojošu balodīti. Drūmā, ģimenes mātes pienākumu nomocītā, didaktiskā pamācītāja L. Kalējas Sāra pārvērtās par izsmalcinātu koķeti ar sudrabainiem smieklīem. Bet pašapzinīgās un allaž elegantās Rutas vietā trīcēja raudošs un neaizsargāts greizsirdības kamoliņš, sāpīgi pārdzīvodams vīra «aizraušanos» ar savām radniecēm.

Izrādes finālā radās iespāids, ka arī pēc tam, kad atklājusies Normena spēle, iedomātās mīlestības iluzoriskums, šo sieviešu dzīves vairs neritēs kā līdz šim. Jo burvis Normens viņās bija atracis kādus cilvēka garīgai pašuzturēšanai nepieciešamus, tikai aizbīrušus enerģijas avotus.

Tēma par cilvēka spēju otru skart neskarot (kā saka I. Ziedoņis), par kontakta iespējamību atsvešinātā un vientuļu būtnu apdzīvotā pasaulē jaunā variācijā tika turpināta M. Ķimeles veiktajā «Nākošpavasār» iestudējumā. «Nākošpavasār» (1988) bija M. Ķime-

les otreizējā atgriešanās pie L. Stumbres dramaturģijas, 80. gadu pirmajā pusē viņa bija iestudējusi lugu «Jānis».

«Nākošpavasars» uzveduma stilistikā varēja konstatēt divus slāņus. Te bija reālistiska, pat naturālistiska ikdienas norišu aina un kāds smalks garīgs virsslānis, kas gleznots it kā impresionisma manierē. Jūtas un noskaņas, kas impresionistu gleznās tiek uzgleznotas ar gaisu, gaismas un krāsu tūkstoš nianšu palīdzību, te «noaudās» no pauzēm, gaismām, skaņām, klusuma, pacelta vai nepacelta skatienu, pussmaida, kas sastingst, glāsta, kas dedzina plaukstu, bet netiek izglāstīts.

Lugas darbība risinājās lauku mājās, kur jaunie tās īpašnieki rīdīnīki mākslas zinātniece Krista un viņas vīrs filologs Nils bija apmetušies, lai sāktu jaunu, skaistu dzīvi, glābjoties no profesionālas bezperspektivitātes un dzīvokļa trūkuma galvaspilsētā. Krista virtuvē mizoja kartupeļus, nesa malku, noridāja istabu, skatījās diapozitīvus ar gleznu reprodukcijām, klāja vakariņu galdu, mazgāja vanniņā vīram kājas. I. Ramutes Krista bija čakla sieva, kas ar bērnišķīgu uzcītību darīja mājas darbus, gribēdama ar savu cēlību un laipnību iepriecināt vīru, kad tas pārradīšies no neierastajiem un smagajiem lauku darbiem. Taču pārgurums, nomāktība, perspektīvas trūkums darīja A. Māsēna Nilu aizvien nervozāku. Gandrīz vai farsa manierē aktieris atklāja Nila izmisīgo bezpalīdzību, kas izpaudās īgnos un netaisnos sievas apvainojumos. Krista kļuva aizvien klusāka un nomāktāka. Viņu milestība pamazām ira, un viņa nezināja, kā to aizkavēt.

Līdzīgi kā «Sarkanmatainajā kalpā», arī šajā lugā L. Stumbre ievedusi romantisko svešinieku. Tas ir Kristas kaimiņš Jorgens. Nevar teikt, ka šā tēla noslēpumaino biogrāfiju autore būtu visai veikli iestrādājusi lugā. Par Jorgena ārkārtējību jāliecina vien viņa drosmīgajai rīcībai — viņš no altāra nezināmā virzienā aizvedis Anni, kas grāšijusies sabojāt sev dzīvi, dodoties laulībā ar nemiļamu līgavaini. Izglābto spēlēja D. Eversa, un viņa tika noslēpta Kristas mājā. Taču Jorgens N. Ērgļa atveidojumā izvērtās par vienu no vispārliciecināšākajiem tēliem visā aktiera radošajā biogrāfijā. N. Ērglis Jorgena lomu nospēlēja ar dažiem mulsinošiem, dažiem mīļiem un dažiem skumjiem smaidiem, kā arī dažādās tonalitātēs izteiktām maigām balsis intonācijām.

Sākumā Kristai bija kauns no šim smaidošajām un visu redzošajām acīm, kas skaidri fiksēja viņas apkaunojošo ģimenes dzīvi, viņas pazemojošo situāciju. Tad Krista sāka gaidīt šo skatienu, tas viņu valdzināja, kļuva par dzīves saturu, deva kādu citiem pat nenojaušamu dzīvības enerģiju. I. Ramutes Krista sāka dzīvot it kā divas dzīves: viņas fiziskais «es» piederēja mokošajai kopdzīvei ar vīru, bet viņas dvēsele — viņai pašai, resp., Jorgenam.

Jā, laikam gan vairāk šis iestudējums stāstīja nevis par latviešu intelīģences bezperspektīvo dzīvi stagnācijas laikmetā, bet par dvē-

seles brīvību, kuras lidojumam žogus nevar uzcelt neviens, arī vīra pavēle atgriezties Rīgā.

A. Brigaderes pasaku lugu «**Princese Gundega un karalis Brusubārda**» (1989) M. Ķimele bija iecerējusi veidot kā filozofisku drāmu par personības, t. i., Gundegas ceļu uz sevi, atsakoties no vispārpieņemto vērtību sistēmas un meklējot pašai savas garīgās koordinātes. Režisore uz skatuves atklāja divas pasaules, kurās abās Gundega jutās sveša, divas pasaules, kas abas izdarīja agresīvu spiedienu uz meiteni, pūloties to salauzt, pakļaut tradicionālajiem ikdienišķā cilvēka eksistences nosacījumiem.

Pirmā bija greznā galma dzīve ar prasību princesei obligāti apprecēties, kaut arī līgavaiņu pretendenti būtu pretīgi. Otrā — Brusubārdas «galma» — nabadzīgā, smagā darba pārpilnā ikdiena mežā, kura parasti traktēta kā neapšaubāma augstāko tikumu skola, Valmieras teātrī tāpat bija Gundegai naidīga, jo arī tā tiecās jauniešiem salauzt, ne tikai piespiežot dzīvot kā visi, bet arī pieprasot slavēt šādu dzīvi. I. Ramute Gundegas neapmierinātību, izmisumu, prētaturēšanos, ko parasti uztver kā izlutinātas baltrocītes gražošanu, tēloja kā varones nonkonformismu. Viegļai meža laumiņai līdzīgā, svaigā un valdzinošā I. Blumbergas Sniedze turpretī tika interpretēta kā pusaudzis bērns, kas bez domāšanas pieņēmis samierināšanos par izdzīvošanas veidu.

Gundegas un Māra starpā režisore par būtiskākajām nebija atzinusi mīlētāju attiecības. I. Ramutes Gundega un A. Jozēna Māris — karalis Brusubārda drīzāk bija simboliski tēli. Viņa — meklētāja, viņš — augstākās garīgās substances, t. i., dievišķīgā spēka iemiesotājs. Viņš, kas ar savu pastāvēšanu vien apliecināja garīgās pilnības iespējamību un mudināja pēc tās tiekties arī Gundegu. Par uzveduma kulmināciju izvērtās Gundegas sapnis, kurā pēc ciņas ar Žņaudzēju viņai parādījās Brusubārda kā viņas alktais absolūtais ideāls. Bet absolūtais bija iespējams tikai sapnī, atgriešanās realitātē, arī kontakti ar Māri bija tikai vāja atblāzma no sapņa spēcīgās gaismas.

Režisores oriģinālajai filozofiskajai lugas izpratnei par Gundegu kā par absolūtu meklētāju un tās spēju sevi pilnībā izpaust tikai sapnī — uz skatuves visaptveroši realizēties neļāva izteiksmes eklektisms — ne kā apzināts princips, bet kā estētiska neizstrādātība. Galma aprobežotība tika atklāta ironiskā farsa manierē, fantastisko būtņu (Žņaudzējs) atveidē parādījās butaforiskas šausmas, meža dzīves norisēs dominēja kopējai jēgai nepakļautu sadzīvīgu norišu tēlojums. Uzvedumā koptēla estētisko iespaidu mazināja arī A. Busses butaforiskā scenogrāfija — slikti izgaismoti uz pašdarbības teātru skatuvēm redzētie «lupatu» koki un krūmi. Tāpat, mēģinot Māra un Gundegas attiecības pacelt filozofiskā plāksnē, šiem tēliem zuda iespējas veidot ciešu psiholoģisku kontaktu, tie pārvērtās par paralēliem rezonieriem.

1989. gada pavasarī M. Ķimele pēc 20 nostrādātiem gadiem no Valmieras teātra aizgāja. Režisori nomāca sadzīves grūtības — neemitīgā braukāšana no Valmieras uz Rīgu un atpakaļ, jo viņas pusaudzis dēls dzīvoja Rīgā. Taču izšķirošie cēloņi viņas aiziešanai, protams, bija citi. Acīmredzot arī viņai, tāpat kā jebkuram citam režisoram, beidzot gribējās savu teātri. Taču Valmierā viņa neredzēja nekādu šādas ieceres īstenošanās iespēju. Viņai blakus strādāja jauns, enerģisks režisors V. Maculēvičs, kam droši vien bija tieši tādi paši nolūki. Viņi abi bija ļoti spēcīgas personības ar spilgti izteiktu gribas līniju. Taču viņi bija arī ļoti atšķirīgi centrēti mākslinieki. Ja viens no viņiem nostātos teātra priekšgalā, otram harmoniska jaunrade diezin vai būtu sagaidāma. Un M. Ķimele nolēma atkāpties, lai dotos iekarot Rīgu. Šajā laikā no Valmieras teātra aizgāja arī aktieri N. Ērglis, R. Vitiņa, H. Šenknehts, V. Karpačs.

1989. gada rudenī M. Ķimele kļuva par Konservatorijā uzņemta aktierkursa audzinātāju. Paralēli viņa strādāja teātrī — studijā «Kabata», kur profesionāli augstvērtīgi iestudēja L. Stumbres lugas «Kronis» 2. daļu (1989) ar N. Ērgli (Kazimirs) un I. Burkovsku (Māra) un V. Sekspīra «Otello» (1990) ar N. Ērgli (Otello), A. Hermani, vēlāk A. Vilīmu (Jago), R. Vazdiku (Dezdemonā). Taču iekšēju nesaskaņu dēļ 1991. gadā no «Kabatas» M. Ķimele aizgāja. Iekārtoties regulārā darbā lielajos Rīgas teātros neveicās. 1992. gadā Dailes teātrī iestudējot H. Ibsena «Rosmersholmu», režisorei neizdevās atrast kopīgu valodu ar aktieriem, kas jutās apvainoti par režisores uzaicināto savu aktrisi D. Eversu Rebekas atveidotājas L. Ozoliņas dublēšanai. Iespējams, ka taktiskā nozīmē tas arī bija tuvredzīgs solis. Skatoties uzvedumu, grūti bija noticēt, ka šo pozējošā un deklamējošā teātra paraugu veidojusi psiholoģiskā teātra meistare.

Kad Kultūras ministra vietniece N. Janaus 1990. gadā izveidoja darba grupu topošo aktieru mācību darba uzlabošanai, par šīs grupas vadītāju, kurā ietilpa režisori J. Rijnieks, E. Freibergs, A. Rūtentāls, kritiķi G. Zeltiņa, N. Naumanis un citi, uzaicināja M. Ķimeli. 1990. gada 1. decembrī laikrakstā «Diena» parādījās publikācija «Kur mācīsies jaunie aktieri?» ar idejas izklāstu par to, ka jādibina studentu teātris, kuram vislabākās telpas būtu Lāčplēša ielā 25, ēkā, kur tajā laikā strādāja vēl nelikvidētais Jaunatnes teātris Ā. Šapiro vadībā. Gan Ā. Šapiro, gan arī daži kritiķi šo koncepciju uztvēra kā netaktisku, un tā realizēta netika. Pagaidām. Taču M. Ķimeles ceļš atpakaļ uz panākumiem bagātu regulāru darbu teātrī saistīsies tieši ar šo ēku. Tas notiks pēc dažiem gadiem. Tūkstoš deviņi simti deviņdesmit ceturtajā. Jaunā Rīgas teātra trešajā pastāvēšanas gadā.

Pēteris Lūcis 80. gadu otrajā pusē un gadu desmitu mijā joprojām regulāri strādāja, lai arī 1987. gadā bija nosvinējis savu 80. dzimšanas dienu. Režisors iestudēja latviešu autoru darbus —

klasiku (A. Brigaderes «Sievu kari ar Belcebulu», A. Deglava «Rīga», J. Jaunsudrabiņa «Jo pliks, jo traks»), t. s. demiklasiku (M. Dišleres «Kraujēnu mantinieki»), trimdas autoru darbus (M. Ziverta «Ķīnas vāze», «Tīrelpurvs», A. Eglīša «Pēc kaut kā cēla, nezināma...»), arī mūsdienu prozu (I. Indrānes «Zemesvēzi dzirdēt»).

A. Lejiņš, definējot P. Lūča izteiksmes veidu kā tradicionālismu, tā izskaidrošanai lieto formulu «Pētera Lūča Kanons»: «No dramaturga skatītām dzīves ainām, no režisora uzstādītām «dzīvajām bildēm» atvasināta izrāžu veidošanas sistēma, kurā viss samērots ar vairumam ļaužu (skatītāju) piemītošo dzīves izjūtu, skaistā izpratni, morāli ētiskajiem uzskatiem. Šo «Kanonu» bija izveidojusi gan režisora griba, gan skatītāju pieprasījums. Diemžēl savstarpējā sapratnē izkūņojās arī savstarpēja piedošana, un tad «Kanons» apauga ar rutīnu un štapiem. Taču, atbrīvots no sārņiem un žņaugiem, tas var saglabāt kodolu, kurā ieprogrammētas attīstības iespējas. Teātra primitīvs jeb naivisms.»*

P. Lūča iestudējumos šai periodā konstatējami šādi galvenie tematiskie loki: stiprā cilvēka apliecinājums, sapnis, nacionālā pašapziņa un dzimtenes mīlestība, kuri izpaucas gan tīrā veidā, gan arī savstarpēji apvienojoties viena uzveduma ietvaros.

Visauglīgākā radošā sadarbība režisoram izveidojās ar aktieriem N. Leimani, T. Lasmani, J. Samauski, R. Zēbergu.

Izturība, nebaidīšanās no darba un mīlestība uz dzimto zemi bija tās stiprā cilvēka iezīmes, kas P. Lūcim likušās svarīgas vienmēr un jo īpašu aktualitāti iemantoja 80. gadu beigu nestabilajā, nenoiteiktajā un nedrošajā Latvijas dzīves situācijā. Šo ētisko vērtību dziļā sakņotība raksturā apvienoja divus tik dažādus tēlus kā J. Samauska atveidoto grūtu mūžu nodzīvojušo kolhoznieku Donātu Dravnieku I. Indrānes romāna «Zemesvēzi dzirdēt» (1986) dramatisējuma uzvedumā un jauno meiteni studentu Veltu, kuras lomā bija aktrise I. Pukinska, M. Dišleres lugas «Kraujēnu mantinieki» (1989) inscenējumā. Šī ar režisora personiskās ieinteresētības zīmogu apzīmogatā ētiskā programma piešķīra abiem uzvedumiem dzīvu kodolu. Šis kodols bija spējīgs ja ne izlīdzināt, tad kaut nedaudz līdzsvarot to estētisko aptuvenību, kāda piemita gan A. Broka veiktā I. Indrānes romāna fragmentārā dramatisējuma, gan M. Dišleres stipri shematiskās lugas inscenējumu arhaiskajai režijas valodai.

1987. gadā P. Lūcis, uzvedot A. Deglava «Rīgas» dramatisējumu, balstījās uz dramatisētāja M. Grēviņa piedāvājumu un no romāna plašās panorāmas izvēlējās notikumus, kas saistīti ar jaunā censoņa Pētera Kraukliša ieešanu sabiedrībā, cerēšanos un precēšanos. Romāna sociālais saturs, kas atkal no jauna bija kļuvis īpaši

* Lejiņš A. Ķieģeļu mūrēšana un teātra celšana // Māksla, 1992, 1, 19.—20. lpp.

aktuāls Latvijā 80. gadu otrajā pusē, jo vēstija par nacionālās apziņas mošanos pirms 100 gadiem, uzvedumā ienāca netieši. Sākumā tas bija tikai Pētera Kraukliša dzīves intīmo notikumu fons. Taču pamazām latvieša vārda vērtības apziņa kļuva arī par varoņa personības būtisku daļu. T. Lasmaņa Krauklišu Pēteris no liriska mīlēja izauga arī par romantisku nacionālās idejas iemiesotāju.

Uzvedumam bija raits ritms, to uz priekšu «dzina» mūzika, tautiskas dejas un ziņģes, kas tika izpildītas retrostilā ieturēto dekorāciju maiņas laikā. Piesaistīja kolorītie tēli — N. Leimanes gudrā jauno cilvēku dzīves izkārtotāja Mikumiete, pašapzinīgais R. Zēberga rātskungs, kura slēptajās simpātijās pret jaunās paaudzes radnieku bija jūtama arī skumja nojauta par savu piederību aizējošajam, provāciskajam, laikam. Indīgs bija A. Vidiņa vecais Mārtiņš par latviešiem, kuri karjeras dēļ aizliedz savu vārdu un tautību. Taču uzveduma lielo popularitāti radīja tā dzīvā dvēsele — T. Lasmaņa tēlojums Krauklišu Pētera lomā. Aktierim piemita absolūtais skatuves patiesīgums, «nenovērtējamā īpašība saistīt skatus un uzmanību arī tad, kad viņš «neko nedara».* T. Lasmaņa Krauklišu Pēteris bija ļoti patiess jaunās paaudzes «tīrkultūras» pozitīvais tēls — ideālists, kura mutē vārdi par piederību savai tautai skanēja tik pacilājoši un uzrunāja katru skatītāju. Tas bija daudz izlolotais, bet dzīvē neatrastais ideāls, pasniegts tiešā kondensētā veidā.

M. Ziverta lugā «**Tīrelpurvs**», ko P. Lūcis iestudēja 1988. gadā, neatšķetināmi savijušās divas tēmas — patriotisms un mīlestība. Kara sākumā smagi ievainotais virsnieks Grants, būdams pie krēsla piekalts invalids, ar savu jauno sievu dzīvo tīrelpurva malā. Viņu mājās atkāpjoties iekļīst jaunais Praporščīks. Starp jauniešiem uzliesmo strauja un kvēla mīlestība. Tuvojas vācu armija. Nāves briesmas draud ne tikai Grantam un Praporščīkam, bet arī Rīgai. Glābties bēgot un brīdināt Rīgu var tikai caur purvu, kura takas pārzina Inga. Grants, patriotisku jūtu mudināts, pārvar savu vīrieša pašcieņas aizskārumu un liek jaunajiem doties uz Rīgu, bet pats paliek mājā sagaidīt drošu nāvi.

P. Lūča iestudējuma centrā izvirzījās nevis patriotisms, nevis mīlestība, bet gan pavisam kas cits — paaudžu problēmas, kas tika izspēlētas R. Zēberga Grantā un T. Lasmaņa attiecībās. Apmēram tādā tonalitātē kā tēva un dēla attiecības uz ledus gabalā R. Blaumaņa novelē «Nāves ēnā», kur tikai vienam no abiem iespējams izglābties. T. Lasmaņa Praporščīks ar savu garīgo tīrību, jauneklīgo spēku un romantisko mīlestības aizrautību uzvarēja ne tikai nomākto I. Aizbaltes Ingu, bet pamazām iekaroja arī R. Zēberga nocietināto un aizdomīgo Grantu, kas sevi lēni un nežēlīgi bija drupinājis starp diviem dzirnakmeņiem — mīlestību uz savu

* *Tišheizere E.* Pirmizrāžu kaleidoskops // *Māksla*, 1987, 5, 47. lpp.

jauno sievu un nespēju noticēt viņas jūtām. Grants dāvāja Praporščikam viņa dzīvību, savu sievu un savu nāvi. R. Zēbergs ārēji lakoniski un atturīgi, bet iekšēji spriegi nospēlēja šo izšķiršanos ne kā sentimentāli demonstratīvu upurēšanos, bet kā dziļi izjustu misiju nākotnes jaunās paaudzes priekšā, kas Granta tēlam piešķīra apskaidrību un mieru. T. Lasmanis pierādīja, ka tikpat liela varonība bija arī pieņemt (nevis tikai ņemt, bet dziļi izjusti pieņemt jeb uzņemt) šo upuri, uzņemt nest to cerības un uzticības nastu, ko viņa pleciem uzlika Grants.

R. Zēbergs un T. Lasmanis Granta un Praporščika attiecībās nospēlēja vīrišķīgi surdinētu sāpīgu optimismu par dzīvu nākotni, kas vienmēr izaug no tagadnes upura. Šīs attiecības ieguva kādu simbolisku arhetipiska upurēšanās rituāla jēgu.

Diezin vai šo savdabīgo «Tīrelpurva» traktējumu režisors bija iepriekš apzināti iecerējis. Drīzāk tas izkristalizējās mēģinājumu procesā aktieru patstāvīgas iniciatīvas rezultātā, kad tie, strādājot režisora vadībā pie dialoga, paļāvās tām tēlu attiecību strāvām, ko viņi personiski izjuta visdziļāk.

Arī A. Eglīša lugas «Pēc kaut kā cēla, nezināma...» (1990) iestudējumā bija kāds aktierdarbs — tas bija J. Samauska atveidotais Jānis Grava —, kas gluži vai apdedzināja ar savu patiesīgumu un skumjām.

A. Eglītis savu pusmūža varoni Jāni Gravu, kas visu dzīvi ir saglabājis ilgas pēc jaunības romantiskās mīlestības, tēlo ironiskā tonalitātē, izveidodams ko līdzīgu parodijai par Pēru Gintu. Kamēr Jānis meklējis ideālās mīlestības yīziju, rūpes par ģimeni viņš egoistiski uzkrāvis sievas Sofijas pleciem. Kad Jāņa ideāls parādās, iemiesojies brutālās Džonsona kundzes veidolā, viņš ir tik vājš, ka noliedz īstenību, lai varētu kavēties sapņos un nebūtu jānolaižas uz reālās, pretrunu pilnās zemes.

P. Lūča interpretācijā no ironijas nebija ne vēsts. A. Dūle Sofiju tēloja kā čaklu, bet aprobežotu «bezideālu» būtni. Ņ. Leimanes Džonsona kundze bija varena un pašapzinīga komersante, kuras enerģijas klātbūtnē novīta viss nemateriālais, cildenais. Jānis Grava J. Samauska atveidojumā bija vienīgais uzveduma garīgais cilvēks, absolūtā ideāla dons Kihots. Tas bija noguris, skumjš cilvēks, kas tik tiešām pārliecināja, ka vienīgi sapnis piešķir dzīvei krāsainību, ka vienīgi ideālais — nereālais apgaro reālo. Ka skais-tāk ir ilgoties, nevis iegūt. Tā bija latviešu romantisko dzejnieku J. Poruka, F. Bārdas pasaules uzskatā sakņota dzīves izjūta, kas atkal kļuva īpaši aktuāla latviešu inteligentam tāpēc, ka, mainoties laikmetiem, sabiedrībā mainījās vērtību orientieri, attiecības starp materiālo un garīgo pasauli.

1991. gada februārī P. Lūcis iestudēja savu pēdējo uzvedumu — soma K. A. Jerviluomas lūgu «Ziemeļnieki» par stipriem cilvēkiem

un spēcīgām kaislībām. 1991. gada 22. jūlijā Valmieras teātra ilgdējais galvenais režisors 84 gadu vecumā nomira.

Valentīns Maculēvičs 80. gadu otrajā pusē, strādādams ar publicistiskā teātra metodi, pievērsās aktuālu laikmeta sabiedriski politisku problēmu izpētei, iestudējot gan klasiku, gan mūsdienu autorus.

1986. gadā režisors iestudēja divas izrādes, kas no dažādiem aspektiem un atšķirīgā mākslinieciskā pilnīguma pakāpē pētīja «bijušos» cilvēkus, kuri vairs nav spējīgi uz pārmaiņām, bet kurus apkārtējā sabiedrība vēl maldīgi turpina uzvert par pozitīvu ideālu iemiesojumu. Runa ir par A. Čehova «Ķiršu dārzu» un G. Priedes «Mācību trauksmi». Tas bija bargs rēķins, ko V. Maculēvičs savā «**Ķiršu dārza**» interpretācijā pasniedza intelligēnci par tās mietpilsonizēšanos, pakļaušanos laika spaidam, sava vēsturiskā uzdevuma nepildīšanu iepriekšējo paudžu garīgā mantojuma saglabāšanā. Galvenās pretenzijas režisors izvirzīja Raņevskai. L. Dēvica šajā lomā radīja ārkārtīgi pretrunīgu, sarežģītu un interesantu raksturu. Aktrisei izdevās veikt gandrīz vai neiespējamo, bet veselai A. Čehova varoņu grupai dziļi raksturīgo savstarpēji izslēdzošo pretmetu organisku apvienošanu. Te, lūk, bija tas, par ko, piemēram, savulaik bija sapņojis A. Kacs attiecībā uz savu uzvedumu varonēm — Arkadinu un Raņevsku: «... pat maita, bet cik pievilcīga!». L. Dēvicas varones vizuālais veidols pilnībā atbilda priekšstatiem par «parīzieti» (pie tam — nevis gadsimta sākuma dāmu, bet, iespējams, 20. gadu vai pat mūsu dienu pārstāvi) — melnu matu «bubi» frizūra, pusgaras izsmalcinātas melnas kleitas. Steidzīga gaita, nervozas kustības, aizrautīgs, reizumis agresīvs balss tonis, asas reakcijas, paradums — negaidot sarunas partnerim uzvest tiešu, nekautrīgi caururbjošu skatienu. Jā, viņai neapšaubāmi bija vajadzīga gan kafija, gan cigaretes, gan Jašas pakalpīgi pasniegtās ripiņas — lai aizvien kāpjošajam satraukumam neļautu izlauzties lēkmē. Viņa pamatoti bija pārliecināta par sava valdzinājuma maģisko varu, tādēļ ar nevērīgi aizvainojošu pārakumu izturējās pret M. Rākas tēloto apzinīgo «mūķeni» Varju, tādēļ bez pūlēm apbūra un samulsināja naivo un neveiklo, bet dedzīgo teoretizētāju — A. Jozēna Petju Trofimovu: «Milēt, milēt vajag, draugst!».

L. Dēvicas Raņevska bija stiprs un vājš cilvēks vienlaikus. Viņa bija pietiekami stipra, lai ieskatītos patiesībai acīs. Dārzs, kas pēc tumšās, aukstās ziemas saplaucis baltos, dzīvos ziedos, lika varonei apjaust traģisko atziņu par savu nespēju līdzīgi dabai atdzimt ar jaunu pavasari. V. Kovaļčuks laikā nebija izgatavojis scenogrāfijas metus un tērpu skices, tādēļ režisors pats veica arī šo darbu. Darbība risinājās telpā ar pelēkbaltu, it kā neizteiksmīgu audeklu trīs sienu vietā. Atsevišķos brīžos gaisma uz skatuves satumsa, bet ar gaišzaļu un baltu gaismu tika izgaismota telpa aiz audekla sienām. Sienas kļuva it kā caurspīdīgas, un ķiršu dārzs kā balta gaisma ienāca telpā. Raņevska bijusi stipra — nav aizgājusi bojā

pēc vīra un dēla nāves, sakodusi zobus, saņēmusi sevi rokās, lai dzīvotu tālāk. Un viņai tas bija izdevies. Taču, iespējams, tikai tagad, atgriezusies mājās, viņa skaidri saprata, ka tā bijusi izdzīvošana, nevis dzīve. Taču šī izdzīvošana Parīzē bija paņēmusi ļoti daudz, tukšie baudu un uzdzīves gadi nebija palikuši bez ietekmes. Ieraugot saplaukušo ķiršu dārzu, varone izjuta pasīvu mīlestību uz to, nostalgiskas atmiņas, bet neatrada vairs sevi vitālu nepieciešamību kaut ko darīt dārza labā. Viņa vairs nebija tā, par ko citi viņu turēja. Jebkādi sabiedriskie ideāli (dārza tēls) viņā bija aizgājuši bojā. 2. cēliena balles ainā Z. Liepiņa disharmoniskās kankana tipa mūzikas «lauzumi» kļuva aizvien kāpjošāki. L. Dēvicas Raņevska melnā balles kleitā ar kailiem pleciem un baltu plīvojošu šalli ap kaklu virpuļoja līdzīgi norautai lapai rudens vējā no viēnām rokām nākamās. Pa apli, pa apli aizvien ātrākā tempā, lauzītām kustībām — apduļināties, aizmirsties, ļauties virpulim. Iznīcinošā virpuļa spēks un melnā tērptās būtnes trausluma kontrasts izauga par Raņevskas dzīves spilgtu metaforu. Dārzs kļuvis par abstraktu «ideālu vispār», bet ne vairs par viņas dzīves «galveno ideju». Nokārtot lietas un bēgt, kamēr citi, kuri viņai tic, nav atklājuši viņas patieso iekšējo stāvokli. Iespējams, tieši tādēļ L. Dēvicas Raņevska tā sargājās no atklātas sarunas, neslēpta kontakta ar V. Karpača Lopahinu, kas dusmīgi viņu mīlēja.

Lopahins šajā iestudējumā bija inteligents jauns cilvēks, kas varbūt vienīgais no sirds ticēja ķiršu dārza idejai un bija gatavs tās labā strādāt. Un Raņevsku viņš pielūdza gan kā smalku, noslēpumainu sievieti, gan arī kā savas ideālu pasaules vispilnīgāko iemiesojumu. Tāpēc Raņevska vairījās no Lopahina. Viņa negribēja, ka viņu atmaskotu te. Viņa gribēja aizbraukt un atstāt vismaz skaistas atmiņas par sevi.

Raņevskas un Lopahina attiecībās režisoram bija svarīgs vēl kāds motīvs. Tie bija cilvēki, kam vajadzētu (ap)vienoties, atrast kopīgu valodu. Ķiršu dārza dēļ. Pastāvēja milzīga atšķirība, atsvešinātība starp cilvēkiem, bet pa vienam mūsu visu kopīgo dārzu nebija iespējams glābt. Režisors Raņevskas «rēķinā» ierakstīja ne tikai viņas pašas garīgo iztukšotību, bet arī norobežošanos no tiem, kuri tic, kuri būtu spējīgi glābt. Vienīgais, ar kuru Raņevskai nebija jāizliekas, jātēlo, vienīgais, kas viņu saprata pat no pusskatiņiem, bija R. Rudāka tēlotais sulainis Jaša. Par varones degradācijas dziļumu visprecīzāk liecināja tieši šis no citu acīm rūpīgi slēptais bezvārdu saprašanās kontakts ar Jašu. Viņa izturēšanās veidā no sīkām, tikko manāmām niansēm varēja nojaust — attiecībās ar kundzi viņš drīkst pretendēt uz ko vairāk nekā tikai uz sulaiņa lomu. Viņš, iespējams, kādreiz izmantojis Raņevskas vājuma brīdi, lai apzināti «iekrātu kapitālu» nākotnei. Raņevskas vājumu varēja pat saprast. Jo viņas sulainis bija īpašs. Elegants uzvalks, smalkas manieres, intelektuāļa pievilcīgā āriene un absolūts, sirdi saldējošs

cinisms. Tāpat kā Bērtulsonā, arī Jašā R. Rudāka vizuālā tēla kontrasts ar tēlojamā rakstura iekšējo pasauli radīja pārsteidzošu neviennozīmības efektu, šķita neticami, ka dabā vispār iespējams tik pretrunīgs veidojums — cildenas pievilcības un zemiskas niecības apvienojums. Visa Jašas rīcība bija pakļauta saltam aprēķinam — viņš uzkundzējās neaizsargātajiem, piemēram, tikko jaušami, bet nepārprotami izsmejot bērnišķīgi labsirdīgo, atvērto dvēseli — J. Zariņa Gajevu, pievāca bez kautrēšanās visu viegli paņemamo, vai tā bija kungu neizdzerta šampanieša glāze vai ļāvīgās provinces «jaunkundzītes» Duņšašas (S. Putniņa) sievišķīgie jaukumi. R. Rudāka Jašas simtprocentīgam aprēķinam pakļautā rīcība radīja asociācijas ar A. Vampilova «Piļu medību» Oficiantu. Arī šajā uzvedumā vienīgais, kam ir nākotne, bija Jaša, kurš rīkojas, kamēr pārējie cieš, pārdzīvo, nododas «postošām» emocijām un, sava egoisma mākti, nespēj atrast kopēju valodu.

Ar G. Priedes lugas «**Mācību trauksme**» (1986) galveno varoni — J. Zariņa atveidoto Alvilu Kukurzni — V. Maculēvičs, jūtami mainīdams dramaturga ieceri, izspēlēja tēmu par cilvēku, kas grib kļūt par laikmeta varoni ar nepatiesu grēksūdzi. Šāds tēls dzīvē un līdz ar to arī mākslā īpaši aktuāls bija kļuvis tieši 1986. gadā, kad blakus godīgiem cilvēkiem, kuri no tiesas mēģināja sākt dzīvot citādi, savairojās krietns skaits lozungotāju, kas skaļi klaiņāja par pārkārtošanās nepieciešamību, bet paši ciniski turpināja dzīvot pa vecam. Pēc režisora uzskata, Kukurznis ir vistipiskākais bijušo laiku «varonis» (Rašidovs*, piemēram), viens no tiem, kuriem vistiešāk varam «pateikties» par ilgajiem stagnācijas gadiem. No režisora iepriekšējiem darbiem var secināt, ka par viszemiskāko cilvēka netikumu viņš uzskata nodevību. Un kā neapstrīdamu nodevību V. Maculēvičs traktēja Kukuržņa neizlēmību, kad viņš jauneklā gados, strādādams par partorga palīgu, nav mēģinājis aizkavēt mātes izsūtīšanu uz Sibīriju. Varoņa dvēseles mokas turpmākajos gados par savu noslēpto pagātņi režisoru neinteresēja, viņš par galveno izvirzīja citas tēmas analīzi — nodevību un apzinātus melus kā līdzekli, lai iegūtu augstu sabiedrisko stāvokli. G. Priede Kukurzni uztvēris kā sarežģītā laikmeta upuri, V. Maculēvičs turpretī viņa glēvumu vērtēja kā laikmeta negatīvo parādību aktīvu veicinātāju. Ar sakāpinātu ētisko maksimālismu V. Maculēvičs uzsvēra: katram ar savu dzīvi ir jānopelna, lai viņam ticētu. Tikai pašā uzveduma finālā, kad Kukurzni piemeklē infarkta lēkme, nāves tiešais tuvums lika viņam nomest melu masku, savtīgo vēlmi «pelnīt» ar grēksūdzi. Nu vārdi, nāves aukstās elpas skarti, plūda kaili, sāpīgi un patiesi. Tikai par nāves cenu nodevējs varēja izpirkt sev tiesības uz uzklautu grēksūdzi. (Šā motīva variācija režisora daiļradē jau bija sastopama Gastrīta tēlā uzvedumā «Vakars».)

* Šādu salīdzinājumu režisors minēja 1988. g. 13. martā, kad notika iestudējuma apspriešana oriģināldramaturģijas skates ietvaros.

Lai realizētu loģisko un aktuālo, bet ar konkrēto lugu ne pārāk cieši saistīto domu, režisors aktierus bija virzījis uz dažādu spēles stilu izmantošanu. Tā, piemēram, V. Karpačs Monti, B. Valante Bārbuli, S. Putniņa Diānu spēlēja reālsiholoģiskajā manierē, bet J. Zariņš Kukurzņi un R. Rudāks Benediktu — ar farsa paņēmieniem, katrā situācijā akcentējot un satīriski (komiski vai sardoniski) pasvītrotot kādu vienu tēla rakstura iezīmi. Tā tika pārkāpts tēlu «līdztiesības balanss» — pirmajiem tika dota iespēja izpausties pilnā cilvēciskā apjomīgumā, otrajiem — nospēlēt tikai dažas pasvītrotas īpašības. Protams, ka tādējādi otrajiem, vienpusīgi veltajiem tēliem, pierādīt savu patiesību bija neiespējami.

Pārkārtošanās pirmais gads 1985./86. gada sezonā Maskavas teātros sevi pieteica ar lielu skaitu publicistisku uzvedumu, kuros bija tendence runāt par sociālajiem un politiskajiem padomju sabiedrības satīstības cēloņiem. Lielāko ievēribu guva tādi iestudējumi kā M. Satrova «Sirdsapziņas diktatūra» (rež. M. Zaharovs, Leņina Komjaunatnes teātris), Ā. Buravska «Runā!» (rež. V. Fokins, M. Jermolovas teātris), A. Mišarina «Sudrabkāzas» (rež. O. Jefremovs, Maskavas Dailes teātris), R. Solnceva «Raksts» (rež. J. Jerjomins, Centrālais Padomju Armijas teātris).

Arī V. Maculēvičs 80. gadu otrajā pusē iestudēja trīs publicistiskas lugas — M. Satrova «Sirdsapziņas diktatūra» (1987), «Tālāk, tālāk, tālāk...» (1988), P. Putniņa «Zēlojiet mūs!» (1990). Vēl N. Klētnieks Liepājā uzveda N. Gubareva «Sarkofāgu» un E. Freibergs P. Putniņa diloģiju par Mariannu Okolokolaku («Ar būdu uz baznīcu» un «Ar Dievu pie zemes») Nacionālajā teātrī. Tas tad arī ir viss Latvijas teātru devums skatuviskās publicistikas nozarē, pamatā mūsu teātris saglabāja pret to savu tradicionālo atturību. Taču attiecībā uz V. Maculēviču nav pamata runāt par sekošanu Vissavienības modei vai jauno konjunktūru, jo viņam vienmēr piemitusi sociāli jūtīga domāšana un bijušas tuvas politiskas tēmas. Taču nākas secināt, ka mākslinieciski nozīmīgāki bijuši nevis šie V. Maculēviča veiktie tirās publicistiskās dramaturģijas iestudējumi, bet gan tie uzvedumi, kuru pamatā ir filozofiskas un psiholoģiskas lugas, kas atklātas ar publicistiskās režijas metodēm.

Abas M. Satrova lugas 80. gadu vidū Padomju Savienībā izraisīja ļoti plašu rezonansi.

To toreizējā popularitāte acimredzot liecina, cik milzīgs izsalkums bija sabiedrībā pēc vismazākās patiesības kriptaiņas par padomju valsts vēsturi, kuras atspoguļojumā 70 gadus bija valdījis absolūti realitāti deformējošs oficiālais viedoklis. M. Satrova «Sirdsapziņas diktatūra» dramaturģijā, tāpat kā A. Ribakova «Arbata bērni» prozā, nebija izcila talanta darbs, drīzāk tas bija istajā brīdī pateikts pirmais atklātais (pat ne patiesais, drīzāk — puspatiesais) vārds. Un tāpēc šie darbi bija visu mutēs, kā reti notiek ar vīstalantīgākajiem mākslas darbiem.

Ar «Sirdsapziņas diktatūru» M. Satrovs paspēja (laikā), bet ar «Tālāk, tālāk, tālāk...» nedaudz (bet tas izrādījās būtiski) nokavēja.

Pāris gados padomju prese bija izdarījusi grandiozu lēcieni (noklusēto un izkropļoto vēstures faktu nodošanā atklātībai), tādēļ nu lugas fakti jau šķita zināmas patiesības. Un mākslinieciskas kvalitātes vai filozofiska vēriena lugai trūka. Sabiedrībā interese par politiku 80. gadu otrajā pusē bija milzīga. Domājamošie prāti neapmierinājās ar atsevišķu faktu reģistrāciju, vairojās centieni aptvert situāciju kopumā — kas īsti novedis valsti pie sabrukuma. Konceptija par vienīgo ļaundari šķita pārāk primitīva. Bet tieši to piedāvāja M. Satrova luga.

Kā «Sirdsapziņas diktatūra», tā «Tālāk...» ir savā starpā sīzētiski nesaistītu ainu virknes. «Sirdsapziņas diktatūras» struktūru veido princips «teātris teātrī» — kāda jaunatnes laikraksta redakcijas jaunieši 1986. gadā atraduši arhīvā 1922. gadā notikušas politiskas diskusijas «Leņina tiesa» protokolu. Pārvarot vecākās paaudzes rutīnu un bailes, jaunie ļaudis atkārtoti šo tiesu mūsdienās, iesaistot arī sava laika notikumus. M. Satrova lugas fragmentārisms (katra aina risina atsevišķu jautājumu) deva režisoram iespēju organizēt uzvedumu sev tuvajā tiešās sarunas veidā ar zāli. Skatītāju uzmanības noturēšanai un aktivitātes mudināšanai atsevišķo ainu risinājumā tika izmantota visdažādākā stilistika. Te bija kaislīga, sāpju pilna tiešā uzruna, vēstot par kulta laikā bojā gājušiem kultūras un politiskajiem darbiniekiem. Blakus — alegorisku figūru ironiska pantomīma: strādnieks sarauj ķēdes un noiet no pleciem kapitālistu; trīs kabarē gerlas, revolūcijas pāraudzinātas, kļūst par apzinīgām padomju sportistēm — optimistiskām planieristēm. Ģenerāļa Karbiševa (J. Samauskis) priekšnāves runa izskanēja kā augsta stila traģisks monologs. Artistisku demagoga pašatmaskošanos, zāles aplausu pārtraukts, ar iedvesmu arī veica J. Samauskis. Kā infernāls spēks no tumsas iznira M. Auziņa atveidotais F. Dostojevska «Velnu» Pēteris Verhovenskis, smīnīgi pravietodams par laimi, ko izredzēto pulciņš pasaulei atnesīs ar varmācības un piespiešanas palīdzību. Ipašu patiesīguma zīmogu šim spilgti teatrālajam, bagātas režisora fantāzijas piesātinātajam inscenējumam piešķīra saliedētais, risināmajās problēmās personīgi ieinteresētais aktieru ansamblis — J. Zariņš, I. Ieviņa, J. Dauksts, S. Putniņa, R. Rudāks, A. Jozēns, J. Samauskis, V. Karpačs, B. Valante, M. Auziņš, A. Briedis u. c. (Mazāk māksliniecisku atradumu bija, atklājot redakcijas darbinieku savstarpējās attiecības un mūsdienu jaunatnes problēmas, — te pavidēja aptuvenais psiholoģisms.)

V. Maculēviča veiktajam «Tālāk, tālāk, tālāk...» iestudējumam nebija tā spēles azarta un izdomas dzirksts, kas piemita «Sirdsapziņas diktatūrai». Bet galvenais — pietrūka tā, ar ko parasti stipri arī mākslinieciski mazāk veiksmīgie V. Maculēviča uzvedumi, —

visas skatuves norises apvienojošas galvenās domas, mākslinieciskā un idejiskā mērķa, kā vārdā tapis inscenējums. Pārāk vienkāršas likās tās atbildes, ko režisors sniedza uz liktenīgo jautājumu — kā pēc Oktobra revolūcijas humānie lozungi pārvērtās savā pretstatā. Diezin vai tas ir izskaidrojams tikai ar absolūtu gribas un iniciatīvas trūkumu boļševiku partijas vadošajos politiķos, kurus izrādē redzējām kā trulu balsotāju pulciņu. Taču aizdomāties līdz dziļākām likumsakarībām par sociālisma traģisko miklu iestudējums nemudināja.

Uzvedumā varēja vērot kādu, iespējams, negribētu paradoksu. J. Samauskis Leņina tēlā uzsvēra sava varoņa nogurumu un slimību. Daudzās mizanscēnās aktieris vai nu sēdēja, vai atradās uz ceļiem, tādējādi pasvītrodams fizisko nespēku. Toties A. Vilima Staļins, tērpts baltā mundierī, bija svaigs un ziedošs — pats veselības, spēka un vīrišķīgas pievilcības iemiesojums. Viņa gaita un kustības bija vingras, sportiskas un izlēmīgas. A. Vilims nekariķēja Staļinu, rādīja to kā cilvēku ar noslēpumu. Un tādējādi gāja grūtāko ceļu šā vēsturiskā personāža atveidē. Kā ekstravaganta divainība šim Staļinam piemita tieksme pēkšņi, momentā, ne no šā, ne no tā Leņina priekšā nodejot pāris soļu no gruzīnu tautiskajām dejām. Salīdzinot šos tik atšķirīgos «vadoņus», likās taisnīgi, ka valsts un partijas darbu no slimā un nogurušā pārņem jaunais, veselais, ziedošais.

1990. gadā uzrakstītā P. Putniņa «mūsdienīgā traģēdijā» «Zēlojiet mūs!», ko šā paša gada nogalē iestudēja V. Maculēvičs, lika domāt par jaunā laika jaunās konjunktūras dzimšanu latviešu dramaturģijā. Šķita, atkārtojas tie paši procesi, kas pēckara gadu dramaturģijā, kad dzīve tika tiesāta un attēlota ar uzvarētāja deformēto skatienu. A. Grigulis, A. Brodele, J. Vanags tēloja komunistus un čekistus kā kristālskaidrus pozitīvos varoņus, bet viņu pretiniekus kā zemiskus un atpalikušus ļaundarus. P. Putniņam tas pats, tikai otrādi apgriezts — tagad komunisti un čekisti ir zemiski un atpalikuši ļaundari, bet «disidenti» — kristālskaidri pozitīvie varoņi.

Tā kā katram 1990. gadā vēl dzīvā atmiņā bija nupat plosījies padomju ideoloģiskais terors, tad tēlu primitīvisms un seklā izpratne par notikumiem radīja sarūgtinājumu par dramatisko norišu vienkāršošanu. Bija arī nokavēts brīdis, kad pati lugas tematika varētu raisīt gandarījumu kā pirmais mēģinājums skaļi ierunāties par līdz šim noklusētām lietām.

P. Putniņa lugā bezcerīgi vientuļa vecmeita vēstures skolotāja Marta Dauberga, izbaudījusi dažus padzīvojušā čekas priekšnieka Papeles paviršus glāstus, kļūst par fanātisku komunisti un iedzen pašnāvībā skolnieci Gundegu ar savām nepamatotajām aizdomām, kad meklē autoru ķecerīgajam uzsaukumam «Lai dzīvo brīvā Latvija!». Taču, autorprāt, Martas naidam pret Gundegu ir vēl kāda zemapziņas impulsi šūdināta odere: skolotāja apskauž skolnieci par

viņas draudzīgo un harmonisko ģimeni. Kad Papele no Martas novēršas, viņa izdara pašnāvību, izlecot pa sestā stāva logu.

Režisors daudzus lugas tēlus uz skatuves bija atklājis tieši tā, kā tie bija uzrakstīti, — plakātiskā viennozīmībā. Pozitīvās shēmas tika pasniegtas dažādos emocionālos reģistros — sirsnīgā (I. Aizbaltes Gundega), nervozā (L. Kalējas tēlotā Gundegas māte), flegmātiskā (A. Vilima atveidotais Gundegas tēvs). Negatīvajās shēmās iespīestie cilvēki tika kariķēti un izsmieti. Bailīgās skolotājas (tās tēloja B. Valante un Z. Mūrniece) trīcēja kā muļķīgas aitiņas, militārās apmācības skolotājs (J. Laviņš) savu stulbumu demonstrēja, allaž plātīdamies ar šauteni un izkliegdamis lozungus rejošās intonācijās. Bet pats čekas priekšnieks R. Zēberga izpildījumā ar plēcu apzināti triecās pretimnācējā, kundziski bļautījās, negaidītu apmeklētāju nostādīja pie sava kabineta sienas, liekot tam pacelt rokas. Estētiski mazāk aizskaroša par šīm shēmu pretenzijām uz dzīva cilvēka statusu bija S. Putniņas atklātā farsa manierē eleganti nospēlētā ideoloģiskā sekretāre Masjele, kas ideoloģiskajā sfērā «iefiltrējusies» no tirdzniecības. Tas bija liekulīgas mietpilsones karikatūriski precīzs uzzīmējums.

Divus tēlus režisors salīdzinājumā ar lugu bija ievērojami padziļinājis, kopā ar aktieriem radījis tajos cilvēcisku apjomīgumu. Tas attiecās uz I. Ieviņas tēloto skolas direktori, kurā pulsēja neziņa, šaubas, godīga cilvēka vēlēšanās rīkoties godīgi un vienlaikus slēptas bailes no ideoloģisko darbinieku demagoģijas. Ar absolūto patiesības izjūtu apveltītā aktrise D. Eversa pamatoja Martas mīlestību uz Papeli, kā arī baigos sirdsapziņas pārmetumus pēc Gundegas pašnāvības un vilšanos savā mīļotajā, resp., sevī pašā. Taču pat D. Eversai neizdevās kaut cik ticami attaisnot Martas ideoloģisko lūzumu lugas sākumā, tik neloģisks un pret dabisku tas bija.

Neizpratni raisīja arī lugas nosaukumā formulētais aicinājums (jāžēlo, izrādās, ir bijušie čekisti), kas savukārt bija ļoti pievilcīgs režisoru: «Ja lugas nosaukums būtu — sodiet viņus, tad tā būtu konjunktūra. Ja mēs dzīvotu citā laikā, tad varbūt būtu citādi, bet pašlaik, šajās briesmīgajās dienās un nedēļās, ir jāmacās grēku nožēla. [...] Negribu neliešus attaisnot, gribu tikai mēģināt saskatīt kādu traģisku niansi viņu dzīvē. [...] Cilvēki ir tik daudz pārcietuši, ka vajadzētu nākt kaut kam citam, nevis naidam un atriebības jūtām.»*

Sis autora un režisora žēlojošais humānisms, kas vērsti pret bijušajiem čekistiem, šķita pārtopam par nehumānu attieksmi pret čekistu upuriem. Bet, kā šķiet, dziļākajā būtībā tā drīzāk bija nevis principiāla nostādne, bet garāmejoša parotaļāšanās ar aktualitātēm, kas radīja hetiksmi tieši savas virspusības un paviršības dēļ.

* Cit. no: *Geikina S. Acumirkļa un mūžības pretstatījums // Teātris un dzīve*. 35. R., 1992, 91.—92. lpp.

Ar Raiņa «Daugavu» 1988. gadā V. Maculēvičs «paspēja» īstajā laikā. Pirmā pasaules kara gados rakstītā poēma uz Valmieras teātra skatuves skanēja tik aktuāli, it kā būtu radusies pirms pāris mēnešiem.

1988. gadā Latvijā bija aktivizējusies nacionālā pašapziņa un sapņi par valstisko neatkarību. Taču reāli ko tādu iztēloties vēl joprojām likās neprāts. Tik dziļu iespaidu uz pat visneatkarīgākajiem prātiem bija atstājusi padomju sistēma. «Nevardarbīgās pretošanās» ievērojamākie notikumi vēl bija nākotnē. Tikai 1988. gada jūnijā notiks radošo savienību plēnums, bet rudenī — manifestācija Mežaparkā un Latvijas Tautas frontes 1. kongress. Bet Latvijas neatkarības deklarāciju pieņems tikai 1990. gada 4. maijā.

Un te — uzvedums, kas manifestē ne tikai brīvās Latvijas, bet arī neatkarīgās valsts ideju. Var iedomāties elektrizējošo efektu! «Daugava» ar M. Brauna mūziku tika iestudēta kā poētiski politisks mūzikls, kā neslēptas agitācijas priekšnesums. Tēliem (līdzīgi kā savulaik «Spēlēju, dancoju» iestudējumā) bija piešķirta publicistiska viennozīmība, katrs no tiem izteica kāda viena Latvijas sabiedrības slāņa būtiskāko garīgo noskaņojumu.

Dominēja dueti, ansambļi, kori, solo. Aktieri bieži izmantoja frontālās mizanscēnas, kā arī kustību režisora M. Koristina stilizētās rituālu figūras — visbiežāk apli un tā transformēšanos. Scenogrāfe R. Upmale aktierus bija ietērpusi dažādu mūsdienu un vēsturisko tipu kostīmos, tā radidama vispārinātu sabiedrības modeli.

Būtiska iestudējumā bija «svešu ļaužu», respektīvi, ārēja agresīva spēka nepārtraukta klātbūtne. Šī svešā neredzamā vara redzami izpaudās ļaužu psiholoģijā, viņu izturēšanās veidā — bailes, nedrošība, nomāktība, pat elementārs pašcieņas trūkums, gatavība kļūt neredzamam, ielīst «šķirbiņā» un aizmigt, aizmigt... Ļaudis baidījās skaļi runāt (patiesību), ka nesadzird. Tādēļ «Daugavas dziedāšana», atklāta un vīrišķīga bezizejas stāvokļa konstatēšana, bez kā nevar sākties reāli izejas meklējumi, nespēja un nespēja atrasties — tā ritēja mokoši, saspringti, pašiem vairoties no «vārda ņemšanas» un citus mēģinot izprovocēt ar izsmieklu, demagoģiju, uzpirkšanu, rupju izgrūšanu vidū. Ar varu priekšā izrauti, cilvēki mēģināja saglabāt pašcieņu, izmantojot ierastos stereotipus. Tā, piemēram, I. Aizbaltes Bārenīte un R. Vitiņas Ganīte ar mums tik labi pazīstamo urrā optimismu mēģināja «daiņot» par Daugavu un skaisto nākotni. Taču uzforsētā dzīvesprieka grimase sastinga kā ķemīga maska — bija lūzuma brīdis, kad tālāk spēlēt teātri gluži vienkārši vairs nav iespējams. V. Karpača Spēlmanis, J. Zariņa Pareģis un S. Putniņas Vecmāmiņa bija spējīgi pārvarēt verdziskās bailes, taču arī viņi apzinājās, ka riskē, ka par teikto var nākties samaksāt. Katrā ziņā Valmieras teātra uzveduma sākuma ainās nenotika kārtējā, pierastā ikdienas «mītiņošana», te ilgus gadus nomākti un izkliedēti ļaudis pirmo reizi centās ieskatīties īstenībai

acīs, apjēgt savu kopīgo likteni un atraisīties patiesībai. Vienīgi A. Jozēna Mazganītis dziedāja, ko jūta, bez bailēm, bez aiztures, bez pašpārvarēšanas — gan par Daugavas skaistumu, gan tās posta dziļumu. Tā varētu būt tautasdziesma. Bet — cik dažāda bija attieksme pret Mazganīša dziedāšanu, šo «sīko gaismas staru», ko vispārējā tumsā Saule atsūtījusi. Mātes mīlestība un lepnums staroja no Vecmāmiņas, cieņa un apbrīna, Mazganīša rīcības kā uzdrošināšanās varonības novērtējums bija Spēlmaņa acīs, bažas un vēlēšanos pasargāt pauda Pareģis, pieļaujot sēru domu — varbūt nevajag, iztiksīm, kā esam iztikuši līdz šim. Turpretī J. Dauksta Baskājietis mēģināja pat fiziski aizspiest Mazganītim muti — iekulsimies vēl mēs visi nelaimē dēļ tādas dziedāšanas.

Uzvedumā bija divi mākslinieki — Mazganītis un Spēlmanis. Viņu savstarpējās attiecības varētu būt tādas kā folklorai ar profesionālo mākslu. Tiešs tautas dvēseles izteicējs (apmēram tā, kā Rainis saka, «kur pakriti nespēkā, cēlās teika cerētāja»), kam dziesma ir eksistences veids, un mākslinieks, kuram dziesma ir apzināta misija ar noteiktu mērķi un uzdevumu. V. Karpača Spēlmanī režisors bija ieprogrammējis konkrētu savs paaudzes cilvēka (un, protams, arī mākslinieka) pasaules izjūtu, sociālo pieredzi, un aktieris šo programmu ar lielu savas personiskās pārliecības un talanta spēku realizēja. Spēlmanis bija cilvēks, kuram daudz nācies vilties, kurš apkārtējiem redz cauri, kuru nevar aizraut ar vieglu jūsmu un skaistiem poētiskiem vārdiem, kurš vairāk par visu gribētu ticēt Jaunajai zvaigznei, kas atnāks «rožainos ielokos», bet kura ievainotā sirds ir neticīga un kuram sāpes rada paša prāts. Tādēļ arī pavīdēja gan skepse, gan ironija. Jo aizkustinošāks tāpēc bija notikums naktī. Pāri miegā guļošiem ļaudīm pacēlās Mazganīša nekādu šaubu neskartā dziesma — sapnis par brīvu Daugavu. Tumsā nomodā bija vienīgi Spēlmanis. Un viņa balss sāka skanēt līdzī. Mazganītis to pat nejuta. To varēja neievērot arī skatītāji, jo šī Spēlmaņa vēlēšanās aizrauties līdzī nesadrumstalotai ticībai uzvedumā tika saudzēta kā viņa intīms garīgs noslēpums.

V. Karpača varonī noritēja ne uz mirkli nepārtrūkstoša intensīva garīgā dzīve, kurā atspoguļojās visas iestudējuma norises. Spēlmanis pildīja iedvesmotāja un tautas kopā turētāja lomū. Tieši viņš spēja izvirzīt ideālu, kas aizdedzināja pat visskeptiskākos un egoistiskākos prātus kā uz skatuves, tā skatītāju zālē. Tas bija Latvies skaistuma apdziedājums, tās pasludinājums: «Saule Latvi sēdināja tur, kur gali satiekas!» Ļaudis tiecās pie Spēlmaņa, kā rituālā izveidoja kustīgu krustu ar viņu, dziedošo, centrā un, nometušies uz ceļiem, kā refrēnu atkārtēja būtiskākās dziesmas rindas. So dziesmu, kurā aktieris ielika ne tikai savu spēcīgo, skanīgo balsi, mākslinieka talantu, bet arī visu savu pārliecību, visu savu dzīvības spēku, gribējās klausīties vēl un vēl. Kamēr tu to dzirdēji, bija tā, it kā tavās lēnās asinīs iedegtos uguns un tu līdzī uz skatuves

notiekošajam kļūsti brīvs un nesaplēsti ticīgs. Tā bija laime, ko šajā brīdī, zālē sēdot, izjutām; laime, kam blakus dziļi it kā pavisam reāla sāpju sajūta. Līdzīgs pārdzīvojums radās, kad V. Karpača Spēlmanis uzsāka un viss aktieru ansamblis klusināti, bet ar nesalauzamu spēku dziedāja «Daugav' abas malas». Varbūt šāds laimes un sāpju mistrojums pārņem tad, kad mākslā tiek pasludināts ideāls — pagaidām nereāls, tikai mākslā uz skatuves dzīvs un elpojošs. Un tev ir bail, vai tad, kad izrāde būs beigusies, tu spēsi šo ideālu dzīvu saglabāt sevi.

Taču ļaužu kopu Daugavas malā postīja ne tikai «svešu ļaužu» spēki. Tikpat bīstami bija jau no izrādes sākuma iezvanītie brāļu naida motīvi, kas uzveduma finālā noveda pie brāļu kara. Kā antagonisti tika izvirzīti J. Johansona Aicinātājs un A. Vilima Svilpis. Viņu savstarpējās ambīcijas izpaudās gan komiskās («gaiļu ciņas» deja), gan agresīvi draudošās formās. Kad viņi pirmoreiz tvēra šautenes, lai vērstu stobrus viens pret otru, starp viņiem kā hipnotizējot nostājās Spēlmanis un klusām uzsāka «Daugav' abas malas». Šoreiz viņi nolaida stobrus un pievienojās (dziesmā) pārējiem.

Inscenējumā bija mizanscēna — divās grupās nodalījušies ļaudis, viena grupa turēja sev priekšā sarkanbaltsarkano, otrā — sarkano karogu. Valmieriešu «Daugavā» personības brīvības koncepcija nebija identa ar sarkanbaltsarkanā karoga manifestēšanu, kas 80. gadu beigās dažkārt sāka iemantot arī gluži ārišķīga, lēta «patriotisma» piegaršu. V. Maculēvičs akcentēja domu, ka jebkuras politiskas doktrīnas pacelšana pāri reālajai dzīvei, tās abstrahēšana un padarīšana par fanātiskas pielūgsmes objektu var novest pie brāļu kara un tautas pašnīcināšanās. Un parasti viss iesākas svēti — režisors pretējo «ticību» aizstāvjus rādīja patiesā, bijīgā pielūgsmē ceļos ar savu karogu nometušos. Neiecietība, agresija pret citādi domājošiem pieauga pamazām, bet neatlaidīgi.

Otro reizi samierināt savējos, novērst asinsizliešanu centās Pareģis, ironiski izspēlējot kara motīvu. Tas ir folklorai raksturīgs paņēmiens — izspēlējot spēlē, nosaucot vārdā, novērst realitātē iespējamās briesmas, nelaimi. Beidzis savu velnu izdzīšanai veltiito artistisko «šamanisma» seansu, J. Zariņa Pareģis ieskatījās apkārt nogaidoši stāvošo brāļu sejās. Un — nepazīna vairs tās — aukstas, svešas acis, akmenscieti vaibsti. Par vēlu. Naida narkotika jau bija paņēmusi savā varā šos ļaudis. Un nu karogi plīvoja pār divām brāļu savstarpējas iznīcināšanas azarta pārņemtām cilvēku grupām. Vienu karogu nesa Aicinātājs, otru — Svilpis. Atskārsme par to, ka viņiem kā vienas tautas pārstāvjiem ejams kopīgs ceļš, bija nākusi pārāk vēlu, kad brāļa sveicienam pastiepto roku uz leju vilka nāves smagums.

Uzvedumā pastāvēja ne tikai reāli redzamā pasaule, bet arī vēlu «aizpasaule»; šī aizpasaule bija uztverama dažādās nozīmēs — kā nāves, sapņu, aizmigšanas, pagātnes valstība. Sakarus starp di-

vām pasaulēm uzturēja kā likteņdievietes traktētās Tumsas (L. Dēvica), Asaru (L. Rubene) un Vaīdu (A. Baumannē) mātes. Naktī miegā, sapnī, zaļas ireālas gaismas apspidēti, cilvēki kļuva par veļu laivas airētājiem. Vēl dzīvi būdami, viņi sapnī nospēlēja savu nākotnes lomu. No vienas valstības iegāja otrā un atnāca atpakaļ. Bet kāda dvesma no viesošanās «tur» palika. Naktī sapnī veļu māte gulētājiem ļāva sadzirdēt arī latviešu slavenās (kultūras) vēstures skandējuma, L. Bērziņas Spīdolas un O. Vācieša balsis. Sapnī satikās tagadne ar pagātņi. Sapnī ļaudis dzirdēja nākotnes — bērnu — balsis, kas prasīja savu zemi un savu valodu. Pagātnes mudinājums un nākotnes prasījums izskanēja kā stimulēti apzināties savu atbildību tagad, brīdī, kad tu esi (vēl) dzīvs. Bija kaut kas mistiski mitisks šai laiku «caurstaigājamībā», kas uzvedumā bija tēlaini realizēta Raiņa tik svarīgajā pagātnes — tagadnes — nākotnes vienības principā. Tu nepaliec ārpusē viens (un ne par ko neatbildīgs), tevi pieņem un ieslēdz kā vienu posmu bijušās un nākamās paaudzes.

Uzveduma finālā ļaudis sagūla uz skatuves rindās cits pie cita. So drausmo ainu vērodams. Pareģis nolaidās uz ceļiem un šausmās aizlika roku acīm priekšā. Spēlmanis kļiedza pret debesīm, bet viņu neviens vairs nedzirdēja. Vai nāvē aizgājusi tauta? Tā domāt mudināja divi zārki — viens skatuves priekšā novietots, otrs pie skatuves griestiem. Bet varbūt aizmigusi? Līdz nākamai reizei? Ja tāda vairs būs.

Sāds fināla traģiskais pareģojums par tautas apdraudēto nākotni, ja pie vienas tautas piederīgi dažādu pārliecību cilvēki neatradīs kopīgu valodu, diezgan daudziem nacionāli noskaņotiem cilvēkiem toreiz likās pārmēru pesimistisks, latviešu garīgo spēku noliecināošs. Bet, kā pierādīja nākotne, tas bija pat ļoti realistisks, lai arī publicistiski sakāpinātā formā izteikts viedoklis.

80. gados «Daugava» bija pēdējais Valmieras teātra darbs, kas piesaistīja plašu skatītāju uzmanību un kritikas ievēribu. Ap 1988., 1989. gadu notika lūzums Latvijas teātru un skatītāju attiecībās — ievērojami samazinājās skatītāju skaits, cilvēku prātus aizņēma politika; māksla, tai skaitā teātris, vairs nebija aktuāla. Turklāt neko spilgtu un novatorisku — ne mākslinieciskā formā, ne cilvēka izpētē vai laikmeta apjēgsmē — teātris šai laikā Latvijā nespēja dot. 1989./90. gada sezonā varēja runāt par visīstāko krīzi Latvijas teātros. Šie procesi — skatītāju intereses trūkums un mākslinieciskā līmeņa pazemināšanās — ir savstarpēji saistīti un viens otru pastiprināja. Teātris zaudēja ticību sev, kad zuda tas, kas Latvijā vismaz pēdējos 20—25 gadus likās mūžīgs, — skatītāju lielā interese.

Sādos apstākļos V. Maculēvičs iestudēja V. Šekspīra traģēdiju «Romeo un Džuljeta» (1989) kā savdabīgu «Vestsaidas stāsta» variantu. Mūziku iestudējumam bija sacerējis M. Brauns. Varoņi

V. Sekspīra tekstu gan runāja, gan dziedāja — solo un duetos. Lugas darbība bija pārnesta uz mūsdienu Latviju, uz 80. gadiem. Par to signalizēja ne tikai tēlu attiecības, bet arī scenogrāfija un kostīmi.

Sekspīra tragēdija pārvērtās par publicistisku pamfletu ar spilgtiem, viennozīmīgiem tipiem, kuros dominēja sociāli nacionālas pazīmes. Garīgi nabadzīgajiem veroniešiem tika pretstatīti iekšēji sarežģītie Romeo un Džuljeta.

Kā Monteki un Kapuleti dzimtu naida cēloni režisors atšifrēja to piederību pie dažādām tautām un runāšanu atšķirīgās valodās. Romeo ģimene un draugi runāja latviski, turpretī Džuljetas dzimta — krieviski. (Dažiem aktieriem krievu tekstu norunāšana gan sagādāja zināmas grūtības.) Mākslinieciskais tēls — runāšana dažādās valodās — iestudējumā izpaudās vairākās nozīmēs — tā bija ne tikai runas atšķirība, tā bija arī domāšanas, kultūras, tradīciju, dzīves uztveres, paradumu atšķirība. Tā, piemēram, aizkustinošs bija Romeo mātes (S. Putniņa, A. Baumanē) un tēva (J. Tomsons) liriskais duets: viņi mīl savu dēlu, ir noraižējušies par viņa nomāktību un noslēgtību. Turpretī Džuljetas tēvs (J. Samauskis) pacēla roku pret māti (L. Dēvica), un lepnā, staltā sievietē padevīgi gāja pildīt kunga pavēli — gatavot meitu kāzām pret viņas gribu. Kad Džuljeta (I. Blumberga) tomēr negribēja pakļauties, papiņš meitu tā sagrāba aiz rokas, ka sāpes piespieda padoties. Un nedabiska, varmācīga bija situācija, kad tik atšķirīgiem ļaudīm nācās dzīvot «vienās kopējās mājās». 80. gadu beigu Latvijas realitātē tik labi pazīstamais sovjetiski demagoģiskais «kopējo māju» lozungs uzvedumā izpaudās kā «kopējās sētas» tēls (scenogrāfe R. Upmale). Pa labi — Monteki trūcīgā dzīvoklīša koka durvis, pa kreisi — kāpnes uz otro stāvu, uz Kapuleti mītni. Sētā nepārtraukti tika žāvēta veļa. Taču to izkārt nemaz nebija tik vienkārši. Bija reize, kad Romeo mātei nācās griezties atpakaļ ar izmazgātās veļas bļodu, jo kaimiņienes skatiens bija tik draudīgs, ka — labāk neriskēt. Pavisam nedaudz transformējušies, tā pati sēta kļuva arī par kapliču. Kopējā sēta, kas noved pie kopējās kapličas.

V. Maculēviča interpretācijā Kapuleti bija atvaļināta krievu virsnieka ģimene. Pats Kapuleti (J. Samauskis) tērpies aizsargkrāsas virsnieka blūzē un izstaipītās melnās treniņbiksēs. Eleganta «virsnieka kundze» (L. Dēvica) — tumšā, šaurā kostīmā ar rozēm rotātu krievu nacionālo lakatu uz pleciem. L. Kalējas (šo lomu spēlēja arī B. Valante) Auklei bija raiba katūna kleita, vīrišķīga piegriezuma tumša žakete, īsās baltās kapzeķes virs melnām zeķēm un štāpeļa lakats ap galvu. Romeo bija džīnās, bet Džuljeta — īsā pelēkā kleitiņā.

Barbariskas bija tās sadzīves normas, kas valdīja Džuljetas mājā. Balle Kapuleti namā tika pārvērsta par «dzīves saimnieku» ālēšanos. Vispirms caurspīdīgos plastmasas maisos tika sastiepti

dažādi deficīta labumi — importa kafija, cukurs, dažādas pakas ar ārzemju uzrakstiem. Kad grādi ātri sakāpuši galvā, ļaudis pagalmā leca pa riņķi un nesaskanīgās balsīs dziedāja «Katjušu».

Romeo un Džuljeta ieraudzīja viens otru tāpēc, ka vienīgie šai «ballē» bija skaidrā, un viņiem vienīgajiem bija normāla sejas izteiksme. Kad jaunieši iemīlēja viens otru, zuda valodas barjera, viņi sāka runāt vienā valodā. Mīlestība kā vienīgais spēks, kas ļauj pārvarēt visas (aizspriedumu un naida) barjeras, aizkustinoši parādījās ne vien abu jauniešu saskarsmē, bet arī Aukles tēlā. L. Kalējas Aukle ārēji robusti, bet ar lielu iekšēju siltumu mierināja savas Džuljetas iemīloto, kad Romeo gluži vai zaudējis prātu aiz bēdām par piespiesto šķiršanos no Veronas.

Jaunie aktieri — I. Blumberga un Ģ. Ķesteris — pārliecinoši parādīja, ka viņu varoņus piepilda tas augšupceļošais, lidot mudinošais spēks, kas pārņem, kad par visu dzīves saturu kļūst otrs cilvēks. Tie bija jauni un vitāli, garīgi nenobružāti un tīri mīlētāji. Viņu kāzu naktij atradās vien stūritis patrepē. Kaut ko vairāk uz skatuves tēlotā dzīve mīlestībai nepiešķīra, jo mīlestība te nebija cieņā, precīzāk — te neviens to vispār nepazīna. Liriskajos un maigajos I. Blumbergas un Ģ. Ķestera duetos izpaudās ne tikai skaists, bet nevarīgs sveces vienas nakts plīvojums. Te bija kas vairāk un stiprāks. Tas bija jauns un pilnīgi citāds, te nepazīts — smalks spēks. No kura varētu nākotne augt.

Taču arī jaunieši, konkrēti — Romeo, bija jau inficēti ar barbarisma baciļiem. Un izrāvušies viņi tikai uz īsu mīlas nakts brīdi. Režisora viedoklis bija pesimistisks. Viņš īpaši uzsvēra mežonīgumu, ar kādu Romeo nogalināja kapenēs Parisu (M. Auziņš). Protams, slepkavība ir slepkavība, nevis kaut kas «apmēram», «uz to pusi» vai «vispār». Bet vai nevar būt slepkavība afektā, neprātā, izmisumā? Tas neko neatceltu, tomēr ļautu saprast. V. Maculēviča iestudējumā Romeo Parisu nogalināja aukstasinīgi.

Uzveduma fināls bezcerīgo skatienu uz nākotni izspēlēja divreiz. Pirmkārt, tā bija Romeo deģenerācija. Otrkārt, tēvi, kuru bērni nupat aizgājuši bojā, sāka lielīties, ka uzcelts tiem abiem pieminekli, katrā ziņā viens par otru lielāku. Aizmetinājās jauns konflikts, brieda skandāls un agresija.

Režisora iecere, kuras realizāciju var vērtēt kā izaicinošu, bet pietiekami oriģinālu eksperimentu, pirms mēģinājumu uzsākšanas izraisīja trupā pretēju viedokļu apmaiņu. Radās arī konflikts. V. Karpačs, kas tieši darbā pie V. Maculēviča visspilgtāk bija atklājis savu talantu, noraidīja režisora interpretāciju, atteicās no Tibalta lomas un aizgāja no teātra.

Tātad no teātra aizgāja V. Maculēviča uzvedumu varoņlomu tēlotājs, aktieris, ar kura personību vairākus gadus bija saistīta režisora pozitīvā programma. V. Karpačs spēlēja Sirāno, Lopahinu, Spēlmani («Daugava»). Taču vieta tukša nepalika. «Romeo un

Džuljetas» iestudējumā iesākās režisora sadarbība ar jauno aktieri Ģirtu Ķesteri, kura turpinājās tādos V. Maculēvičam konceptuāli svarīgos iestudējumos kā R. Blaumaņa «Pazudušais dēls», L. Andrejeva «Anatēma», K. Manjē «Blēzs», kuros arī šis aktieris spēlēja galvenās lomas. «Romeo un Džuljetā», tāpat kā pārējos minētajos inscenējumos, diezgan jūtami bija mainījusies režisora izvirzītā personības koncepcija. Agrāk viņa iestudējumu protagonistis, kad to atveidoja J. Dauksts vai V. Karpačs, bija varonis — cīnītājs, kam raksturīgs saasināts jūtīgums pret dzīves sociālajām pretrunām, kam bija skaidra pozitīva programma un kas bija gatavs upurēt sevi tās īstenošanā. Ģ. Ķestera atveidotie varoņi bija daudz lielāki individuālisti, tie bija meklētāji, kuri pūlējās vispirms atrast un noskaidrot paši savu «es» un tad garīgos orientierus savai dzīvei. Tā bija topoša personība, kas atbildes uz visiem jautājumiem meklēja pati, jo pieņemt kaut ko gatavu, citu atrastu nebija iespējams, tādēļ ka tai nācās dzīvot melu un varmācības piesātinātā vidē. Šis cilvēks bija inteligents, garīgi izsmalcināts, bieži vien vairāk sapņotājs nekā darītājs. Taču vienveidīgā, nomācošā apkārtne viņam nepiedeva viņa citādību un reizēm tiešā, reizēm pārnēstā nozīmē sita to krustā.

Iespējams, ka šādas personības koncepcijas tapšanā liela nozīme bija arī Ģ. Ķestera cilvēciskajām īpašībām, viņa psihofiziskajām īpatnībām. Blondais, zēniski sportiskais pavēsā intelektuāļa tips ar lielajām skumjajām, it kā nedaudz izbiedētajām acīm ideāli atbilda modernā mesijas tēlam, kura dramatiskos ideāla meklējumus bezideālu laiktelpā un sāpīgo vientulību jaunais aktieris atklāja ar galēju pašatdevi. Dažbrīd gan aktieri sasaistīja pārlieku lielā paškontrole, nespēja pilnībā aizmirsties tēlā, un tas viņam radīja vairāk racionāla aktiera slavu. Taču V. Maculēviča vadībā dažu gadu laikā Ģ. Ķesteris izvirzījās par vienu no ievērotākajiem jaunās paaudzes aktieriem Latvijā. Par Ģ. Ķestera tuvāko konkurentu kļuva viņa kursabiedrs T. Lasmanis, kas spēlēja jaunus varoņus P. Lūča iestudējumos. Tālvāldis Lasmanis bija absolūti organisks aktieris, kuram primāri bija raksturīgs intuitīvs, ne racionāls radīšanas veids, bet viņa varoņi pretēji Ģ. Ķestera sašķeltajiem intelektuāļiem gandrīz vienmēr bija harmoniskas un vīrišķīgi spēcīgas personības.

Rādot savā jaunā varoņa un vides sadursmi (tas aizsākās jau «Romeo un Džuljetā»), režisors varoņa antagonistus tēloja kā galēji primitīvus ļautiņus, uz kuru fona tas izcēlās kā Gulivers liliputu barā. Ar ļaunajiem punduriem nekādi kontakti nebija iespējami. Šāda tēlu attiecību primitivizācija daļēji vienkāršoja arī varoņa iekšējo dzīvi, viņam nebija jāpierāda, jāizcīna sava patiesība, atlika vien demonstrēt savu pārkumu.

R. Blaumaņa «Pazudušajā dēlā» (1990) Ģ. Ķestera tēlotā Krustiņa pārkumu pār Ropļaiņu sētas ļaudīm uzsvēra jau viņa fiziskā

patvēruma novietojums. Šī uzveduma Krustiņš dzīvoja no dēļiem sasistā šķirbainā šķūnītī, kas līdzīgi lielam putnu būrim bija novietots nokaltuša koka bijušās lapotnes vietā. Šī «ligzda» bija nedroša, iluzors patvērums, bet tās tiecība «uz zvaigznēm» nebija pārprotama (scenogrāfs P. Rozenbergs).

G. Ķestera Krustiņš bija inteligents ar trauslu, varbūt pat mākslinieka dvēseli. Viņš nebija baltrocis, bet tikai ar pūlēm sevi piespieda izdarīt visnepieciešamāko, pārējo atstājot Mikus ziņā, jo viņu neinteresēja šis smagais vienmuļais fiziskais darbs. Bet to, kas viņu interesē, viņam nebija lemts atrast, jo gan tēvs, gan māte jebkuru vismazāko dēla centienu meklēt savu, atšķirīgu patiesību uztvēra kā grēku. Viss taču bija reizi par visām reizēm atrasts un noskaidrots. Jādomā vairs nebija, bija tikai jādzīvo nost.

G. Ķestera Krustiņš bija ārkārtīgi vientuļš. Kontakts nebija iespējams ne ar vienu. L. Dēvicas nomāktā Roplainiete fanātiskā uzmācībā skaitīja nervozas pamācības. Viņa pati, iespējams, jaunībā bija bijusi «citāda», zemnieku sētā neiederīga, izsmalcināta, tādēļ daudz cietusi, līdz tikusi salauzta. Viņa jutās tā kā vainīga, redzot Krustiņā atdzimušu savu «citādību», un nemākulīgi pūlējās dēlu pasargāt no savām izciestajām mokām.

I. Aizbaltes Ilze, tāpat kā I. Pukinskas Matilde, Krustiņā redzēja nevis cilvēku, bet tikai seksuālas iekāres objektu. Ilze naktī sagaidīja Krustiņu, gērbusies baltā krekļā, lauzītām, drebošām kustībām skāva viņu, bet, kad tika noraidīta, atriebās, lasīdama liekulīgus sprediķus par tikumīgu dzīvošanu. I. Pukinskas Matilde ar savu vulgāro un neslēpto juteklību šokēja ne vien Krustiņu, bet pat savu tēvu, ko R. Rudāks tēloja kā izsmalcinātu, švītīgu un gudru kungu. Varbūt Inķis vienīgais nojauta Krustiņa īsto būtību, bet viņam bija savi savtīgi aprēķini attiecībā pret to.

J. Zariņa Mikus tēvs bija intrigants un ziņotājs, bet T. Lasmaņa Mikus — karjerists, kas izkalpojās ar skaidru nelietīgu nolūku — kļūt Krustiņa vietā par Roplaini mantinieku. Viņš ienīda un apskauda Krustiņu, jo visi nezina kādēļ milēja šo netikumīgo dzīves šķērdētāju, nevis viņu, centīgo un iztapīgo darbarūki.

R. Zēberga tēlotajam Roplainim piemita kas neikdienišķi mežonīgs un baiss. Viņš bieži vicināja spieķi, cēla to sitenam gan pret sievu, gan dēlu, runāja pērkondimdošā balsī, jebkuru atšķirīgu domu uztvēra kā personisku apvainojumu. Viņš nicināja Krustiņu, dēla citādību un smalkumu uztvēra kā apkaunojošu vājumu. Taču vienīgi šī pat nedaudz monstrozā cilvēka mīlestību un sapratni alka Krustiņš, kas bija, piemēram, greizsirdīgs uz Miku par tam izrādīto tēva laipnību. Krustiņa ricības motivācijā režisors iekodēja ko galēji samocītu, pat nedaudz psihopatoloģisku. Krustiņa dzeršana bija iecerēta kā savdabīgs un bezpalīdzīgs jaunekļa līdzeklis kontakta panākšanai ar tēvu. Dedzinot sevi un pats no tā ciešot, viņš gribēja tēvam likt sevi ieraudzīt nevis kādu abstraktu netikumīgu

dēlu, bet reālo — pretrunu un vientulības plosīto cilvēku. Kad tas neizdevās, Krustiņš tēva «redzīguma modināšanai» ķērās pie pēdējā līdzekļa — pašnāvības caur zādzību, kas uz skatuves tika atrisināta kā simbolisks akts. Ka tieši tāda bija režisora alogiskā loģika, apliecina viņa izteikums: «Vienīgais un pēdējais, kā Krustiņš var pierādīt savu mīlestību pret tēvu, ir Krustiņa nāve.»* V. Maculēviča interpretācijā Roplainis Krustiņu nenošāva, Krustiņš vienkārši sabruka, pacēlis pret tēvu rokas, no kurām bira nozagta nauda. Tātad Krustiņš iznīcināja sevi, lai radītu tēvā vainas apziņu. Tā bija vienīgā kontaktforma, kas iespējama ar Roplaini, galējā paštaisības aklumā iesliušo tēvu. Tātad Krustiņš — E. Olbija stilistikā izprasts mūsdienu mesija, kas upurē sevi grēcīgās cilvēces morālai attīrīšanai.

Mūsdienu mesijas tēla tālāku izstrādājumu režisors turpināja, iestudējot L. Andrejeva simbolisko drāmu «Anatēma» (1992) un Ģ. Ķesterim uzticot Anatēmas lomu. Soreiz grēcīgās cilvēces krustā sistā tēlam režisors izraudzījās nevis cilvēku, bet paša Dieva «pazudušo dēlu» — kritušo eņģeli, sātana iemiesojumu Anatēmu, ko V. Maculēvičs traktēja nevis kā nejutīgu cilvēku mocītāju un Dieva zaimotāju, bet gan kā romantisku dumpinieku. Nožēlojamie ļautiņi sava vājuma un drosmes trūkuma dēļ Dievam vienkārši tic, turpretī Anatēma grib uzzināt patiesību: vai Tas, kuram visi tic, vispār eksistē? Anatēma alkst ticēt un alkst iegūt Dieva esamības pierādījumus, bez kuriem viņa ticība nav iespējama. Tādējādi viņš apliecina 20. gadsimta beigu intelektuāļu tragēdiju — ticēt tikai tam, ko iespējams ar prātu saprast. Pēc režisora ieceres, Anatēmas ceļš bija mokošs pašizziņas ceļš līdz atskārsmei par ticības metafizisko dabu, kas viņam nebija pieejama. Un par savu mūžīgo vientulību.

Taču uzvedumā Anatēmas pašizziņa bija aizstāta ar citu, garīgi mazāk aktīvu būtņu apsūdzēšanu trulumā. Prologā aktieris bija kails, tikai ar gurnu apsēju, viņš stāvēja avanscēnā un sarunājās ar milzīga izmēra Mūžīgo grāmatu. Viņa kustības pauda stilizētas mokas, bet balsi skanēja nedaudz patētiskas, pašuzkurināti nervozas intonācijas. Šī pantomīmiskā deklamācija noritēja uz melni spīdīga, saburzīta plastikāta fona, kas sedza skatuves sienas un grīdu. I. Sedleniekam šādi nebija izdevies uzburt vides nerealitāti, drīzāk bija panākts nabadzīgi iekārtotas pašdarbības skatuves iespaids. Tālākajā izrādes gaitā Ģ. Ķestera Anatēma pastaigājās pa skatuvi, tērpies baltā, švītīgā uzvalkā un baltā krekļā ar melnu «tauriņu». Kā šķita, Ģ. Ķestera Anatēma pats sev diezgan labi patika, viņš nedaudz pat tīksminājās ar sevi. Un Anatēma zaudēja neapmierinātību, fanātisko meklētāja dzirksti uzzināt patiesību.

Finālā režisors atkal izģērba Anatēmu un guldīja viņu uz milzīga krusta, ar šādas triviālas zīmes palīdzību pavisam neloģiski

* Cit. no: *Geikina* S. Acumirkļa un mūžības pretstatījums // Teātris un dzīve, 35. R., 1992, 88. lpp.

postamentējot Anatēmas, nevis Anatēmas upura Dāvida Leizera ciešanas. Labsirdīgo Dāvidu alkatīgie ļaudis bija nomētājuši akmeņiem. Bija beidzies eksperiments, ko noorganizēja Anatēma un kas bija iecerēts Dieva ietekmēšanai, Dieva esamības vai ne-esamības pierādījumu iegūšanai. Ja viņš ir, tad taču viņš nevarēs neparādīties, kad redzēs šādu netaisnību. Taču viņš nebija parādījies, un Dāvids bija miris.

Par izrādes emocionālo centru neprognozēti izvērtās J. Zariņa spēle Dāvida Leizera lomā. Veids, kā režisors bija traktējis pūli, katrā uzsverot kādu fizisku vai garīgu kroplību un demonstrējot visus apvienojošu agresīvu spēku, raisīja attālas asociācijas ar J. Vahtangova inscenēto ubagu deju «Gadibukā», kas 1921. gadā tika iestudēts studijā «Gabima». Taču atšķirība bija būtiska: J. Vahtangovs ar rituālu kustību (dejas) palīdzību bija uzsvēris pūli kā pasaulei imanenta metafiziska ļaunuma izpausmi, turpretī V. Maculēvičs sniedza sociālu ilustrāciju, akcentējot nicināma pūļa un izcilas personības (Anatēmas, nevis Dāvida Leizera) pretstatu. Režisora nicinājums pret «pūļa cilvēku» bija tik sakāpināts, ka to bija grūti pieņemt, tas radīja iespaidu par pārāk vienkāršotu (melni—baltu) pasaules dalījumu. J. Zariņš iemiesoja kaut ko no dievcilvēka pašiznīcinošās cilvēkmīlestības. Kad badīgais un agresīvais, cilvēkveida rūpuļiem līdzīgais bars metās viņam virsū, viņš tos žēloja, nevis nicināja, pūlējās saprast, nevis glābās bēgot. Taču, kā likās, režisors līdz ar Anatēmu šo Dāvida mīlestību vērtēja kā vājumu. Tādēļ ka trīcošās, nožēlojamās būtnes bija pelnījušas vienīgi nicinājumu. Bet lepnais, nicinātājs, vientuļi cildenais Manfrēds — Anatēma tika pagodināts ar iecelšanu mesijas godā.

Vēlēšanās savu ideālo varoņi pacelt pāri sīkajam un agresīvajam mietpilsoņu baram atklājās arī V. Maculēviča veiktajā K. Manjē salonkomēdijas «Blēzs» (1991) iestudējumā. Neveiksmīgo jauno gleznotāju Blēzu (šo lomu atveidoja Ģ. Ķesteris), kas ķeras pie drosmīgas avantūras cerībā izdevīgi apprecēties, bet izsapņotās bagātības vietā iemanto «tikai» lauku meitenes Marijas mīlestību, režisors traktēja kā mietpilsoņu notramdītu, skumju patiesības meklētāju.

Izrāde bija skatītāju iecienīta, jo aktieru spēlē bija panākta patiesa asprātība. Ģ. Ķesteris un D. Eversa, kas atveidoja Mariju, spēlēja liriski psiholoģiskās komēdijas stilā, bet pārējie aktieri — farsa manierē, komisma avotus atrodot gan situāciju negaidītajos pavērsienos, gan varoņu piederībā pie noteikta psiholoģiska, sociāla vai nacionāla tipa. B. Valantēs Ženevjeva bija profesionāla koķete, L. Kalējas Ariāna — pārspīlēti trokšņaina emancipēta vientuļniece, J. Zariņa solīdais buržuā Karljē kungs pūlējās savienot solīdumu un pavisam nesolīdu intīmās izklaidēs kāri, I. Ieviņas Karljē kundze bija komiski tramīgs, bailīgs radījums. Un zāle vienmēr vai mira no smiekliem, vērojot I. Ramutes tēlotās Lauras Karljē pato-

loģiski palēninātās rakcijas, kā arī viņas lēnos, bet neatlaidīgos erotiskos centienus.

D. Eversa un G. Ķesteris, azartiskā komikā tēlojot Marijas un Blēza tuvināšanās procesu, iezīmēja būtiskas pārmaiņas abos varoņos. Marija zaudēja savu zēnisko stūrainību un naivo tiešumu, kļuva atturīgāka, sievišķīgāka, apgarotāka, bet Blēzs kļuva sirsniņgāks, dabiskāks, atvērtāks, viņa izzuda nervozitāte un sakāpinātība.

Taču režisors, ejot pret lugas loģiku, kā arī pret pats sava iestudējuma loģiku, kurā uz skatuves bija dzimušas patiesas jūtas starp Mariju un Blēzu, finālā lika Blēzam sakravāt koferi, uzvilkt mēteli un paklusām aizlavīties no šīs sīkmanīgās vides, kur visi pašlaik sakāpināti priecājās par Marijas lieliskajiem finansiālajiem panākumiem birstu pārdošanas biznesā. Tātad neviens, Mariju ieskaitot, režisoraprāt, nebija spējīgs saprast izsmalcināto dziļās dvēseles cilvēku Blēzu. Ar šādu Blēza tēla «demonizēšanu» režisors pats iznīcināja savas izrādes dziļo cilvēcību. Taču skatītāji nepievērsa uzmanību šai beigu simboliskajai norisei, jo visa iepriekš notikušā loģika apliecināja ko gluži citu — nevis vientulību un cilvēku nespēju saprasties, bet mīlestību un saprašanos.

Lai gan V. Maculēvičs 90. gadu sākumā žurnālā «Teātra Vēstnesis» apgalvojis, ka krīze teātrī — «tie ir meli»*, šķiet, ka ir pamats runāt par diezgan nepārprotamu krīzi viņa paša daiļradē šajā laikā. Likās, it kā viņam darbs Valmieras teātrī kaut kādu iemeslu dēļ būtu bijis apnicis. Iestudēšanai izvēlētās lugas 1991. un 1992. gadā, izņemot «Anatēmu», bija diezgan nejauši darbi — nupat aplūkotais «Blēzs», «Kaķīša dzirnaviņas», «Riņķa dancis». Šīs lugas savukārt, izņemot «Blēzu», tika arī diezgan «nejauši» iestudētas. «Kaķīša dzirnaviņas» un «Riņķa dancis» — stipri zem profesionālā teātrī pieļaujamā līmeņa.

K. Skalbes «Kaķīša dzirnaviņas» (1991) aktieri bija sagērbti K. Pasternakas sarūpētos pelēkos maisveidīgos kombinezonos, kam bikšdibeni sniedzās līdz potītēm, tā ka, lai apsēstos, nācās ķert ar roku kājstarpī. Šie kostīmi ne tikai izkropļoja augumus, bet pat pazēmoja aktierus. Uzveduma kopējo audumu režisors bija «sašūvis» pēc savas gadus septiņus lietotās un nolietotās mūzikla «šnites». Aktieri pie mikroфона izpildīja «vidējā tautiskuma» stilistikā sacerētās M. Brauna dziesmas, tad notika masu ainu dalībnieku «šovs» — tāda kā dejošana, tāda kā vingrošana estrādiski stilizētās kustībās un pa vidu dialogi — primitīvas sadzīves komēdijas līmenī. Par dīvainu vienaldzību pret topošo darbu liecināja fakts, ka režisors bija izvēlējis vecu, M. Eglītes 50. gados sarakstītu dramaturģiju, kurā dominēja tiem laikiem raksturīgs vulgārsocioloģisks viedoklis, kas nosvītroja K. Skalbes ētikas būtību un paslu-

* Monologi par teātri // Teātra Vēstnesis, 1991, 3/4, 11. lpp.

dināja Kaķīti par glēvu un neizdarīgu, ja jau tas «nepretojas ļaunumam». Tikai J. Zariņa, Kaķīša tēlotāja, dzīvās acis un jūtīgā sirds kaut cik spēja neitralizēt šo nepārprotamo «dzīves saimnieku» filozofiju.

A. Šniclera «**Riņķa danča**» (1992) iestudējumā bija nodarbināti teātra labākie aktieri: L. Dēvica, S. Putniņa (Aktrise), Ģ. Kešteris, T. Lasmanis (Jaunais cilvēks, Dzejnieks), J. Samauskis (Grāfs), J. Zariņš (Laulāts kungs) un citi. Taču uzvedums veidojās kā dažāda līmeņa skeču virtene par seksa tēmām, pie tam atsevišķās ainās režisora gaume bija bīstami pietuvojusies vulgaritātei. Nekāda kopēja pasaules izjūta, kaut vai A. Šniclera lugā atrodamā nedaudz bezkaunīgā vitalitāte, uzskats par seksu kā cilvēku un laika universālo vienotāju, netika panākta.

«**Riņķa dancis**» tika iestudēts 1992. gada pavasarī, bet tā paša gada rudenī V. Maculēvičs pēc 15 nostrādātiem gadiem Valmieras teātrī vairs neatgriezās. Teātris palika bez neviena profesionāla režisora.

Vispār situācija bija divdomīga. 1991. gada vasarā bija nomiris P. Lūcis. Ritēja mēnesis pēc mēneša, bet kolektīvs neaicināja V. Maculēviču — vienīgo štata režisoru — kļūt par galveno režisoru. Kultūras ministrija viņam piedāvāja šo posteni, bet kolektīvs — nē. V. Maculēvičs bija lepns.

Kādu cēloņu dēļ bija iestājusies atsvešināšanās starp V. Maculēviču un kolektīvu? Iespējams, ka nedaudz biedēja režisora cilvēciskās īpašības — valdonīgums, paštaisnība, nevēlēšanās ieklausīties citādi domājošos. 80. gadu beigās, pēc tam, kad V. Maculēvičs 1987. gadā tika ievēlēts Latvijas Teātra darbinieku savienībā par vienu no diviem sekretāriem, kā arī par LTDS režisoru asociācijas prezidentu, viņa uzvedībā parādījās pat kas mazliet kundzisks. Nedaudzās (un tomēr) iespējas aizbraukt uz ārzemēm, pagrozīties augstākos sabiedrības slāņos (pie tiem, kas «groza» lietas) — šī nelielā pārbaude pat ne ar varu, bet tikai ar dažām privilēģijām, kas nu viņu atšķīra no vidusmēra ierindas intelligentiem, pie kādiem viņš pats vēl vakar piederēja, režisoram nedaudz sagrozīja galvu, radīja drusku hipertrofētu savas personības nozīmes apziņu.

Pie tam Valmieras teātra aktieriem 80. gadu beigās profesionālā ziņā V. Maculēvičs bija labi pazīstams un varbūt arī izsmelts «lielums». Viņš bija nedaudz jau apnicis ar savu pieķeršanos viena tipa — plakātiski publicistiskam, cilvēka personību vienkāršotājam — teātrim, kā arī ar savām darba metodēm mēģinājumos, kur dominēja diktāts, «rungas» disciplīna, aktiera personības un ierosinājumu ignorēšana. Bija notikušas pārmaiņas sabiedriskajā dzīvē, aktieri alka pēc pārmaiņām mākslā, bet šā režisora darbā nekādas jaunas tendences nebija manāmas. Kolektīvs varēja cerēt sastapties ar citādām darba metodēm, vienīgi strādājot ar viesrežisoru, tādēļ

bažijās, ka, guvis galvenā režisora varu, V. Maculēvičs varētu likvidēt jebkuru iespēju citādi domājošam un strādājošam režisoram praktizēties Valmierā.

Taču pilnīgi loģiska un saprotama bija arī V. Maculēviča vēlēšanās iegūt pašam savu teātri. Kad 80. gadu otrajā pusē (konkrēti — 1986. gadā) tika izvirzīta ideja par Daugavpils teātra atjaunošanu, bija periods, kad V. Maculēvičs vēlējās doties uz Daugavpili un celt tur savu teātri. Šīs ieceres zaudēja aktualitāti, kad V. Maculēvičs tika ievēlēts vadošā amatā LTDS. Bet kā «sava teātra» atrašanās vieta, protams, visu laiku bija valdzinājusi galvaspilsēta. 1992. gadā, kad tika likvidēts Ā. Šapiro vadītais Jaunatnes teātris, V. Maculēvičs bija vienīgais no Latvijas režisoriem, kas atklāti pauda savu kritisko nostāju pret toreizējā kultūras ministra R. Paula nepārdomāto rīcību, viņš uzstājās teātrī organizētā preses konferencē, radio, pēc viņa iniciatīvas savu protestu publicēja Latvijas Kultūras padome. Kā režisoru asociācijas prezidents V. Maculēvičs ierosināja arī šajā asociācijā pieņemt publicēšanai protesta rezolūciju. Kad šādu lēmumu neizdevās panākt, V. Maculēvičs no asociācijas prezidenta amata atteicās.

(Kā anekdoti var minēt faktu — Latvijas režisori savu protestu tomēr publicēja ... 1992. gada novembrī, kad pēc teātra slēgšanas bija pagājis apmēram pusgads. «Progresīvi drosmīga» ierakstīšanās vēsturē bija notikusi. Vai tad nu pēc laika kāds pētīs — kurš mēnesis tas bija, galvenais, ka gads tas pats. Režisoru vilcināšanos protestēt var ļoti labi saprast — neviens nealka tik spēcīga konkurenta kā Ā. Šapiro, uz kura režiju fona retais no Latvijas režisoriem izskatījās kā talantīgs īsts profesionālis, pat ja atmetam salīdzināšanos tik efemērā matērijā, kāds ir talants. Grūtāk saprotams ir šo «novembra tēžu» formālais parādīšanās akts. Kaut gan — kas tad arī te nesaprotams. Nesenie vēsturiskie notikumi arī mūsu režisoriem acimredzot bija likuši padomāt par to, ko nākotne varētu par viņiem nospriest.)

Vai V. Maculēviča protesta aktivitātes Jaunatnes teātra lietā bija gluži altruistiskas? Šāds jautājums varētu rasties, zinot turpmākos notikumus. Sliecos domāt, ka viņa rīcība bija absolūti nesavtīga, jo V. Maculēvičs līdzīgi M. Ļermontova aprakstītajai burai allaž meklē vētru, it kā «vētrā būtu miers», it kā tikai cīņā varētu pilnvērtīgi izjust eksistences intensitāti. Mani ne gluži pārliecina kas cits: attiecības starp režisora turpmāko rīcību un viņa izteicieniem (intervijās) par to.

Kad Jaunatnes teātris bija likvidēts, V. Maculēvičs kopā ar daļu no Jaunatnes teātra latviešu trupas centās darbu turpināt. Tā 1992. gada vasarā viņš bija ieguvis savu teātri Rīgā. Nedaudz mulsināja vienīgi lielā dedzība, ar kādu V. Maculēvičs aprakstīja sevi kā Jaunatnes teātra glābēju, piešķirot sev gandrīz vai mocekļa oreolu. (Kā tas saskanēja ar viņa pilnīgo vienaldzību pret Valmieras teātri,

kas, viņam aizejot, palika bez neviena režisora?) It kā glābt neglābjamo būtu kāda augstāku spēku viņam uzlikta misija, it kā tur klāt it nemaz nebūtu viņa paša intereses. Bet bija taču! Un it neviens to negrasās režisoram pārnest. Nepatikama ir vienīgi liekulība, ja tā ir. Un arī tā bija.

Trīs gadu laikā V. Maculēvičam neizdevās panākt t. s. Jaunatnes teātra ne materiālo nodrošinājumu, ne māksliniecisko autoritāti. Trupa balstījās tikai uz sponsoru naudu. Taču režisors nespēja arī piedāvāt tādus mākslinieciskos projektus, kuriem objektīvi būtu raksturīgs jauns mākslinieciskais skatījums uz dzīvi vai arī kuros būtu uzmanību piesaistoša kaut vai pašmērķīga originalitāte jeb izaicinājums parastajam. Režisors turpināja strādāt sev ierastajā, bet 90. gadu sākumā par arhaisku kļuvušajā plakātiski publicistiskā teātra manierē, kas būtu problemātiska pat valsts dotētā teātri; grūtajos pašzūturēšanās apstākļos šāds virziens izrādījies gluži pašnāvniecisks. Tādēļ modernie jaunbagātņieki savus makus neatvēra. Teātri atbalstīja cilvēki, kas jūta pienākumu pret netaisnīgi cietušo kolektīvu. Taču tādu nebija daudz, un viņu ziedotie līdzekļi bija pieticīgi. No visiem V. Maculēviča iestudējumiem Rīgā publikas un kritikas vēribu izpelnījās vienīgi A. Čehova «Krišu dārzs» (1993) ar I. Tomasi — Raņevsku un J. Žagaru — Lopahinu. Šajā uzvedumā režisors atkārtoja 1986. gada Valmieras iestudējuma koncepciju, pastiprinot farsa elementus. Turpretī tādu uzvedumu kā S. Mrožeka un F. Arabala viencēlieni ar kopējo nosaukumu «Johaidi» (1992), Z. Mauriņas «Svešinieka sirds» (1993), T. Stoparda «Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši» (1993), B. Brehta «Trīsgrašu opera» (1994) mākslinieciskais līmenis bija kāda starppakāpe starp profesionālo un pašdarbības teātri. Pamazām no trupas bija aizgājuši talantīgākie aktieri, tajā ienāca amatieri, trupa bija kļuvusi pusprofesionāla. Izrādes tika sniegtas neregulāri, dažas reizes mēnesī, sākumā trupa irēja telpas Universitātes Ķīmijas fakultātē, no 1994. gada — VEF Kultūras pili.

Presē* parādījās nežēlīgs, bet pamatots jautājums, vai V. Maculēviča vadītajai trupai ir tiesības uz kādreiz slavenā Jaunatnes teātra vārdu. Par zināmu iekšēju kapitulāciju liecināja V. Maculēviča atbilde uz D. Bērziņa jautājumu intervijā laikrakstā «Labrit» («Kāda ir jūsu teātra programma?»). Režisors atbildēja: kāda var būt programma, kad jārūpējas par materiālo izdzīvošanu.** Līdzeklis bija pārvērties par pašmērķi. Tāpat nežēlīgi, bet loģiski bija tas, ka jaunais laiks un Rīga garlaikoti pagrieza muguru teātra mākslinieku grupīnai, kas, pārgurusi, nomocīta un izsūkta pašzūturēšanās cīņā, vēl joprojām nespēja piedāvāt nevienu svarīgu māksliniecisku ideju.

* *Freimane V.* Trīs labas lietas // Lit. un māksla, 1993, 17. sept.

** *Bērziņš D.* Nemainīgi taisna ceļa gājējs // Labrit, 1995, 23. janv.

P. Lūča pēdējā dzīves gadā oficiālā vara Valmieras teātrī bija sadalīta tā: P. Lūcis — teātra galvenais režisors, P. Sūcis — agrāk direktors, tagad teātra vadītājs. P. Sūča pilnvaras Kultūras ministrija paplašināja tādēļ, ka viņš uzņēmās atbildību arī par teātra jaunās ēkas celtniecību. V. Maculēviča un P. Sūča priekšstati par teātra attīstības principiem atšķīrās tik krasi, ka sauklis: vai nu es vai viņš! — izskanēja no abām pusēm. Kultūras ministrija nesteidzās atlaist P. Sūci — inteligentu cilvēku un veiksmīgu kolektīva vadītāju ne tikai administratīvā, bet arī radošā sfērā. Viņa sapratnei un arī iniciatīvai pateicoties, piemēram, 1992. gadā tika uzaicināti divi viesrežisori — P. Krilovs un M. Gruzdovs. Sadarbība ar šiem režisoriem radīja pacilātību aktieru trupā, jo no viņiem aktieri guva tos impulsus, pēc kuriem pēdējos gados, strādājot ar V. Maculēviču, bija izslāpuši gan cilvēciski, gan profesionāli. Mēģinājumos dialogs nomainīja monologu, uzticēšanās — komandu, tolerance — agresīvu spēku. Politiskās problemātikas vietā stājās filozofiskā. Plakātiski viennozīmīgās publicistikas vietā — smalka cilvēka psiholoģijas izpēte un improvizācija.

Pēteris Krilovs iestudēšanai Valmieras teātrī bija izvēlējis G. Grīna stāstu «Desmitais» (1992). Šajā darbā autors, klasiskas eksistenciālisma filozofijas pamattēzes iegremdējot kriminālsīžētā, izspēlējis versiju par ceļu, ko noiet cilvēks, kam mūžā tiek dotas divas izvēles.

Pirmoreiz Parīzes advokāts Šavēls (šo lomu atveidoja R. Rudāks) nacistu ķīlnieku nometnē izvēlas dzīvību, nopērkot to no dilstošā strādnieku puīša Mišela, jo novēl tā mātei un māsai savas lauku mājas. Šavēls ir palicis dzīvs, bet zaudējis sevi. Otrreiz varonis izvēlas nāvi, lai glābtu savu iemīloto, Mišela masu Terēzi. Tagad viņš ir atradis sevi, izaudzis līdz brīvībai, t. i., nāvei.

Visu cienīts cilvēks nāves baiļu lēkmē bija kļuvis par nicināmu glēvuli. Taču režisors nesodīja, netiesāja, var teikt — pat nevērtēja Šavēlu, viņš cilvēciski ieinteresēti sekoja tā pūliņiem atgūt savu zaudēto vārdu un seju. Šajā attieksmē bija kāda īpaša labvēlība pret cilvēku, pārlicība, ka cilvēks ir neizsmejams, ka tas var mainīties līdz nepazīšanai, sagādājot pārsteigumu ne tikai citiem, bet arī pats sev.

P. Krilovs, pazīstams vidējās paaudzes kinorežisors, ar teātri bija sācis nodarboties 80. gadu beigās, kad pievērsās pedagogiskajam darbam topošajā Daugavpils teātrī. Ar studentiem iestudētie darbi — V. Folknera «Ārprātīgā stāsts, pilns niknuma un trokšņa», E. T. A. Hofmaņa «Smilšu cilvēks» — ārišķību un lētuma māktajā Latvijas teātra kopainā gadu desmitu mijā ienesa jaunas kvalitātes — kursu uz garīgumu, prasmi izgaismot cilvēka psihes neikdienišķus stāvokļus, «kino reālismu» (t. i., jauna tipa konkrētību) vides organizācijā. Ar P. Krilova vārdu daudzi sāka saistīt optimistiskas cerības attiecībā uz visa latviešu teātra nākotni.

Arī «Desmitajā» bija konstatējams minētais «kino reālisms». Vispirms tas attiecās uz darbu ar aktieru ansambli, kas lika atcerēties itāļu neoreālistu pieredzi, kuri savās filmās izmantoja neprofesionālus, spilgtus tipus no ielas. Režisors ansambli bija sapulcinājis (iespējams, tā vienkārši bija sagadījies) aktierus ar dažādām spēles metodēm: te bija deklamētāji, spilgtu t. s. raksturu atveidotāji, paštēla vai kādreiz spēlētu tēlu seju valkātāji, aktieri, kas prata pārtapt tēlā. Aktieru spēles veida dažādība tika izmantota kā līdzeklis tēlu dažādības raksturošanai.

Sadarbībā ar scenogrāfi B. Piku režisors bija panācis vides kinematogrāfiski konkrētu atveidi: uz skatuves bija īstas lietas — galds, krēsls, lampa virs galda, vītņu kāpnes uz otro stāvu, logs ar žalūzijām, trauki. Mainoties gaismām, mainījās atmosfēra, kas jūtami ietekmēja personāžu noskaņojumu. Mājīgās, bet pārmērīgi gaišās lampas apgaismojums lika pie galda justies nebrīviem, kā uz skatuves. Naktī pa atvērto logu, tālumā atskanot divainai naktsputna balsij, ieplūda noslēpumaina un atbrīvojoša zaļgansidrābaina mēness gaisma. Laiks it kā ieguva palēninājumu un plūda gandrīz vai saredzami vieliski. Savēls bija kopā ar Terēzi. Gribējās dzīvot. Ļauties mierīgam tiksmam bezdomu ritumam. Kā ļāvās nakts. Reizēm likās it kā nevis vide būtu ietekmējusi cilvēku, bet cilvēka noskaņojums vidi, t. i., garīgais kļuvis materiāls. R. Rudāka varonis stāvēja, uzlicis roku D. Eversas Terēzei uz pleca. Atskanēja Šopēna valša taktis. No kurienes? Pieļauju, ka no viņu šā mirkļa izjūtām. Un viņi, it kā izbrīnā, sevī ieklausoties, pamēģināja... un aizslidēja dejā.

R. Rudāka Šavēls, saticies ar Terēzi, sāka dzīvot divas dzīves. Vienā — tēlodams kalpa Šarla lomu — viņš kontaktējās ar apkārtņi, pūlējās pielāgoties, lai izdzīvotu. Otrā, cenzdamies netēlot neko, kontaktējās ar sevi un cīnījās par tiesībām sākt atkal dzīvot. Sakostiem zobiem, pilienu pa pilienam viņš vāca kopā zudušo pašcieņu, centimetru pa centimetram nīdēja ārā no sevis riebumu pret sevi, ko izjuta par savu toreizējo gļēvulību.

R. Rudāka spēle bija atturīga, nepaskaidrota, par viņa uzvarām un zaudējumiem pašizcīņas procesā signalizēja balss intonācijas, skatieni, kustību intensitātes atšķirības. Bija brīži, kad Šavēlam pietrūka spēka pārdabiskajai savaldībai. Tas notika, kad viņš izmīsiģi pārdzīvoja sava atdzimšanas procesa lēno gaitu. Tā reiz Šavēls histēriskā bezspēkā atkal un atkal sita pa galdu ar Terēzes dāvāto apkaklišu saišķi.

Savos uzvaras svētkos Šavēls mīra, lai dzīvotu Terēze. Bet to, ka viņa nāve ir viņa uzvara, zināja tikai viņš pats. Jo, pēc P. Krilova domām, tikai tas ir svarīgi, ko tu zini pats par sevi. Un nevis tas, ko par tevi nodomās vai kā tavu dzīvi novērtēs citi.

Mihaila Gruzdova sadarbība ar Valmieras teātri, iesākusies 1992. gadā, turpinājās. Režisors trīs gadu laikā iestudēja četras iz-

rādes. M. Gruzdovs dzīvo un strādā Sanktpēterburgā, kur vada teātri — studiju «Krustcelēs». Viņa interese par Valmieras teātri izskaidrojama ar to, ka viņš ir dzimis Valmierā, te arī pašlaik dzīvo viņa māte, un režisors ir ļoti augstās domās par šā teātra aktieriem.

M. Gruzdova teātra saturs un forma ir *homo ludens*. Cilvēks, kas spēlē. Cilvēks, kas rotaļājas. Tas attiecas uz abiem veiksmīgākajiem režisora darbiem Valmierā — Ž. P. Sartra «Veltījums Tai Dāmai» (1992) un R. Anibali «Ferdinando» (1994). Bet teātrī paustā filozofija, līdzīgi kā P. Krilovam, — cilvēka neizsmeļamības, «nenotveramības» apliecinājums. Tas ir absolūti asociāls teātris. Teātris, kas pārtiek pats no sevis, jo pasludina spēli par cilvēka eksistences vienīgo patiesību. Spēle ir stājusies dzīves vietā. Jo mēs dzīvojam laikā, kad tas, kas saucas dzīve, ir viena vienīga nepatiesība un meli, viens vienīgs haoss, no kura jānorobežojas, lai neaizietu bojā. Tā uzskata režisors.

Tēli M. Gruzdova režijās neslēpj, ka viņi spēlē. Tādējādi arī aktieru skatuviskās eksistences veids ir atklāta spēle. Visbiežāk — dažādu gradāciju farsis, kas kulmināciju brīžos spēj aprauties sakāpinātas nopietnības klusumā, lai atkal aizvirpuļotu vēl trakākā spēles kankanā.

Ž. P. Sartra eksistenciālisma filozofijā balstīto, nopietno, pat sakāpināti traģisko lugu par to, ka «elle ir citi cilvēki», M. Gruzdovs pasludināja par dzīves karnevālu bez starpbrīža un tā to arī nospēlēja. Jautri. Kaut arī lugas darbība notiek ellē un tās varoņi ir svaigi miroņi, kuru lomās ar gluži vai apbrīnojamu vitalitāti un azartu darbojās S. Putniņa (Estella), L. Kalēja (Inese), R. Rudāks (Garsēns). Šo «karnevālu», kur galvenie spēles objekti ir sekss un nāve, varētu dēvēt arī par jautru psihoanalīzes seansu, kurā tiek atklāta noriņu parādības un to būtības absolūtā nesaskaņa. Upuris izrādās lamatas, uzvarētājs — zaudētājs, ciešanas — baušļa avots, bet maigums — spīdzināšana.

«Ferdinando» iestudējuma žanrs — visīstākā mistērija. Ģ. Ķesterā tēlotais jaunais un skaistais krāpnieks, kas uzodas par bārenīti Ferdinando, pāris dienu laikā, uzrādīdams nepastāsti jaudīgu biseksuālo potenci, paved ne vien cienījamu gadu skaitu sasniegušo baronesi Klotildi (L. Dēvica), bet arī viņas kalponi Džezualdu (S. Putniņa) un mācītāju Katelāno (R. Rudāks). Tas, kas notiek ar Klotildes un Džezualdas dvēseli un miesu, sastopoties ar Ferdinando, ir visīstākais atdzimšanas brīnums. No gražīgas slimnieces un nomāktas mūķenes mūsu acu priekšā rodas skaistas un jutekliskas sievietes. Abas aktrises spēlēja ļoti plašā diapazonā, viņas bija vienlīdz brīvas kā farsā, tā vissmalkākajā poēzijā. Ģ. Ķesteris Ferdinando lomā perfekti realizēja ļoti grūtu uzdevumu. Viņš bija tik absolūti patiess un sirsnīgs, ka, ar prātu ļoti saprotot viņa savtīgos nolūkus, emocionāli bija pilnīgi neiespējami tiem noticēt.

Izrādes intensitāte atstāja pat apreibinošu iespaidu. Tā bija dzīves pēdējo svētku atmosfēra. Pēdējā atdošanās baudai un priekam — pirms vecuma, pirms nakts. Un bija pilnīgi vienalga, kas izraisījis šos svētkus pirms saules rieta, ja tie ir tik skaisti. Dziļi intīma tēma un dziļi traģiska. Cilvēks ir totāli vientuļš. Viņš tiek piemānīts pat savās visintīmākajās jūtās. Un tomēr neaiziet bojā. Jo paglābjas pats sevī — savā fantāzijā, savā vitalitātē, savā pārdzīvojumu patiesumā. Viņš pats kļūst par vienīgo neapšaubāmo vērtību šai pasaulē, vienīgo, kas nepiekrāps. Arī tad, ja šā pārdzīvojuma raisītājs ir piekrāpis.

Sajos abos M. Gruzdova uzvedumos, to piedāvātajā spēles stihijā vairāki vadoši Valmieras teātra aktieri, kā, piemēram, S. Putniņa, L. Kalēja, L. Dēvica, R. Rudāks, Ģ. Ķesteris burtiski veldzējās, atplauka kā no kaut kādas nomāktības, apspiestības.

Nesalīdzināmi spēcīgāk iedvest *m i s t ē r i j a s* (brīnuma) garu M. Gruzdovam izdevās nepretenciozās R. Anibali ludziņas iestudējumā nekā 1993. gadā vērienīgi iecerētajā lieldarbā **«Juhana Nāgela mistērijas»** (pēc K. Hamsuna romāna «Mistērijas»). Šis uzvedums veidojās kā skaistu kādas divainas pasaules dzīvo bilžu sērija. M. Kitajeva uz skatuves uzbūvētajā «koridora» sienu durvju ailēs mainījās gaisma — violeta, sarkana, zilgana. Skatuvei pāri slidošie nedaudz groteski deformētie tēli radija rēgainu, noslēpumainu gaisotni. Šie paši par sevi vizuāli izteismīgie «kadri» diemžēl bija pašmērķīgi, tie nestājās ar galveno varoni nekādās aktīvās attiecībās. Bet Ģ. Ķesteris Nāgela lomā bija sasirdzis ar savu agrāko gadu kaiti — pasīvu rezonēšanu un spēlēja rezultātu. Uzvedums ieguva garlaicīga, ilustratīva priekšnesuma raksturu.

F. Sagānas lugas **«Mēs mīlam un mēs dzīvojam»** (1992) uzvedumā M. Gruzdovam neizdevās Valmieras teātra aktierus R. Rudāku (Anrī), S. Putniņu (Moda), J. Zariņu (Edmons) un citus atraisīt jaunradei. Aktieri spēlēja, kā mēdz teikt, līmenī, taču viņi atkārtoja agrāk spēlētus tēlus, tikai — citā lugā.

1991. gadā iestudēt B. Tomasa un M. Unta komēdiju **«Krustmāte no Brazīlijas»** Valmieras teātris uzaicināja kinorežisoru V. Braslu. Pirmajai sadarbībai sekoja nākamās: 1993. gadā režisors uzveda paša dramatisēto Ģ. Janovska romānu **«Sōla»**, bet 1994. gadā — Ģ. Janovska **«Izdedžus»**.

Pēc šiem uzvedumiem radās iespaids, ka teātri **Vari Braslu** primāri interesē aktieris — ne tikai kā līdzeklis, bet arī kā pašmērķis. Kā instruments, no kura ir iespējams izvīlināt visdažādākās, arī agrāk nedzirdētas, citu neizspēlētas melodijas. Režisors perfekti pārvalda psiholoģiskā teātra metodi. Tādēļ ir saistoši vērot viņa iestudējumos biezos attiecību audumus, ko aktieri noauž bez vārdiem.

Visos trijos uzvedumos režisors strādāja ar T. Lasmani. Talantīgais aktieris apliecināja lielisku humora izjūtu, spēlēdams galveno

lomu «Krustmātē no Brazīlijas», kā arī absolūto patiesīgumu, atveidodams igauņu emigrantu Juhana dramatisējumā «Sōla». Juhana dziļi sevī glabātā dzimtenes mīlestība pieder pie dziļākajām un skaistākajām patriotisma jūtu izpausmēm latviešu teātrī vispār.

Kad bija pagājusi pirmā sezona Valmieras teātrī bez neviena štata režisora, maldīgi likās: varbūt tomēr būs dzīvotspējīgs tikai uz viesrežisoru pieaicināšanu balstīts teātra modelis. Taču jau 1992./93. gada sezona lika manīt šā uzskata aplanību. Teātrī noritēja strauji mākslinieciskā līmeņa lejupslīdes procesi.

Teātrī nebija neviena štata režisora, tātad neviena, kurš spētu izstrādāt un realizēt kaut cik ilglaicīgu māksliniecisko programmu. Uzaicinātie viesi, izņemot P. Krilovu un M. Gruzdovu, nebija tik spilgtas personības un arī ģeniāli mākslinieki, lai spētu iedvesmot uz vienu «akciju» sapulcināto ansambli. Teātrī strādāja režisori — viduvēji profesionāli un neprofesionāli iestudētāji. Viņi ļoti bieži pret aktieri attiecās kā pret «izejmateriālu» savu uzvedumu izgatavošanai, nevis kā pret radošiem māksliniekiem. Pazeminājās ne tikai režijas kultūras vispārējais līmenis, bet notika arī aktieru ansambļa noplicināšanās. Aktierus ekspluatēja kā gatavas klišejas — vai nu režisors apzināti virzīja aktieri uz kāda agrāk nospēlēta tēla atkārtošānu, vai arī aktieri, atstāti bez režisora profesionālās palīdzības, paši glābās reiz spēlēto tēlu «ādā».

Bezperspektivitātes izjūta aktieru kolektīvā izpaudās kā uz skatuves, tā dzīvē. Uz skatuves — mehāniskums, cilvēciska iztukšotība, iedvesmas un garīgā pacēluma trūkums. Bet dzīvē — distancēšanās no teātrī notiekošā. Koncentrēšanās tikai uz savu lomu. Notikumus ietekmēt nespējīgas «skrūvītes» izjūta. Atsvešināšanās no kolēģiem. Nevis interese un vēlēšanās pēc jaunām lomām, bet tieši otrādi — zemapzinīgas bailes no tām, jo atkal gaidāms darbs neprofesionāla režisora vadībā.

No 1993. gada visaktīvāk režijā Valmieras teātrī strādāja A. Vilims, P. Sūcis, F. Deičs.

Aigara Vilima pirmie darbi režijā — M. Ziverta «Pēdējā laiva» (1991) un L. Stumbres «Roze» (1992) — bija nelielas kamerizrādes, kurās dominēja reālistisks dialogs sadzīves situācijā. Iestudētājam uz skatuves bija izdevies panākt aktieru patiesu psihofizisko eksistenci tēlā, attiecību nodibināšanu starp tēliem. Lai gan nojaust, kādas mākslinieciskās idejas dēļ aktieris nolēmis ķerties pie režijas, kā arī, kas konkrēti šajās lugās viņu interesējis, — nebija iespējams.

Taču tad A. Vilims, pārvērtējis savus spēkus, iestudēšanai izvēlējās ne-reālistiskus darbus, pie tam tādus, kuru realizēšanai uz skatuves bija nepieciešama inscenētāja prasme, — M. Zālītes postmodernisma manierē sarakstīto lugu «Eža kažociņš» (1993), ko režisors nolēma iestudēt kā mūziklu, un G. Hauptmaņa simbolisko drāmu «Nogramušaais zvans» (1993).

M. Zālītes luga varbūt ir pārmērīgi lakoniska, vietumis pat tēzveidīga. Bet ir skaidri sajūtams autores sāpīgās ironijas objekts. Tas ir nevis aprobežoti «viņi», bet mēs paši, kas naivi, taču patiesi ticējām, ka verdzībā turētai zemei var piedzimt ideāla brīvība. Šis lugas personāžu iespējams uzvert nevis kā realistiskus un patstāvīgus tēlus, bet kā vienas nedalāmas (tautas) dvēseles vienlaicīgas variācijas, kā kādas kolektīvas mistērijas figūras. Taču A. Vilims ar pliekano dziesmu autora U. Stabulnieka palīdzību bija radījis pat ne izrādi, bet montāžu, kur atsevišķiem estrādiskiemi numuriem nebija nekāda savstarpēja sakara. Te parādījās arī iestudētāja elementārs zināšanu trūkums par mizanscēnām un skatuves telpas izmantojumu. Koradziesmu patētika likās melīga, Circeņa, Amariļļa, Pulksteņa ironija — pašmērķīga plāpība, cūku draudīgums — muļķīgi komisks. Bet pati luga — visiem zināmu frāžu savirknējums. Režisora neprofesionālismu visvairāk apliecināja tas, ka absolūti organiskais aktieris T. Lasmanis Ezīša lomā uz skatuves parādījās galēji samocīts. Uz 1994. gadu ar A. Vilimu tika noslēgts līgums kā ar štata režisoru.

Savas laba teātra direktora augstās akcijas **Pēteris Sūcis** teātra profesionāļu vidē zaudēja, kad, nespēdams turēties preti kārdinājumam, ko apmierināt ļāva viņa ieņemamā amata privilēģijas, sāka pats nodarboties ar mākslas «radišanu», iestudējot izrādes. P. Sūča uzvedumos parādījās vēlēšanās uz skatuves realizēt kādu apšaubāmas gaumes diktētu «modernu» teātra modeli, kā radišanā tika izmantoti triviāli un migrējoši t. s. vidējā teātra štampi: videoieraksti, dziļdomīgi kļistošas klusējošas figūras, mūzikas instrumentu — trompetes, flautas — solo. Taču iestudētājs nebija spējīgs izdarīt pamatdarbu — izanalizēt materiālu, noskaidrot tēlu attiecības, viņam nav bijuši skaidri tādi jēdzieni kā žanrs un stils. Tā, piemēram, A. Millera «**Pēc grēkā krišanas**» (1993) — eksistenciālistiska lugu ar psihoanalīzes iezīmēm — P. Sūcis iestudēja kā biklu ģimenes drāmu ar pretenciozām intermēdijām. Kventina (R. Rudāks) un Megijas (D. Eversa) attiecības tika rādītas kā ikdienišķā laulībā vīlušos ikdienišķu dzīvesbiedru rēna plūksnās, ko sieva neveiksmīgi pūlas galvanizēt ar neizdevušos koķetēriju. Neiespējami bija iedomāties, ka šā personāža prototipi ir pats A. Millers un M. Monro. Ka šis ir divu egoistisku un samaitātu, bet izcilu personību cīņiņš nevis uz dzīvību, bet nāvi, ka varoņu attiecības ietekmē nepārprotami sadomazohistiski motīvi.

P. Sūcis bija ražīgs iestudētājs: bez minētās A. Millera lugas 1993. gadā tapa vēl divi skatuves darbi: M. Normenas «**Ar labu nakti, māt!**» un M. Fermo «**Krīt klauzot durvis**», 1994. gadā — A. Kamī «**Svešinieks**», H. Millera «**Klusa nakts**».

Felikss Deičs Valmieras teātrī 1994. gadā sāka strādāt par otru štata režisoru — blakus A. Vilimam. F. Deičam tā bija atgriešanās šajā teātrī pēc apmēram 20 gadu pārtraukuma — 70. gadu sā-

kumā režisors te bija iestudējis vairākus darbus, piemēram, J. Druces lugu «Mīlestības svētums».

F. Deiča režijas darbiem raksturīgas lielas mākslinieciskā līmeņa svārstības — vienā gadā viņš neveiksmīgi iestudēja F. Dostojevskā stāsta «Krusttētiņa sapnis» dramaturģiju, ko teātri izrādīja ar nosaukumu «**Burvīgais sapnis**» (1993), un sagatavoja izrādi, kas varēja pretendēt uz piederību pie labākajiem sezonas iestudējumiem Latvijā, — H. Ibsena «**Leļļu namu**» (1994). F. Deičam labi paveicies tēlu psiholoģisko attiecību izstrāde reālistiskā dramaturģijā, taču grūtības (bieži vien nepārvaramas) sagādājuši citas ievirzes stila lugu uzvedumi.

* * *

90. gadu vidū Valmieras teātra jaunā ēka joprojām nebija pabeigta. Stabils un profesionāls režijas trūkuma dēļ aizvien biežāk tika izteikts jautājums: vai Valmieras teātris no intelīģencei «tēmēta», aktuālas garīgas un novatoriskas teatrālas idejas ģenerējoša kolektīva nepārveršas par labu provinces teātri bez adresāta — domāta reizē visiem un nevienam?

Sādā teātra attīstībai dramatiskā brīdī Varis Brasla uzņēmās atbildību par kolektīvu, 1995. gada pavasarī piekrīzdams kļūt par Valmieras teātra māksliniecisko vadītāju.

LIEPĀJAS TEĀTRIS

80. gadu otrā puse un 90. gadu sākums Liepājas teātra dzīvē bija tik nozīmīgs un dinamisks laikposms, ka to varētu salīdzināt vieni ar notikumu strauju mainību visā Latvijā.

1986. gadā teātra trupu papildināja O. Krodera vadītā LVK aktierkursa absolventi: Andris Brečs, Daina Grinberga, Inese Jurjāne, Leons Leščinskis un Māris Pūris. Noslēdzis noteiktu posmu savā daiļradē, **Oļģerts Kroders** 1989. gadā devās uz Rīgu, lai kļūtu par Nacionālā teātra galveno režisoru. Teātra mākslinieciskā vadītāja postenī tika ievēlēts **Herberts Laukšteins**, kas pēc Lunačarska Teātra mākslas institūta beigšanas bija Liepājā sagatavojis savu pirmo iestudējumu «Atļaujiet ienākt!». Teātri turpināja strādāt režisori **Nauris Klētnieks** un **Haralds Ulmanis**. Atsevišķus uzvedumus iestudēja aktieri Juris Stobovs, Pēteris Viksne un viesrežisori Valdis Lūriņš, Ainara Vildere (ASV).

90. gadu sākumā teātra radošā seja strauji mainījās. Uz Rīgu devās H. Ulmanis, kas turpmāk kopā ar aktrisi I. Mūrnieci uzveda literāros lasījumus Smiļģa mājā. Par Daugavpils teātra vadītāju sāka strādāt N. Klētnieks. Līdztekus H. Laukšteina režijā strādāja **Juris Rijnieks**, kura iestudējumi kļuva par repertuāra māksliniecisko dominanti. Uzvedumus turpināja veidot J. Stobovs un P. Viksne, tomēr saspringtais jauniestudējumu plāns nebija izpildāms bez viesrežisoru palīdzības. Šajos gados teātri strādāja režisori Romāns Grabovskis, Ainara Vildere (ASV), Valdis Lūriņš, Ints Burāns, Arnolds Liniņš un Felikss Deičs.

Lai atjaunotu strauji novecojušo un neproporcionālo teātra trupu, 1991. gadā mācības uzsāka **IV studijas** audzēkņi. Viņu profesionālo apmācību veica Liepājas teātra režisori H. Laukšteins un J. Rijnieks un aktieris J. Bartkevičs. 1993. gada pavasarī ar trim diplomdarbiem — Im. Kalniņa rokoperu «Ei, jūs tur!», Ē. Vilsona lugu «Daudz laimes!» un Ž. Rasina traģēdiju «Andromahe» — jaunie aktieri beidza studiju. Un lai gan, papildinot jaundibināto teātru galveno režisoru rindas, uz Jauno Rīgas teātri devās J. Rijnieks un kopā ar viņu aizgāja I. Briķe un divi studijas absolventi, 1993. gads ļāva cerēt uz jaunu radošu pavērsienu teātra darbā.

Ko Liepājas teātrim nozīmēja Oļģerts Kroders? Neapšaubāmi O. Kroders daudziem bija domubiedrs, kura klātbūtnē vajadzēja strādāt vairāk un domāt dziļāk. Cilvēks tajā kultūras pakāpē, kad nenāk ne prātā to vairs demonstrēt. Personība, kas dievināta, lādēta, uzrunāta ar «tu», tomēr jebkādai familiaritātei paliek neaizsniedzama. Protams, arī augstas klases režisors ar noteiktiem principiem un profesionālajiem kritērijiem. Starp šiem daudzajiem raksturojumiem attieksme pret O. Kroderu kā mākslinieku nebūt nav bijusi pirmajā vietā. O. Krodera 15 Liepājas gados ir bijis visai daudz iecietīgas, vienaldzīgi labvēlīgas plecu paraustīšanas par «mākslu», kas «pieder tautai». Un tomēr, pateicoties O. Kroderam, Liepājas teātri valdīja atmosfēra, kurā radošais gars nepazuda un neapsīka arī tad, ja netika saņemta skatītāju izpratne un atbalsts.

Kas bija Liepāja Oļģertam Kroderam? Varētu cerēt, ka attālumšs no Rīgas līdz Liepājai bija pietiekams, lai nejustu mākslas administrācijas modro aci, bet neapstrīdamas brīvdomības gadījumā noveltu vainu uz perifērijas teātra mākslinieciskajām nepilnībām. Droši vien, ka Liepājas teātris O. Kroderam nozīmēja arī visai sterilu vidi, kurā bez svešu mākslinieku paņēmieni piejaukuma varēja sekmēt un kopt savus aktiermākslas un režijas principus. Bet liekas, ka Liepāja O. Kroderam bija arī pilsēta, kurā spožākais, ko režisors spēja radīt, dārgākais un personiskākais, ko mākslinieks bija ar mieru dāvināt laikabiedriem, nebija v a j a d z ī g s.

To apliecināja režisora 80. gadu svarīgākie iestudējumi, kuros mākslas un mākslinieka tēma skanēja ļoti skaidri. 1987. gada jauniestudējums, A. Čehova komēdija «Kaija», kas kļuva par ievērojamu notikumu Latvijas teātra dzīvē, reizē bija arī izšķērdīgi grezna un smalka dāvana tiem, kuri to spēja novērtēt, un rezignēta diagnoze publikas vairākumam, kas retas un skaistas dārglietas vietā labāk vēlējās saņemt ikdienišķi izmantojamu saldumu turzu.

Zilganā dūmakā (bulā? pirmspēka spiedīgajā gaisā?) stinga izžuvušas niedres. Scenogrāfa A. Butes radītā telpa bija gandrīz vai histēriski skaista, izsmalcināta un — dzīvošanai nepiemērota. To veidoja stilizēti, neaizverami vārti, caurspīdīgas barjeras, aiz kurām nevarēja noslēpties, bet kuru dēļ arī nekāda cilvēku kopība vairs nebija iespējama. «Kaijas» izplatījums (tāpat kā pirms pāris gadiem iestudētās J. Jaunsudrabiņa «Aijas» telpa) bija līdzīgs stilistiski tīram daudzšķautņu kristālam, caur kuru raugoties varoņu vaibsti kļuva īpaši spilgti un izteismīgi.

Sajā estētizētajā, nedabiskajā pasaulē dzīvoja cilvēki, kuru dzīves saturs bija māksla. Uzvedumā diezgan nebūtisks bija jautājums, kurš no varoņiem — Arkadina vai Zarečnaja, Trigorins vai Trepļevs — bija talantīgais, kurš — diletants. Viņi visi alka dzīvot mākslai, un slāpa nost tāpēc, ka nevienam negribējās viņus novērtēt un saprast. Iestudējumā virmoja arī daudzīnātie «pieci puķi»

bezcerīgas, vientuļas mīlestības, taču sāpīgāka par to bija izmisīgā radišana . . . tukšumā. Nevienam, izņemot Mašu (A. Kvāla), nebija intereses par Konstantīna Trepļeva (L. Leščinskis) izrādi. Pati sev par bijušo vai iedomāto aktrises triumfu stāstīja Arkadina (D. Makovska). Par vienu no spilgtākajām «Kaijas» ainām kļuva Trigorina un Arkadinas divspēle, kad profesionālā aktrise ziņoši un prasmīgi sugestēja rakstnieku. D. Makovskas Arkadina balansēja uz rutinētas meistarības un īsta izmisuma robežas, un viņas «darbs» sasniedza mērķi. J. Bartkeviča beletrists Trigorins sāka analizēt savas jūtas kā vārda mākslinieks: atkārtodams izdevušos frāzi, ieklausīdamies valodas plūdumā un melodijā. Kamēr pašas jūtas, kas vārdus bija radījušas, noslāpa un aizmirsās. Māksla pievilka šos cilvēkus kā uguns naktstauriņus, mirklīga uzliesmojuma dēļ viņi būtu ar mieru maksāt visaugstāko cenu. Tikai nevienam nebija vajadzīga nedz viņu liesmošana, nedz gatavība upurēties.

«Kaija» bija rūgts rezumējums par Liepājā pavadītajiem gadiem. Taču tieši šajā iestudējumā, kas tik daudz pateica par O. Krodera pašajūtu Liepājas teātri, tika sasniegts gandrīz vai ideāls rezultāts, apliecinot līdz šim padarītā darba nozīmi. «Kaija» bija solistu ansambļa izrāde, kurā katra aktiera lomas izpratne bija atkarīga no pārējo partneru izpratnes un darba. O. Krodera proponētie aktiermākslas principi tika spilgti apliecināti.

O. Kroders vienmēr, vismaz ārēji, bijis līdzīgs Kiplinga kaķim, kas staigā, kur pašam tik. Viņa mākslas ceļš bijis konsekvents un mierīgi savrups. Uz Liepāju režisors atnāca tad, kad Valmieras teātri pavadītajā raženajā desmitgadē bija nobrieduši noteikti aktierdarbības principi, ko nu vajadzēja iestrādāt jaunos aktieros un jaunajos darbos. Indra Briķe, Anda Albuže, Dace Makovska, Jānis Makovskis, Juris Bartkevičs bija auglīgs un pateicīgs darba lauks. Un arī darba laiks savā ziņā bija pateicīgs — tumšākais pirmsausmas posms, kad bezdibenis starp vārdiem un darbiem atklāja mākslai neizmērojami plašu iedarbes sfēru. O. Krodera uzvedumos radītspējīgs cilvēks triecās pret neauglības un necilvēcības sienu (vidi, sabiedrību, valsti) un lauza spārnus vai sprāndu. Kā Spīdola un Randa, Raskoļņikovs un dons Karloss, Jānis Balodis un Ņina Zarečnaja. «Kaija» bija pēdējais vilnis, kurā pretstati starp radītspēju un labu gribu, inerci un novatorismu, ekstravaganci un kaļumu bija sasnieguši cīņas un vienības absolūtu. Kāds posms noslēdzies.

Pāris turpmākās sezonas pilnas zāles pulcēja O. Krodera veiktie «vidēji klasiskās» literatūras iestudējumi — M. Mičelas romāna «Vējiem līdzīgi» (1987) un E. M. Remarka «Triumfa arka» (1988) dramatisējumi —, jo precīzas cilvēka dabas studijas, dramatisma pilnas vīrieša un sievietes attiecības, tāpat kā aktieru pievilcība, vienmēr ir bijis spēcīgs magnēts. Taču lielas mākslas elpas šiem uzvedumiem nebija.

1989. gada sākumā O. Kroders iestudēja vēl divus darbus par mākslu un tās radītājiem; un tie kļuva par viņa atvadu izrādēm. Diemžēl M. Ziverta «Āksts» (1989) tā arī palika pusceļā līdz istam un vienotam uzvedumam, jo J. Bartkeviča tēlotajam Sekspīram pretī stāvēja nevis puritāņu mūris, bet inerta un izplūdusi miglas siena. Ne pret ko triekties, ne cinieties. A. Butes scenogrāfijā precīzi bija iezīmētas «debesis» — skatītāju acīm neredzamā skatuve, no kuras noguruši un laimīgi atgriezās Sekspīrs un Kendels, ko tēloja I. Briķe, — un «zeme» — ierastā dzīve, kur mirdzēja un valdzināja Mērija Fitone (D. Makovska vai V. Viksne), upurim uzglūnēja kabatzaglis teātra milētājs (J. Bīne), savas pamācības bārstīja puritānis Falstafs (V. Cestnovs). Taču šis scenogrāfiski iezīmētais pretstats līdz patiesam konfliktam tā arī neizauga.

Toties par intīmā teātra meistardarbu kļuva eksperimentālais iestudējums Kamīnzālē — E. Radzinska luga, kam intriģējošā pantīņa «Я стою у ресторана, замуж поздно, сдохнуть рано» vietā bija likts ne mazāk ironisks virsraksts «**Nogalināsim vīrieti?**» (1989). Mazās zālītes tuvplānos O. Kroders un D. Makovska atklāja vīstošas aktrises un vientuļas sievietes ikdienišķo un ieilgušo drāmu ar mikroķirurgu cienīgu precizitāti, vēlreiz pierādot, cik fascinējoša spēj būt arī vienas aktrises darbība. D. Makovskas varones dziļums un «caurspīdīgums», pašas mākslinieces līdzjūtība un atklātība te pieslāpēja, te paspilgtināja režisora piedāvāto ironisko konstrukciju. Rezultātā līdz banalitātei pazīstamas dzīves ainas pārvērtās par teatrālu mistifikāciju. Pēc šīs mistifikācijas uz skatuves no Liepājas teātra «pazuda» arī pats O. Kroders.

Naura Klētnieka daiļradei 80. gadu otrajā pusē grūti definēt kādu spilgti izteiktu vadlīniju. Pēc intelektuālās dramaturģijas uzvedumiem iepriekšējās sezonās šajā laikposmā režisors iestudēja gan sociāli angažētus darbus par mātēm, kas atsakās no saviem bērniem (G. Minuļina «**Šūpladziesma**», 1986), par cilvēkiem atomkatastrofas draudu priekšā (V. Gubareva «**Sarkofāgs**», 1987), gan vairākus uzvedumus bērniem. Taču par šī perioda centrālajiem režijas darbiem kļuva V. Sekspīra traģēdija «**Karalis Līrs**» un Liepājas dzejnieces Sandras Vensko pirmais dramaturģiskais mēģinājums «**Pagalms**».

«**Karalis Līrs**» (1987) varbūt bija N. Klētnieka mēģinājums demokratizēt, padarīt «vispārsaprotamāku» asās domas teātri, kas (tāpat kā O. Krodera mākslinieciski spilgtākie uzvedumi) bija guvis lielu atsaucību viesizrādēs Rīgā, bet visai maz tika milēts teātra dzimtajā pilsētā. «**Karalī Līrā**» bija jūtama vēlēšanās savienot dramaturga ideju izpēti ar spilgtu, dekoratīvu formu, ko arī šoreiz bija radījis scenogrāfs A. Bute. Tumsā griezās rats, ik pa brīdim iesviežot sejā gaismas šlakatas. Laika rats? Moku rats? Tāds ievadījums bija N. Klētnieka iestudētajai Sekspīra traģēdijai. Savā ziņā tas bija laikmetīgs uzvedums, jo tam trūka traģēdijai tik nepieciešamā

absolūtā varoņa, kura dzīves gājums, atziņas un bojāeja spētu ietekmēt līdzcilvēkus un vērotājus. Laika rats bija pagriezies. Nebija varoņu, kam līdzī just, bija cilvēki, kuriem interesanti izziņas ceļā līdzī iet. V. Zenberga karalis Līrs, kas valsts dalīšanas un zaudēšanas laikā parādījās tikai vienmuļā paštaisnībā, kļuva sašņungts un interesants, kad zaudēja meitas un saprātu. Aktieris neatļāvās ne mazāko vājpātības izpausmju spēlēšanu. Notika loģiska, konsekventa savas vietas un nozīmes apzināšanās, tikai — gluži citā, ar ikdienas domāšanu nesamērojamā sistēmā. Līrs dzīvoja un domāja savā mikropasaulē, brīžiem sāpēs sastingstot, kad mazajā mierā ielauzās lielais nemiers un naidis. Līdzās karalim Līram atziņu ceļu gāja J. Dreblata Glosters, kas atguva sirds redzi (un atklājās šim racionālajam aktierim negaidītā kaislībā) tajā brīdī, kad viņam acis izspēra J. Kuplā Kornvels.

Ipatnējs un savaldīgi dekoratīvs bija arī Britānijas karaļa galms. Vēsturisko rotu vietā karaļmeitām kaklā bija lieli, niķelēti riņķi, masīvas spīdīga metāla plāksnes, kas atgādināja gan arhaiskas dārglietas, gan lika domāt par laikmetīgajiem un draudīgajiem «metālistiem». Kā divi līdz zobiem bruņojušies (vai rotājušies) radījumi dzīvoja D. Makovskas Gonerila un A. Kvālas Regana. Tikai vienā māsiņas spēja vienoties — kopējā naidā pret kādu citu. Uzvedums bija kā neparasts un skaists trauks, kura krāšņums aizēnoja un padarīja gandrīz vai nenozīmīgu — saturu.

Līdzīga nevienmērība piemita arī N. Klētnieki iestudētajai oriģināllugai — S. Vensko «Pagalms» (1989). Izrāde brīžiem bija satricinoša, šokējoši nemākslinieciska un garlaicīga, toties palaikam gandrīz taustāmi patiesa un dzīva.

Seklā un pielūžņotā Liepājas pagalmiņā ar divstāvu malkas šķūņiem, tantuku puķu dobēm un kaķu vietām bija iesprostoti cilvēki, kam ir savi sapņi un darba loks ārpusē, bet tieši šajā vietā viņi atgriezās, kādu bezcerīgu ilgu dzīti. Uz ko viņi cerēja? Saprasties? Panākt reiz bijušu vai tikai iedomātu saskaņu? Lugai piemita daudz dziļdomīgu noklusējumu, kas aktieriem radīja nevis vēlēšanos meklēt pamatojumu neuzrakstītajai darbībai, bet drīzāk gan ierauties kādā situācijai kaut cik piemērotā paštēla izpausmē vai izmantot citās lomās atrastus paņēmienus. Arī galvenā varone — Dz. Klētnieces tēlotā ģimenes māte Karīna, kurai aiz muguras bija palikusi meitas izpostītā dzīve un pašas ārstēšanās psihiatriskajā slimnīcā, bet tagadnē traucēja nereālu sapņu uzcelta siena, kas viņu šķīra no dēliem un vīra, — likās kā padomju apstākļiem piemērots Vulfu kundzes variants no E. Olbija lugas. Tikai Karīnas nervus pārsprīdzes brīžus režisors šoreiz atklāja nevis ar psiholoģiskiem līdzekļiem, bet gan padarīja galēji uzskatāmus, liekot ikreiz pāri skatuvei ar zvaniņu rokās doties baltās drānās tēptai meitenītei. Bērns, protams, uz skatuves ir aizkustinošs vienmēr. Turklāt katram laikam ir arī savi īpaši nozīmju stampi. To-

brīd, ieminoties par nupat demobilizējušos jaunekli, uzreiz nāca prātā divas asociācijas — Afganistāna un neatgriezeniskas psihe pārmaiņas. Bez šiem štampiem neiztika arī «Pagalma» veidotāji.

Butaforiskas puķu dobes un no finiera izzāģēta automašīna (scenogrāfs A. Kļaviņš) šajā iestudējumā eksistēja līdzās Z. Atāles veidotajiem krāšņajiem Karīnas sapņu tērpiem. Bet blakus maldinoši daudznozīmīgiem, aprautos teikumos vien runājošiem varoņiem dzīvoja divas brīnišķi kolorītas Jaunliepājas tantes. V. Sneideres pelēkā lupatīgā kleitā un «bubļīckā» tērtā Marta ar fanātisku nolemtību aizvien no jauna iekārtoja kādu puķu dobi, raka, stūma un dēstīja, līdz asarām nīzdama ikvienu, kas negribēja saprast viņas bezprieka rosišanos. Aktrise bija radījusi ļoti savdabīgu tēlu — godīgu darba cilvēku, kam līdz kaulu smadzenēm iedzīta apziņa, ka darbs ir krusts un nasta. Viņas nešķiramā partnere un antagoniste bija Z. Rūtiņas pavieglā atraitne Hildegarde, kuras «mierlaiku» šiks un neiztrūkstošais saulesargs spulgoja kā saules zaķītis pagalma nomācošajā pelēkumā. Hildegarde bija vienīgā būtne, kam bija ko mīlēt, lai arī tas būtu tikai kaķis, un kam pietika spēka vai nenopietnības sētas batāliju laikā arī smaidīt. «Saules zaķītis» gan nebija nekāds eņģelis — ar saldas baudas tirpām Hildegarde kaisīja sāli uz Martas puķēm, tā atriebšana savu šķūni ieslodzīto kaķi.

Neraugoties uz daudzajiem iebildumiem pret lugu un tās inscenējumu, nenoliedzamas bija izrādes atstātās pēdomas. Tās lika atmiņā aizvien no jauna pārcilāt brīžiem kaitinošos iespaidus un atcerēties absolūto skatīšanās diskomfortu. Iespējams, ka tieši tā radīšana arī bija režisora mērķis — šajā jutekliskās uztveres laukā pateikt būtisku patiesību par «dzīvīti» un cilvēkiem, kurus nebeidzamā berzēšanās padarījusi trauslus un ugunsnedrošus kā sērkoņus.

Reti kuram Liepājas teātra režisoram nav nācies sagatavot uzvedumus bērniem. N. Klētnieka daiļradē šādiem uzvedumiem varētu būt savdabīga līdzsvarojosa nozīme. 1986. gadā drīz pēc negatīvu emociju pārpilnās «Sūpladziesmas» tapa N. Nosova «**Neziniņa un viņa draugu piedzīvojumi**». «Nezīnītim» piemita neslēpts spēlēšanas un spēlēšanās prieks, kaut kas no aktieru «kāpostu vakaru» pēkšņajām improvizācijām un savstarpējiem izaicinājumiem. Ē. Vilsona Nezīnītis bija dzimis, lai improvizētu, un nebija viņa vaina, ka apkārtējā knīpu un knauķu pasaule ikbrīža mainībai pretī lika disciplīnu un dienas režīmu. Teatrālā vienkāršībā iestudējumā tika atrisinātas visfantastiskākās lietas. Gaisa balonam «paceļoties» debesī, no šņorbēniņiem laidās zemē ziediem apgleznots starppriekš-kars, radot līdz galvas reibonim patiesu lidojuma iespaidu.

1988. gadā iestudētajam A. Milna darbam «**Vinnijs Pūks un viņa draugi**» pietrūka tādas neapstrīdamas un darbīgas bērnišķības.

Uzvedums tika iecerēts kā pieaugušā Kristofera Robina (L. Leščinskis) atmiņu tikšanās ar Pūku (Dz. Klētniece) un citiem zvēriem. Tā dinamiku mazināja gan šie vairākie laiki, gan arī pats literārais materiāls, kurā pārdomām un vārdu spēlēm bija krietni lielāka nozīme nekā tiešai darbībai.

Savrupa vieta Liepājas teātra repertuāra ainā bija **Haralda Ulmaņa** režijām, kuras — tāpat kā P. Viksnes uzvedumi — bija veiktas latviešu oriģināldramaturģijas skatuviskajam risinājumam. H. Ulmaņa režisora darbs tiecās tajā virzienā, ko viskonsekventāk kopis Valmieras teātra patriarhs Pēteris Lūcis un ko varētu nosaukt par aktīvā, dzīvā vārda teātri. Vairoties no īpašiem inscenēšanas akcentiem, H. Ulmanis vislielāko uzmanību pievērsa dramaturga vārdu atšifrējumam, patiesa un tieša dialoga veidošanai. 1986. gadā Mazajā zālē uzvestā L. Stumbres luga «**Gaidīt**» kļuva par vienu no veiksmīgākajiem dramaturģes darbu uzvedumiem Latvijā. Cetru aktieru — Dz. Sēlietes, Z. Rūtiņas, A. Albužes un V. Zemberga — spēlē asi dialogi mijās ar tikpat saspringtām, neizskaidrojamām pauzēm, kam nereti sekoja kļiedziens «uz iekšu», čuksts, kas cirtās ausis smagāk par jebkuru troksni.

Līdzīgā sapringtā «vārdu režijā» tika iestudēta R. Blaumaņa drāma «**Indrāni**» (1988). Režisors neliedza taisnību nevienai no Indrāņu paaudzēm. Sava neapstrīdama patiesība bija gudrajam J. Bartkeviča Edvartam, kurš acīmredzami bija iedzimis savā klusajā, inteligentajā mātē, ko spēlēja V. Šneidere. Ja galu galā pēdējais tragiskais vārds tika dots vecajiem Indrāņiem, tad izšķirošā nozīme bija nevis argumentācijai, bet — Indrāņu tēva tēlotāja V. Zandberga personībai. V. Zandberga talantam allaž piemītusi kāda pavisam reta šķautne — proti, spēja paust viscēlākās patiesības, runāt vispatētiskākos vārdus un saglabāt akmenscietau mākslas ticamības pamatu. Šajā ziņā V. Zandbergs ir stāvējis līdzās E. Pāvulam — abu mākslinieku dzīves gudrība un absolūtā patiesības dzirde ir ļāvusi lomas pacelt līdz galējai, gandrīz neizturamai patētikai un — nebanalizēt tās.

Gan «**Gaidīt**», gan «**Indrāni**» apliecināja H. Ulmaņa uzticību aktiera personībai un dramaturga uzrakstītajam vārdam. Savukārt centieni veidot plašus brīvdabas uzvedumus vai sarežģītus inscenējumus nedeļa gaidītos rezultātus. H. Ulmaņa iestudētās, brīvdabai paredzētās K. Ieviņa «**Putras Dauka precības**» (1989), tāpat kā P. Viksnes uzvestais A. Deglava «**Vecais pilskungs**» (1988), spēja gan pulcēt skatītāju simtus, taču abi uzvedumi bija nokavējuši īsto brīdi, kad šādiem «tautas gabaliem» bija vismaz publikas vienotāja nozīme. 80. gadu beigās Latvijas vēstures izpēte jau notika gluži citā mākslinieciskā un idejiskā līmenī, ko vistiešāk izteica Dailes teātra inscenējums «**Mūžības skartie**» un pašu liepājnieku «**Psihiskais uzbrukums**».

Par vēstures skatījuma maiņu liecināja arī viesrežisora V. Lū-

riņa uzvestais J. Hašeka «Šveiks» (1986). Iestudēts pašā «pestroikas» sākumā, šis uzvedums bija spēles prieka pilns un rotaļīgs brūkošās Austroungārijas impērijas portretējums, kurā nebija grūti saskatīt līdzību ar laikmetīgajiem notikumiem. Laikmeta norises mainījās tik ātri, ka iestudējumā «brīvdomības» un riskantas «atļaušanās» kļuva aizvien mazāk, toties stiprs un nenobružāts palika kodols — J. Kuplā Šveiks ar skumjām acīm un vaļīgo karavīra blūzes apkaklīti. Rīgas priekšpilsētas čaļu līdzinieks, par kādu pirms ceturtdaļgadsimta būtu varējis kļūt E. Pāvula tā arī neno-spēlētais «brašais kareivis».

80. gadu otrajā pusē režijai pievērsās no Drāmas teātra nākušais aktieris J. Rījnīks. Taču viņa iestudējumi gan estētisko meklējumu, gan idejisko (ne ideoloģisko!) secinājumu ziņā jau bija 90. gadu daļa.

Līdz ar O. Krodera aiziešanu strauji un noteikti mainījās teātra «iekšējais klimats». Nav pamata apgalvot, ka O. Kroders, N. Klētņiņš un H. Ulmanis veidoja tādu māksliniecisko individualitāšu kopību, kāda tajos gados bija Valmieras teātri, kur līdzās strādāja P. Lūcis, M. Ķimele un V. Maculēvičs. Un tomēr visai drīz pēc mākslinieciskā vadītāja maiņas no Liepājas prom devās arī N. Klētņiņš un H. Ulmanis.

80. gadi patiešām bija beigušies.

90. gadi Liepājas teātri sākās ar mākslinieciskās vadības maiņu. Trupai vajadzēja izvēlēties vai nu koleģiālu vadību, kuras priekšgalā atrastos J. Bartkevičs (viņš jau pirms vēlēšanām atsauc savu kandidatūru), vai uzticēt savu turpmāko likteni vienam no galvenā režisora pretendentiem — H. Ulmanim, H. Laukšteiņam. Absolūto balsu vairākumu ieguva H. Laukšteins.

Herberts Laukšteins nule Liepājā bija iestudējis savu diplomdarbu un beidzis Teātra mākslas institūta Režijas fakultāti Maskavā. Uzveduma «Atļaujiet ienākt!» (1989) pamatā bija divu autoru — L. Laksas un T. Gverras — viencēlieni «Ceturtais krēsls» un «Atraitne». To notikumus režisors rādīja vienotā, paralēlā plūdmā, balstoties uz abu lugu situāciju līdzību: galējas depresijas mākti cilvēki, kam palicis tikai viens, no brīva prāta sperts solis līdz nebūtībai, rod glābiņu un cerību otrā cilvēkā. Kā liecināja kritika, «... šo viencēlienu izvēli diktējusi H. Laukšteina mākslinieka pārlicība. Dižo notikumu troksnis, vispārēja entuziasma un mītiņu laiks nedrīkst aizēnot tos, kas cieš [...]. Ekstremālajā privātsituācijā viņš meklē ticības un dzīvotprieka apliecinājumu.»*

Būdams ievērojamo krievu teātra praktiķu un pedagogu M. Knēbeles, N. Zverevas, L. Heifeca audzēknis, H. Laukšteins šajā pirmajā Liepājas teātri veiktajā uzvedumā pierādīja gan stabilas

* *Jukons D.* Pirmizrāžu kaleidoskops // *Māksla*, 1989, 5, 44. lpp.

amata iemaņas, gan cieņu pret aktiera personību. Iespējams, ka šis īpašības kopā ar politizētajam laikam negaidīti intīmo, romantizēto pasaules skatījumu arī noteica trupas izvēli, uzticot teātra vadīšanu jaunam un nepazīstamam režisoram.

H. Laukšteins ienāca teātrī, necenzdamies noliegt savu priekšgājēju sasniegumus un principus. Viņa darbiem nepiemita jaunības maksimālisms, estētisks novatorisms, māksliniecisks vai sociāls izaicinājums. Toties jo spilgti izteikta bija to romantiskā noskaņa, tiekšanās pēc harmonijas un ideāla. Dažus viņa pirmos darba gadus Liepājas teātrī patiesi varētu dēvēt par «rozaino» periodu H. Laukšteina režijā.

Z. K. Karjēra un K. Higinza luga «**Harolds un Moda**» (1990) bija pirmais iestudējums galvenā režisora postenī. Tajā visai skaidri iezīmējās režisora rokraksta stiprās un arī vājās puses. «Harolds un Moda» bija veltījums aktrises V. Sneideres jubilejai. V. Sneideres tēlotā Moda patiešām bija uzveduma centrs un pamats, tajā pilnam atklājās pašas mākslinieces īpašības: talants kā īpaša, brīva un radoša uztvere, skatuviskā pievilcība apvienojumā ar gudras personības šarmu, ķermeņa un prāta lokanība, prasme un «garša» dzīvot savu, neizdomātu mūžu. Režisors netiecās liekt vai piemērot savai lugas interpretācijai aktrises individualitāti, viņš pretstatīja Modas tēlotājai cita rakstura un tipa aktierus — intraverto L. Leščinski Harolda lomā, nepiepildāmu dzīves alku plosīto V. Zandbergu mācītāja Finegana lomā. Uzvedumam, neskatoties uz epizodisko tēlu raibumu un virspusību, piemita savdabīga vienotība un veselums, jo aktieri spēlēja savai būtībai tuvus varoņus. Režisora izvēle bija pamatota un precīza, taču uzdevumi, ko māksliniekiem vajadzēja veikt, nelika viņiem meklēt jaunus krāsas vai darīt kaut ko tādu, kas sniegtos pāri jau reiz sasniegtam līmenim.

Labu režijas skolu un māksliniekam svarīgu, nemaldīgu nojautu, kādiem līdzekļiem sasniedzams iecerētais rezultāts, H. Laukšteins apliecināja arī K. Goldoni komēdijas «**Kjodžas skandāls**» (1990) iestudējumā. Scenogrāfs A. Kļaviņš bija uzbūvējis mazu itāļu zvejniekpilsētiņas pagalmiņu, kur no viena balkona līdz otram sirdēstu gadījumā varēja kaut vai aizspļaut. Pieckapeikas lieluma laukumiņā koka tupeļu klaboņas pavadījumā cēlās un plaka strīdi, paļas, greizsirdības viļņi. K. Goldoni radītos raksturus aktieri spēlēja priecīgi un raiti, izvairīdamies no pseidotautiskuma vai «prasības» demonstrēšanas. Tomēr uzvedumam pietrūka kaut kā grūti definējama, bet ļoti jūtama, kaut kā tāda, kas atšķir prasmīgu darbu no neapstrīdama veikuma. Varbūt tā bija humora izjūta visdziļākajā nozīmē, kad smieklī tiek vērsti galvenokārt pret sevi, tā spontānā, beziemesla smieklos dzīvošana, ko delartiskās komēdijas teorētiķi dēvējuši par *l'anima allegra* — jautro dvēseli. Daudz vairāk «Kjodžas skandālam» piemita viegls sentiments, garāmslidošas, mirklīgas skumjas, smeldze bez iemesla, splīns. Paraupjā, savam laikam

pat naturālistiskā Goldoni komēdija bija ieguvusi zināmu melodramatismu un — gludumu.

Līdzīgu estētizētu un romantizētu ietvaru režisors izveidoja arī B. Sleida «labi uzrakstītajai» lugai «**Nākamgad, tai pašā laikā**» (1991). Līdzās galvenajiem varoņiem — D. Makovskas Dorisai un L. Leščinska Džordžam — eksistēja vēl divi pāri, kuriem katram savā veidā vajadzēja pasvītrot notiekošā jēgu. Taču šī «paralēlā dzīve» bija pārlieku deklaratīva un arī dekoratīva, tā banalizēja varoņu attiecību dramatismu un humoru.

Ir grūti strādāt blakus un izvairīties no talantīgi iemiesotu ideju ietekmes. Līdzās H. Laukšteina tobrīd strādāja J. Rijnieks, kura uzvedumos inscenētā, dubultā darbība bija būtiska režisora dzīves uztveres sastāvdaļa. Iespējams, ka H. Laukšteins bija tiecies paplašināt B. Sleida lugas varoņu pasauli, taču tas runāja pretim dramaturga «intīmās spēles» tonim un atslābināja galveno lomu tēlotāju sasniegto dramatismu. Režisors prata mācīties no savām kļūdām, un izrāžu gaitā cits pēc cita pazuda liekie uzslāņojumi, ļaujot līdzī just divu cilvēku dzīvei ceturtdaļgadsimta garumā.

Svarīgs notikums teātrim kopumā un tā mākslinieciskajam vadītājam bija jaunais — **IV aktieru studijas** uzņemšana 1991. gada vasarā. Teātra ansamblis novecoja, zuda līdzsvars starp dažādām vecuma grupām, spēcīgi bija vidējās un vecākās paaudzes mākslinieki, taču trūka aktieru 30—40 gadu robežās. Lai novērstu turpmāko disproporciju, bet galvenokārt, lai izaudzinātu domu un radošās sistēmas biedrus, H. Laukšteins uzņēmās IV studijas vadību. Kopā ar viņu aktiermeistarību pasniedza un studijas gaisotni radīja tik dažādas mākslinieciskās personības kā J. Bartkevičs un J. Rijnieks.

Juris Rijnieks 80. gadu otrajā pusē ievilka visai atšķirīgu un anarhistisku vaibstu Liepājas teātra sejā. Drīz pēc Konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes beigšanas un pāris darba gadiem Nacionālajā teātrī, O. Krodera aicināts, J. Rijnieks sāka strādāt Liepājā.

Jau pirmais patstāvīgais iestudējums — J. Janševska romāna «**Dzimtene**» dramatisējums (1986) — radīja viņam režisora autoritāti. «Dzimtene», tāpat arī 1987. gadā iestudētā S. Dileinijas «**Medus garša**», bija režijas mākslas neprofesionāla, taču ne diletanta darbi. Abos iestudējumos līdzās smalki izstrādātām, precīzām varoņu attiecībām bija arī pilnīgi novārtā atstātas epizodes, blakus skaidrām skatuves zīmēm — naivi un didaktiski pārspilējumi, taču iestudējumu radītāja personība bija redzama.

Līdztekus darbam teātrī J. Rijnieks 1987. gadā iestājās tobrīd labākajā skatuves mākslas skolā — Teātra mākslas institūtā Maskavā. Nelaimīgā kārtā drīz pēc mācību sākuma nomira kursa vadītājs, izcilais režisors A. Efross, un viņa vietā apmācību pārmaiņus vadīja vairāki ievērojami režijas meistari. Ārkārtīgi vilinoši šajā

kaleidoskopā būtu saskatīt J. Rijnieka režijas «postmoderno» nākotni, eleganto, palaikam arī vulgāro svešas pieredzes «pārsavināšanu». Taču domājams, ka skola sniedza vienīgi pasaules uztveres un tās izteikšanas formas slīpējumu, jo šāda ievirze pamatā jau bija nobriedusi.

Formāli institūtu J. Rijnieks absolvēja 1991. gadā ar uzvedumu «Sargs», lai gan šo H. Pintera lugu bija iestudējis jau 1988. gadā. Iestudējumā par divu brāļu — šķietami veiksmīgā, robustā Mika (M. Vilsons) un jūtīgā, dzīvei nepiemērotā Astona (E. Vilsons) — sadursmi ar klaidoni Deivisu (V. Čestnovs) bija ļoti noteikta garīgā jēga (ne velti labāko atsauksmi par šo uzvedumu uzrakstījis mācītājs Juris Rubenis), precīza aktieru izvēle un paralēla, daudzslāņaina darbība.

Simultānā, bieži vien no sižeta neatkarīgā dzīve būtiski paplašināja lugas varoņu pasauli, ietverot tajā pat tābrīža skatītājus, un galvenais — radīja pārliecību, ka uz skatuves redzamais ir daļa no kaut kā sarežģīta un milzīga. Mirkļis, kas pats jau ir laiks. Lāse, kurā atspoguļojas okeāns. Šis šķietami formālais paņēmieni J. Rijnieka režijā kļuva par sava veida tiltu, vienotāju starp dažādu gadu uzvedumiem. Visai uzskatāmi šī saikne vienoja «Medus garšu», «Sargu», 1991. gadā iestudēto «Štilleru» ar vēlākajiem darbiem Jaunajā Rīgas teātrī. Formas ziņā M. Friša romāna «Stillera cietuma piezīmes» iestudējums turpināja «Medus garšas» un «Sarga» pieņemtos inscenēšanas principus (vienlaikus darbība, varoņu eksistence līdzās plastiski iemiesotiem bezvārda «dubultniekiem», pamatdarbības pārtraukšana ar atsvešinātām, ironiskām reprīzēm). Taču ideja «Štillerā» sasniedza jaunu pakāpi — tēlnieka Stillera (M. Vilsons) cīņa pašam ar sevi un palaikam nāvi nesošās rotaļas ar līdzcilvēkiem, tiecoties pasaulei pierādīt savu īsto patību, notika augstā garīgās koncentrācijas pakāpē. Tajā pašā laikā uzvedums tieši apelēja pie skatītāju jutekļiem. Režisors visai īpatnēji iemiesoja M. Friša atziņu, ka vārds neizsaka neko, būtiskais ir augstspriegums starp tiem. «Štillerā» bija daudz vārdu, taču tiem tika liegta patstāvīga nozīme. Varoņa klusēšanā, pauzēs notika svarīgākais — mira cilvēciskas būtnes griba un identitāte, acīm neredzamais gars atdeva savu vietu aptaustāmai miesai. Kā pretstats nerimtīgi runājošajam Stilleram darbojās klusējošā Jūlika I. Briķes atveidā. Ar šo iestudējumu aktrise atguva «otro elpu», jo līdz ar O. Krodera aiziešanu no Liepājas viņas talanta mirdzums bija sācis it kā bālēt.

Starp šiem savstarpēji saistītajiem uzvedumiem par cilvēka īstās un uzspiestās dzīves dialektiku J. Rijnieks iestudēja vairākus idejas, aktierspēles veida un žanra ziņā atšķirīgus darbus.

Liepājas teātris (tāpat kā latviešu teātris kopumā) 80. un 90. gadu mijā maz vēribas veltīja politiskajām un sociālajām aktualitātēm vai arī atsaucās uz tām ar dzejas teātra līdzekļiem. J. Rijnieka un U. Ašmaņa radītais A. Čaka varoņepa «Mūžības

skartie» skatuviskais pārveidojums «**Psihiskais uzbrukums**» (1989) kļuva par asu un laikmetīgu atskatu vēsturē. Pirms pāris gadiem, Dailes teātra ansamblim iestudējot A. Čaka «Mūžības skartos», autori par inscenējuma pamatoni bija izvēlējušies pietāti un lepnumu. J. Rijnieka iestudējumā dominēja šaubas un analīze. Strēlnieku ceļš bija diskusiju un cīņas lauks starp dziļi subjektīvo, tautu un strēlniekus mīlošo, bet bezspēcīgo Dzejnieku (J. Bartkevičs) un objektīvo vēstures virzītāju Drūmo kungu (M. Vilsons). So divu patiesības vētītāju divkaujā dzīma rūgta un vīrišķīga atskārsme par latviešu strēlnieku augšupeju un — krišanu. Būtisku šī uzveduma vizuālā tēla analīzi un idejas rezumējumu sniegusi S. Radzobe: «Traģisks, neapšaubāmi traģisks ir šis ceļš. Iespējams, tie ir Maldi, turklāt lieli. Bet man patīk tas vēriens, ar kādu šie maldi tiek atklāti. Tā nav sikmanīga, nevēsturiska rēķināšana — līdz šai vietai, un tad vajadzēja apstāties, līdz šai vietai ir varonība, un tālāk — kļūda. Tas ir vienots vēstures process, kurā vieni notikumi izraisīja nākamos. Un arī Vēstures nelogikā ir sava loģika, pie tam liela.»* «Psihiskais uzbrukums» kļuva par posmu smagā, retu mākslinieku kaltā ķēdē, kuras aizsākums meklējams 70. gados P. Pēterona inscenējumā «Spēlē, Spēlmani!» un kurai kādreiz droši vien kāds cits mākslinieks radīs turpinājumu.

J. Rijnieka un H. Laukšteina radošās darbības labilais līdzsvars bija vērtīga iezīme Liepājas teātra kopainā. Sacensības gars ne vienmēr izpaužas strīdos, ne mazāk būtiska ir neapzināta radoša mijiedarbība vai, gluži otrādi, — apzināta mākslinieciskās antitēzes izpausme.

1992. gadā iestudētā dāņu dramaturģes A. Sālbakas luga «**Deju stunda**» iezīmēja nopietnu robežu H. Laukšteina darbā. Lugas traģisms tika atklāts bez melodramatisma un estetizēšanas. Uzvedums, ko režisors veidoja ciešā sadarbībā ar horeogrāfi T. Ēķi, bija kā straujš lidojums pretī nebūtībai. Kādreiz slavenā balerīna Anna (A. Albuže) salijušos bēniņos pasniedza deju stundu septiņām nomāktām sievietēm, sagādāja tām radīspējas ilūziju un tad — nomira. Septiņu sieviešu monologi bija neierasti cieti, atklāti un nežēlīgi. Baleta stundas īstums (T. Ēķes dresētas un iedvesmotas, aktrises patiešām veica klasiskā baleta stundu) noliedza režisora iepriekšējiem uzvedumiem raksturīgo stilizēto skaistumu. «Deju stunda» sasaucās ar H. Laukšteina šā laikposma spēcīgāko uzvedumu — H. Ibsena ģimenes drāmu «**Spoki**» (1993). Liepājas teātra galvenie režisori nenovēršami nonāk pie visai rezignētas tēmas — mākslinieks un viņa nozīmība citu vērtējumā. Atšķirībā no O. Krodera apliecinājuma, ka spēja radīt jau pati par sevi ir vērtība un glābiņš, H. Laukšteina atbilde «Deju stundā» un arī «Spokos» bija nesalīdzināmi pesimistiskāka: radīšana nav nedz iespējama, nedz

* Radzobe S. Aizmugure // Māksla, 1990, 1, 36. lpp.

vajadzīga, ja tās pamatā nav dzīvotprieka. Ē. Vilsona spēlētais Osvalds režisora skatījumā nebija tikai iedzīmtas slimības upuris. Osvalds bija mākslinieks, kuru dzen nāvē radīspējas zudums. Arī A. Kvālas Alvinga kundzei par smagu atskārsmi kļuva apziņa, ka pagātnes melus, neizpratni un mokas ir noteicis dzīvesprieka trūkums.

Iespējams, ka šo režisoru atbilžu dialektika daudz skaidrāk par statistiku vai sociālajām aptaujām liecināja, cik ļoti ir mainījusies sabiedrība un mākslinieki kā tās daļa.

1992. gads teātrim izvērtās par Šekspīra komēdiju gadu. To aizsāka J. Rijnieks ar savā ziņā nopietno uzvedumu **«Sapnis vasaras naktī»**. Burvības un visatļautības pilno saulgriežu nakti uzvedumā radīja J. Kulakova mūzika, gaismu partitūra un režisora iestudētā nerimtīgā kustība, ko nevarēja nosaukt ne par deju, ne pantomīmu. Tā bija visaptveroša mīlas un alku pilna virmošana, kas sasniedza kulmināciju brīdī, kad rūķītis Paks šķieda burvju ziedu sulu, neskatīdamies, kam un kur trāpa. Režisors, brīvi jaukdams laikmetus un stilus, bija attālinājis abas šīs lugas personāžu nošķiras — dievus un aktierus —, pirmos tuvinot antīkajiem pirmtēliem, otros — mūsdienīgojot. Oberona burvju sulas ietekmēta, pieredzējusi Titānija, ko spēlēja V. Sneidere, pārvērtās par nevainīgo dievi Artemīdu I. Briķes tēlojumā. Līdz ar to Oberona joks, liekot viņai iemīlēties ēzelī, ieguva visai vardarbīgu un nirdzīgu pieskaņu. Savukārt Atēnu aktieru intrigas un romāni, premjeri un vadoņi radīja visnotaļ laikmetīgu teātra modelīti. Jauno mīlētāju lomas tika uzticētas teātra studentiem, iepludinot uzveduma koptēlā gan jaunu cilvēku rutīnas neskarto pievilcību, gan bailu augstspriegumu. J. Rijnieks izmantoja studistu simpātiskos paštēlus, bet pretī sniedza svarīgu pieredzi.

Kā atbalss un atbilde «Sapnim vasaras naktī» tapa H. Laukšteina iestudējums — **«Spitnieces savaldišana»** (1992). Pretstatā J. Rijnieka brīvajai teksta un nozīmju slāņu montāžai H. Laukšteins Šekspīra komēdiju uzveda maksimāli tuvu oriģinālam un iestudēja arī lugas «rāmi» — prologu par skārdnieku Slaju, kas, no kroga izmests un grāvmalā aizmidzis, tiek saģērbts augstmaņa drānās un pārliecināts par savu aristokrātismu. Viņa «labdzimtības» uzjautrināšanai klejojoši komedianti arī spēlēja izrādi par Katarīnu un Petručo.

Prologs paplašināja V. Šekspīra lugas ierastās robežas, liekot atcerēties P. Kalderona de la Barkas filozofisko traģēdiju «Dzīve — sapnis». Tomēr, trūkstot līdzvērtīgam epilogam un tārad arī visa uzveduma finālam, šis interesantais pieteikums H. Laukšteina iestudējumā tā arī netika attaisnots. «Spitnieces savaldišanas» centrā gluži tradicionāli palika neganti mīlošā pāra — Katarīnas (D. Makovska) un Petručo (J. Bartkevičs) — divcīņa. Daudzās ainas amizanti savienoja dzanni — studijas puīšu tēlotas meičas,

kas prata gan piemiegt aci, gan ar zeltīta zariņa mājienu radīt priekšstatu par veselu dārzu.

Gaisotni Liepājas teātrī 90. gadu sākumā noteica J. Rijnieka un H. Laukšteina režijas darbi, taču teātra repertuāru ik gadus vajadzēja paplašināt ar 8—10 jauniem uzvedumiem.

Vairākus iestudējumus sagatavoja aktieris un režisors **Juris Stobovs**, arī jauko un sirsnīgo A. Lindgrēnes romāna «**Ronja — laupītāja meita**» dramatisējumu (1990). Uzvedumā netrūka misēkļu, taču tos aizēnoja dzīvais, radošais gars un labestība. Ronjas lomā aktrise D. Lācara soli pa solim restaurēja bērna intensīvo pasaules izziņāšanas gaitu. D. Lācaras Ronja bija bērns, M. Pūris Birkas lomā brīvi un artistiski to spēlēja. Aktierdarbu atšķirība bija īsti vietā, jo pusaudži arī bija citādas cilvēciskas būtnes.

Režisors **Pēteris Viksne** turpināja kopt dziesmuspēļu tradīcijas. J. Akurātera lugu kompilējums «**Bij' Jāņu nakts**» (1991) guva skatītāju daļas mīlestību un atsaucību. Diemžēl līdz ar ekonomisko apstākļu maiņu apsīka arī vajadzība pēc brīvdabas izrādēm.

Daudzus teātra repertuāra iestudējumus veidoja viesrežisori. Taču patiesi radošu sadarbību traucēja gan stingri noteiktais mēģinājumu laiks, ko «saīsināja» ceļš no Rīgas līdz Liepājai, gan tas, ka viesiem nereti trūka priekšstata par aktieru individualitātēm un iespējām. Kopdarbu neveicināja arī atšķirīgās darba iemaņas. Turklāt bieži vien labi uzsākts darbs bez režisora klātbūtnes un atbalsta drīz vien zaudēja ieceres skaidrību un jēgu.

Ipaša vieta viesrežisoru vidū bija **Ainarai Vilderei** no ASV, kura uzveda P. Sefera lugu «**Zirgi**» («*Equus*», 1990) un T. Džonsa un H. Smita mūziklu «**Mīlestības brīnums**» («*The Fantasticks*»). (1991). «*Equus*» iestudējums, pateicoties sabiedrībā valdošajai cerībai uz visas pasaules latviešu apvienošanos, no vienas puses, un lugas tobrīd vēl svešajai estētikai, kā arī aktieru pašreizējai (tas latviešu teātrī laikam bija pirmais gadījums, kad aktieri uz skatuves spēlēja kaili, turklāt darija to attaisnoti), no otras puses, — tika uzņemts ar lielu interesi un saņēma cildinošas atsauksmes. Taču nākamais sadarbības mēģinājums atklāja, cik dažādi un nesavienojami ir Vecās (tātad arī Latvijas!) un Jaunās pasaules skatuves mākslinieku uzskati par režiju un aktiermākslu, jaunradi un reproducēšanu, interpretāciju un pietāti pret autoru.

Nozīmīga toties bija teātra sadarbība ar režisoriem **Arnoldu Liniņu** un **Feliksū Deiču**, kuri, būdami arī pedagogi, rosināja teātra aktierus uz jaunu krāsu meklēšanu, ruļinas neskarta un patiesa dialoga risināšanu. Tieši ar tādu — šampus un uzslāņojumus iznīcinošu — ievirzi 1993. gadā A. Liniņš iestudēja R. Blaumaņa komēdiju «**Skroderdienas Silmačos**», bet F. Deičs spāņu dramaturga A. Buero Valjeho lugu «**Šodien ir svētki**». Ipaši svētīgi šie darbi bija studijas audzēkņiem.

Beidzoties 1992./93. gada sezonai, teātris atkal dzīvoja pārmaiņu gaidās, jo izjuka divu dažādu režijas veidu līdzsvars Liepājas teātrī. Uz Jauno Rīgas teātri devās J. Rijnieks un kopā ar viņu arī Indra Briķe, uz vienu sezonu — Mārtiņš Vilsons un Viktors Čestnovs, kā arī divi IV studijas diplomanti: Vita Vārpiņa un Egons Dombrovskis. Taču tobrīd ar cerībām nākotnē jāva raudzīties pārējie **IV studijas absolventi**: Sigita Jevgļevska, Inese Kučinska, Anna Putniņa, Indra Vaļeniece, Ivonda Vilsons, Edgars Puļāts, Aigars Rozenbergs un Kaspars Zakovics, kuri ienesa teātri gan savu kopības garu, gan papildināja teātra repertuāru ar diplomdarbu iestudējumiem. Pirmajā no tiem — Im. Kalniņa rokoperā «Ei, jūs turl!» — studijas absolventi aizrāva galvenokārt ar saliedētību un vienotību, bet nākamajos — Z. Rasina traģēdijā «Andromaha» H. Laukšteina režijā un Ē. Vilsona lugā «Daudz laimes!» (autora iestudējums, T. Ēķes kustību režija) — jau sniedza noteiktu priekšstatu par jaunu un savdabīgu Liepājas teātra aktieru paudzi.

TEĀTRU MĀKSLINIECISKAIS SASTĀVS*

NACIONĀLAIS TEĀTRIS

Direktori: Jaunozols Māris (no 1990), Spons Arvīds (līdz 1990)

Galvenie režisori: Jaunušans Alfrēds (līdz 1987), Kublinskis Mihails (1987—1989), Kroders Oļģerts (no 1989—1995), Freibergs Edmunds (no 1995).

Režisori: Freibergs Edmunds (līdz 1995), Jaunušans Alfrēds (no 1987), Kublinskis Mihails, Lūriņš Valdis, Kroders Oļģerts (no 1995)

Literārās daļas vadītāja: Melnace Rita

Scenogrāfi: Bute Artis (1986—1988), Zemgals Gunārs

Muzikālās daļas vadītāji: Apsītis Didzis (1983—1992), Brauns Mārtiņš (līdz 1983)

Aktieri: Adermanis Imants, Amtmane Valija (līdz 1993), Andriņa Ingrīda, Anže Uldis (no 1993), Bebrišs Jūlijs (miris 1993), Beķeris Vilnis (līdz 1984), Belogradovs Dzintars (no 1984), Beseris Egons (miris 1984), Blese Svetlana, Blumberga Ilze (no 1991), Bogdanovičs Aivars, Bonāte Dace (no 1982), Brauna Iveta, Brītiņš Eriks, Brūveris Kaspars (no 1990), Burāns Ints, Cauka Lolita, Ceplītis Roberts, Dančberga Helga, Dūda Eleonora, Dumpis Uldis, Erika Lilija (mirusi 1981), Feldmane Maruta (līdz 1992), Freimane Lidija (mirusi 1992), Gaismiņa Daiga (no 1993), Garne Rasma, Grabovskis Leonids, Grīnberga Maiga, Gruzīņš Viktors (miris 1987), Hincenberga Ilga, Hiršs Juris (no 1990), Indriksone Baiba, Jakāns Vaironis, Jakovļevs Ģirts, Jančevska Zane (no 1986), Kaijaks Jānis, Kairiša Astrīda, Kaminskis Juris, Klētnieks Karpis (miris 1992), Kubilis Jānis, Kugrēna Lāsma, Kvelde Dina, Kvēpa Vizma (no 1982), Kvēps Andis, Ķirsone Inese (no 1982), Laizāns Normunds (no 1992), Lejaskalns Juris, Lenēvičs Jānis (līdz 1983), Liedskalniņa Antra, Liepiņa Līga, Līne Velta, Lisners Juris (no 1984), Mača Ieva (mirusi 1985), Mainiece Maiga (līdz 1983), Maisaks Egons (miris 1994), Mētra Jānis (miris 1987), Neimanis Zigurds, Nollendorfa Baiba, Norenbergs Uldis, Pabērza Irēna (līdz 1991), Pļaviņš Juris, Porgants Dainis (no 1982), Puga Ivars (no 1986), Radziņa Elza, Reinfelds Armands (1990—1993), Reinis Jānis (1982—1994), Rijnieks Juris (1982—1985), Romanova Helēna (mirusi 1984), Rudzītis Juris (no 1990), Rūdolfa Ilze (no 1982), Sebris Kārlis, Selga Vera (līdz 1993), Sietiņš Ivars (no 1982), Sika Maiga (līdz 1993), Skanis Jānis, Slucka Ināra (no 1982), Soriņš Voldemārs, Teihmanis Kārlis (miris 1994), Tirole Inta, Tomsone Irina, Topsis Haralds (miris 1989), Trencis Kārlis (līdz 1990), Upenieks Arno, Videnieks Alfrēds (līdz 1992), Vilsons Eriks (1982—1985), Virkava Gunta, Zagorskis Rolands, Zemdega Māra, Ziemele Ausma, Zušmanis Kārlis (līdz 1991)

DAILES TEĀTRIS

Direktors: Timuška Ivars (līdz 1991)

Teātra vadītājs: Auškāps Kārlis (no 1991)

Galvenie režisori: Auškāps Kārlis (1987—1991), Liniņš Arnolds (līdz 1987)

* Izmantotas teātru sniegtās ziņas un arhīvu materiāli. IZRĀDĒS PIEDALĀS arī aktieri, kas teātrī saistīti ar līgumiem uz atsevišķām lomām.

Režisori: Auškāps Kārlis (līdz 1987), Kalniņš Juris (1983—1992), Liniņš Arnolds (no 1987), Matīsa Aina (līdz 1987), Ozols Arnis (no 1985), Strenga Juris (līdz 1987), Vētra Varis (1983—1991)

Literārās daļas vadītāji: Ronis Māris (līdz 1986), Saulīte Gundega (1986—1987), Segliņš Uģis (no 1987)

Scenogrāfi: Blumbergs Ilmārs (līdz 1984), Busse Aleksandrs (1984—1988), Gailāns Indulis (1988—1989), Sedlenieks Ints (no 1989)

Muzikālās daļas vadītāji: Karlsons Juris (līdz 1982), Maskats Artūrs (no 1982)

Aktieri: Abele Alma (mirusi 1984), Aboliņš Gundars (no 1988), Ancāns Romualds (līdz 1993), Artmane Vija, Auziņš Ivars (no 1993), Bērziņa Lilita (mirusi 1983), Bērziņš Voldemārs (miris 1987), Bērziņš Andris (līdz 1990), Bērziņš Artūrs, Bērziņš Osvalds (miris 1989), Brodelis Jānis (līdz 1993), Broka Ruta (līdz 1993), Cauka Didzis (līdz 1987), Dālmanis Gunārs (1982—1992), Dimiters Artūrs (miris 1986), Dreģe Olga, Elerts Ivars (līdz 1992), Ermale Esmeralda, Ferda Erika (līdz 1992), Frinbergs Juris (no 1982), Gaudiņš Pēteris, Grants Indulis, Gornavs Juris, Gribača Vera (līdz 1983), Grīva Gunta (no 1982), Grūbe Anita (līdz 1993), Janaus Marina, Jarāns Jānis (1982—1992), Kalniņa Rēzija (no 1993), Kalniņš Helmutis (līdz 1993), Kalniņš Ivars, Kalniņš Juris, Kalpaks Alfons (līdz 1990), Kantāne Ausma, Klētņiece Milda, Krastiņa Elita, Krivāns Leons, Krūze Velta, Kuple Dina (no 1990), Ķirse Maija (1982—1993), Laiva Irma (līdz 1992), Lasmane Vilma (mirusi 1993), Leimane Elvīra, Liepiņš Harijs, Liepiņš Pēteris, Liepiņš Valdis (no 1990), Ligers Roberts, Livmane Akvelīna, Martinsone Mirdza, Martinsons Anatols (līdz 1982), Mīkelsons Alberts (miris 1985), Mīkelsons Ģirts (no 1993), Morkāns Andris (no 1982), Muceniece Ilga (līdz 1983), Ozoliņa Lilita, Ozoliņš Miervaldis (līdz 1991), Pasternaka Katrīna (no 1982), Pāvuls Eduards (līdz 1985), Paukštello Jānis, Pizičs Bērtulis (līdz 1992), Placēns Gunārs, Plēsums Jānis, Priekulis Zanis (līdz 1985), Pūce Kaspars (līdz 1991), Pūcītis Uldis (no 1988), Pupure Lidija, Razuma Reģīna (1987—1993), Reigase Anda (līdz 1993), Rieksts Viesturs (1982—1987), Roga Rasma, Rozentāls Āris, Saulīte Inese (līdz 1989), Siliņš Aivars, Sīle Lenvija (līdz 1990), Skujiņa Ligita (no 1982), Skulme Valentīns (miris 1989), Spanovskis Harijs (no 1982), Straume Juris, Straume Velta (no 1987), Strenga Juris, Stungure Zigrīda, Siliņš Pēteris, Sleiere Ruta, Sneidere Mudīte, Tarasova Ludmila, Valters Evalds (miris 1994), Vasaraudzis Pēteris (miris 1988), Vazdiks Hermanis (miris 1993), Vazdika Ilze, Vazdiks Uldis, Vecumniece Venta, Vērdiņš Mārtiņš, Vikmane Lelde (1982—1990), Volšteine Sandra, Zeltiņa Agnese (no 1993), Zenne Jānis, Zihmanis Rihards (1984—1992), Zīle Edgars (miris 1986), Zvaigzne Māra, Zagars Andrejs (no 1982), Zagars Juris (no 1993), Zvīgule Lilija (mirusi 1993)

JAUNATNES TEĀTRIS

Direktors: Gudzuks Staņislavs (līdz 1991), Sapiro Ādolfs (no 1991)

Galvenais režisors: Sapiro Ādolfs

Režisori: Birkovs Alvis (1980—1989), Brikmanis Uģis (1980—1990), Deičs Felikss, Grabovskis Romāns (1984—1986)

Literārās daļas vadītāji: latviešu trupā — Augstkalna Maija (līdz 1986), Brance Janina (no 1986); krievu trupā — Timenčiks Romāns (līdz 1991), Lojevskis Oļegs (no 1991)

Scenogrāfi: Freibergs Andris, Gauja Ināra (1988—1990), Kovaļčuks Vladimirs (1981—1990)

Muzikālās daļas vadītājs: Zibertis Klaudijs

Aktieri latviešu trupā: Aboliņš Gundars (1982—1988), Aboliņš Tāivaldis (miris 1991), Andersons Māris (no 1985), Avots Enriko, Apine Maija (no 1985), Bankoviča Inta, Baumane Lūcija (mirusi 1988), Birģelis Valdis, Birmanis Romāns

(1985—1991), Brakovskis Ivars, Burkovska Indra (līdz 1989), Eglīte Maija (līdz 1983), Gerhards Harijs (līdz 1988), Grabovskis Romāns (līdz 1985), Grass Ingrida (1985—1991), Gulbe Astrīda, Kalnups Jānis, Kaupuža-Leimane Ninuče (līdz 1989), Krastiņa Alda, Krūmiņa Anta (līdz 1992), Kuple Dina (līdz 1990), Kusiņš Aldis, Leimane Ludmila (līdz 1987), Līcītis Arnis, Liepiņš Edgars (miris 1995), Macijevskis Tālivaldis (miris 1981), Maizuks Aleksandrs (līdz 1989), Mekšs Andris (līdz 1982), Ozoliņa Aida (no 1985), Ozoliņš Gints (no 1990), Pavlovskis Viktors, Plēpis Rūdolfs, Pūcītis Aivars (1980—1983), Pūcītis Uldis (līdz 1987), Rimičāne Elvira (1985—1991), Siliņš Igors (līdz 1991), Singajevska Vera (līdz 1990), Skrastiņš Guntis, Skrastiņš Imants, Skurstene Velta (līdz 1990), Soboleva Tamāra (līdz 1992), Stūrniece Ārija, Tomase Ilga, Treimanis Eduards (līdz 1986), Valčs Egils (līdz 1992), Vecvagare Astrīda, Videniece Līga (no 1985), Zaice Anda, Zemzare Ingūna (no 1985), Zenbergs Voldemārs (līdz 1981), Ziemelis Igors (1985—1991), Zvaigzne Viktors (miris 1983), Zagars Juris (1985—1992).

Aktieri krievu trupā: Abramovs Vladimirs (līdz 1990), Barinovs Aleksandrs (1989—1990), Bartņevs Aleksandrs (līdz 1984), Baženova Gaļina (1989—1990), Beļajeva Valentīna (1982—1985), Bibergals Vjačeslavs (1983), Bogdanovs Valentīns (no 1987), Bondareva Tatjana (no 1987), Cerkašina Gaļina (1983—1985), Cerkašins Valerijs (1983—1985), Cerkovska Tatjana (1986—1989), Cernovs Sergejs (1983—1988), Cervjakovs Vladimirs (1984—1987), Celverovs Igors (1986), Diks Valērijs (no 1983), Doļiņina Irina (no 1989), Doļiņins Valerijs (no 1985), Dzeržanovskis Georgijs (līdz 1990), Džuba Tatjana, Fjodorova Irina, Fomins Oļegs (1983—1990), Gamburģs Jevgeņijs (1981—1990), Garkavi Andrejs (1986—1989), Gavrilovs Georgijs (līdz 1981), Golods Vjačeslavs (līdz 1981), Gubanova-Puškina Nina (līdz 1987), Gubanovs Nikolajs, Gulbe-Krūmiņa Mairita, Guščins Oļegs (1983—1984), Ignatienko Jūlija (1989), Ilatovska Natālija (1981—1984), Javorska Adelaida (līdz 1988), Judins Sergejs, Kalmikova Marina (no 1983), Karpovska Polina (līdz 1990), Kiriljins Aleksejs (1989), Kļimenko Sergejs (1987—1990), Košeļova Inna (no 1989), Kovajenko Irina (1985—1989), Lencs Leonīds (1988), Lobreva Raisa (līdz 1990), Makarova Natālija (līdz 1986), Maslovskis Aleksandrs (1984—1987), Matvejevs Boriss (līdz 1984), Molčanovs Sergejs (1986), Možaiska Nadežda (1987—1988), Mundums Jevgeņijs (1988), Musperts Genadijs (1988), Novikovs Jurijs (no 1990), Ņegreba-Aleksejevs Aleksandrs (1984—1986), Nekipelova Larisa (1984—1989), Oļhovska Tatjana (1987—1988), Opiščenko Olga (1984—1987), Plahota Mihails (1986—1987), Pluvs Viktors, Reutovs Vasilijš (1992), Rubļovs Vladimirs (1981—1990), Sautkins Vladimirs (1986—1988; 1990—1991), Semenkova Gaļina (1987—1988), Senkevičs Jurijs (līdz 1981), Skrjabina Rimma, Sokolova Larisa (līdz 1985), Stročiļins Pāvels (1982—1991), Šalapjonoka Eleonora, Šaršovs Jurijs (1988—1989), Šepicka Olga (no 1983), Sevčenko Ludmila, Sirokovs Mihails (1985—1987), Sulga Irina (līdz 1983), Svecovs Arnolds (1981—1984), Tatarinovs Nikolajs (1983—1990), Titova-Vabole Klāra, Titovs Konstantīns, Vasiljevs Pjotrs (1987—1989), Vēveris Jevgeņijs, Vodolagins Oļegs, Volodins Aleksandrs (līdz 1982), Zaborska Gaļina (1983—1987), Zaharova Natālija (līdz 1984), Zapožovskis Vladimirs (1981—1984), Zukovs Aleksandrs (līdz 1982), Zuks Vladimirs (līdz 1987)

KRIEVU DRĀMAS TEĀTRIS

Direktori: Bruhiss Levs (1989—1990), Čehovals Eduards (no 1990), Jevdokimovs Vladimirs (1987—1989), Sorokins Jevgeņijs (līdz 1987)

Galvenie režisori: Beļavskis Leonīds (no 1988), Kacs Arkādijs (līdz 1988)

Režisori: Losevs Semjons (1981—1988; no 1991), Petrovs Vladimirs (līdz 1986)

Literārās daļas vadītājs: Segals Zinovijs

Scenogrāfe: Svecā Tatjana (līdz 1989)

Muzikālās daļas vadītāji: Boguslavskā Anna (no 1993), Ginzburgs Grigorijš (1993), Preizners Mihails (līdz 1989), Volfmans Vitalijs (1989—1991)

Aktieri: Ahanovs Boriss (līdz 1990), Akinfijeva Ludmila (līdz 1994), Andro-

sika Natālija (1990—1992), Barinovs Aleksandrs (1983—1987), Basihins Vasilijš (līdz 1987), Baženova Gaļina (1983—1989; no 1990), Belova Nadežda (1983—1992), Bogolubovs Vladimirs (miris 1995), Boļševs Vladimirs (1985—1991), Bondareva Marina (no 1987), Bondareva Tatjana (no 1994), Borisova Gaļina (līdz 1987), Borovkovs Mihails (no 1989), Cvetanovičs Oļegs (1983—1991), Čerņavskis Igors (no 1981), Dambrāns Rūdofls (līdz 1984), Dobrotvorskis Sergejs (1981—1991), Dolganovs Genādijs (no 1991), Drozdš Georgijs (līdz 1985), Gluhovs Vladimirs, Golubeva Ludmila, Gordijčuka Olga (1992—1993), Gordijčuks Vasilijš (1988—1992), Gordijenko Rodions, Gravšins Nikolajs (1986—1987), Gurjanova Ludmila (līdz 1988; no 1990), Iljins Andrejs (līdz 1989), Ivaničevs Jevgeņijs, Izmailovs Viktors (1986—1988), Jakovļevs Vasilijš (miris 1984), Jegorova Irina, Judins Sergejs (no 1992), Kastrova Margarita (1973—1993), Kešiševa Irina (no 1994), Kiseļovs Anatolijs (1982—1984), Kļimanova Ludmila, Koreņš Nikolajs (miris 1982), Korobovs Nikolajs (no 1993), Kozlovš Aleksandrs (1991—1992), Kričevskis Anatolijs (līdz 1990), Krilova Jevgeņija (līdz 1990), Kuropjatņika Ludmila (līdz 1985), Lencs Leonids (no 1988), Losevs Jurijs (līdz 1986), Lucenkova (Sigova) Ludmila, Lukašs Aleksandrs (līdz 1988), Lupiļevs Jevgeņijs (līdz 1993), Ņebedevs Marks, Ņepihins Dmitrijs (1993), Ņipčenko Marina (no 1986), Malahova Nina (1983—1987), Maļčenko Tatjana, Matoško Vladislavs (no 1991), Mezencevs Sergejs (1983—1986), Mihailovs Aleksejs (miris 1987), Mišins Aleksandrs (1983—1987), Neznamova Nina, Nikuļina Olga (no 1993), Osadčijs Andrejs (1991—1993), Palejess Dmitrijs (no 1981), Pavlova Valentīna (mirusi 1994), Peļše Ārija (mirusi 1985), Petrovs Sergejs (1988—1990), Počerpailo Dmitrijs (1983—1993), Ploskiha (Lukašenkova) Tatjana (no 1989), Pļuts Viktors (no 1992), Poliščuks Aleksandrs, Polusmaks Vitālijs (līdz 1986), Pope Tatjana (līdz 1991), Praudiņa Raina (līdz 1988), Rafalsons Jakovs (no 1991), Razumovska Olga (līdz 1986), Rosihina Nina, Rosijska Gaļina (no 1988), Safronovs Jurijs, Salmīna Jūlija (no 1992), Seļemeņevs Sergejs (1989—1992), Sigovs Vladimirs (miris 1981), Sizovs Germans (no 1982), Soldatova Jevgeņija, Staroseļevs Igors (līdz 1987), Starovoitenko Nina, Staržinska Valentīna (līdz 1987), Sudņika Tamāra (no 1991), Suvorova Elina (no 1993), Šaršovs Jurijs (1984—1988; 1994), Šilajeva Svetlana (no 1989), Skatovs Aleksejs (1991—1992), Skrabaks Vladimirs (no 1986), Smakova Alevtīna (no 1988), Teterins Oļegs (no 1983), Tihovs Boriss, Timofejevs Georgijs (miris 1991), Umanska Anna, Vaļevska Valentīna (līdz 1992), Vorošilova Ludmila (līdz 1989)

VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRIS

Direktori: Briede Ilona (līdz 1986), Sūcis Pēteris (no 1986)
Galvenais režisors: Lūcis Pēteris (miris 1991); Brasla Varis (no 1995)
Režisori: Deičs Felikss (no 1994), Ķimele Māra (līdz 1989), Maculēvičs Valentīns (līdz 1992), Vilims Aigars (no 1994)
Literārās daļas vadītāji: Linē Aldis (1993—1994), Skudra Austrā (līdz 1993), Spore Egīls (no 1994)
Muzikālās daļas vadītāji: Balodis Andris (no 1994), Dubavs Tāivaldis (līdz 1987)
Aktieri: Aizbalte Inga (1986—1992), Apsītis Ilmārs (1978—1982; 1986—1993), Auziņš Māris, Baumane Astra, Birgere Ruta, Blumberga Ilze (1988—1990), Briedis Aldis, Brodele Ada, Dauksts Jānis (līdz 1993), Dēvica Līgita, Dūle Ausma, Erglis Nikolajs (līdz 1989), Eversa Dace, Helds Juris (līdz 1991), Ieviņa Ināra, Jansone Antonija (mirusi 1984), Johansons Januss, Jozēns Andris (1978—1991; 1991—1993), Kalēja Inga (līdz 1988), Kalēja Lelde, Kalme Vizma, Karlivāne Līga (1988—1989), Karpačs Valdemārs (līdz 1989), Kļaviņa Leonarda (1988—1993), Košķins Uldis (miris 1988), Kronbergs Uldis (līdz 1980), Kēsteris Ģirts (no 1988), Lasmanis Tāivaldis (no 1986), Laviņš Juris, Leimane Nina, Lorence Zigrīda (līdz 1988), Lorencs Kārlis (miris 1984), Māsēns Agris, Meirāne Rīta (līdz 1991), Mūrniece Zigrīda (līdz 1994), Ozoliņš Ģints (1988—1989), Pabērza

Inese, Prauliņš Jānis (līdz 1984), Prodniece Kristīne (1975—1990), Pukinska Ilze (no 1988), Putniņa Skaidrīte, Rāka Mudīte, Ramute Inese, Rubene Ligija, Rudāks Rihards, Samauskis Jānis, Sukurs Edgars, Sēnknehts Haralds (līdz 1989), Tomsons Jānis, Treimane Inta (līdz 1988), Uzuliņš Jevgeņijs, Valante Baiba, Vidiņš Andris, Vilims Aigars, Vintere Lolita, Vitiņa Ruta (līdz 1988), Zariņš Jānis, Zēbergs Roberts

LIEPĀJAS TEĀTRIS

Direktori: Dreiblats Jānis (no 1990), Laukšteins Herberts (1990—1991), Pūce Voldemārs (līdz 1990)

Galvenie režisori: Kroders Oļģerts (līdz 1989), Laukšteins Herberts (no 1989)

Režisori: Elerts Ilmārs (1984—1987; miris 1991), Kļētnieks Nauris (līdz 1989, no 1994), Riņnieks Juris (1987—1992), Ulmanis Haralds (1988—1991), Viksne Pēteris (1982—1993)

Scenogrāfi: Atāle Zigrīda (no 1990), Kļaviņš Aldis, Treimane Aija (1992—1993)

Muzikālās daļas vadītājs: Aivars Valdis

Literārās daļas vadītāji: Studente Anita (līdz 1990), Tišheizere Edīte (no 1990)

Aktieri: Aboliņa Vija, Aboliņš Juris, Akmentiņš Zigurds, Albuže Anda, Antēnišķis Mārtiņš (miris 1994), Austruma Karmena (līdz 1983), Bartkevičs Juris, Belte Inese (līdz 1992), Belte Rihards (līdz 1991), Bīne Iza, Bīne Jānis, Birznieks Aigars (1980—1983), Borgs Gunārs, Brečs Andris (1986—1988), Briķe Indra (līdz 1992), Cestnovs Viktors (līdz 1989; no 1993), Dreiblats Jānis, Fergis Voldemārs (līdz 1982; miris 1987), Galanders Aldis (līdz 1981; no 1986), Grinberga Daina (1986—1989), Jaunvalka Amālija (līdz 1981), Jaunzeme Aina, Jurjāne Inese (no 1986), Kaktiņa Līga, Kalnarāja Ināra, Kalnarājs Aivars, Karele Aina, Kļētniece Dzintra (līdz 1991), Klīma Maruta, Krastiņš Ivars, Krūms Ainārs, Kugrēns Gunārs, Kuplais Jānis, Kvāla Anita, Lācara Dina (no 1981), Lagzdiņš Jānis, Leščinskis Leons (no 1986), Līpa Dace, Ližbovskis Andris (1981—1986), Locenīks Leonīds, Lūriņa Marīta, Mačis Ilgvars, Makovska Dace, Makovskis Jānis (līdz 1990), Mākalne Mirdza (līdz 1985; mirusi 1990), Martinsons Ilga, Melbārde Vilma (mirusi 1987), Mūrniece Ieva (līdz 1986), Pļaviņa Ingrīda (līdz 1984), Pujēns Edgars (miris 1994), Pumpure Austra, Pūris Māris (1986—1991), Putniņš Māris (līdz 1985), Riņnieks Juris (1985—1987), Rūtiņa Zigrīda, Sēliete Dzintra (mirusi 1991), Skurstenis Juris (līdz 1986), Stelmakers Uldis (no 1982), Strahovs Haralds, Stūre Dace, Sneidera Vera, Tūls Gunārs (līdz 1994), Udris Jānis, Ulmanis Haralds (līdz 1991), Viksne Pēteris (1982—1993), Viksne Valda, Vilsons Eriks (no 1985), Vilsons Mārtiņš (līdz 1983; no 1987), Zandbergs Valdemārs (miris 1994), Zenbergs Voldemārs (līdz 1989), Zīgure Velta (līdz 1982)

IV studijas audzēkņi un absolventi: Dombrovskis Egons (līdz 1993), Jevgļevska Sigita, Kučinska Inese, Lūsis Ivars, Matuzēviča Inese, Pujāts Edgars, Putniņa Anna, Rozenbergs Aigars, Vaļeniece Indra, Vārpiņa Vita (līdz 1993), Vilsons Ivonda, Zakovics Kaspars

HRONIKA

Hronikā doti jaunuzvedumu dati: pirmizrādes datums, iestudējuma veidotāji, centrālo lomu tēlotāji, izcilāko aktieru līdzdalība epizodiska rakstura lomās. Uzvedumos, kuros būtiski mainījies tēlotāju sastāvs pēc pirmizrādes, norādīti arī vēlākie izpildītāji. Atzīmēti tādi notikumi teātru dzīvē kā teātra nosaukuma maiņa, nozīmīgākās viesizrādes, jubilejas.

Hroniku no 1981. līdz 1989. gadam sastādījušas:

Nacionālajam teātrim — S. Radzobe,

Dalles teātrim — E. Tišheizere,

Jaunatnes teātrim — G. Zeltiņa,

Krievu drāmas teātrim — S. Radzobe,

Liepājas teātrim — L. Bērziņa; no 1990. līdz 1993. gadam E. Tišheizere,

Valmieras teātrim — S. Radzobe,

Daugavpils teātrim — B. Tjarve,

Jaunajam Rīgas teātrim — S. Radzobe.

Hroniku no 1990. līdz 1993. gadam sastādījuši Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultātes teātra kritikas specializācijas studenti.

NACIONĀLAIS TEĀTRIS*

1981

28. janvārī L. Paegles «Iela». Rež. A. Jaunušans, M. Kublinskis, E. Freibergs, V. Lūriņš, scenogr. U. Pauzers, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. Z. Liepiņš, Dzidra Straume — L. Kugrēna, Rītenis Straume — J. Kaijaks, Devītais — V. Lūriņš, Klusais — U. Norenbergs, J. Jurkāns, Laima Liepa — G. Virkava, Kurts fon Rādens — L. Grabovskis, Dudkins — R. Zagorskis, Džinna — I. Brauna, strēlnieku komandieris — K. Zušmanis, zaldāts — D. Porgants.

16. februārī A. Liedskalniņas radošā darba vakars (kopā ar M. Vilcāni). Programmā: V. Belševicas, Ā. Elksnes, A. Barbisa, K. Candras dzeja un proza. Rež. E. Freibergs.

31. martā J. Druces «Doina». Radošā brigāde no Kišiņevas: rež. S. J. Skurja, scenogr. J. Puju, komp. V. Goja. Tudors Mokanu — A. Jaunušans, Veta — L. Freimane, M. Zemdega, Antons — G. Jakovļevs, U. Norenbergs, Fima — Z. Neimans, V. Lūriņš, Jonels — J. Skanis, E. Freibergs, Marija — G. Virkava, M. Feldmane, Doina — A. Kairiņa, E. Dūda.

29. maijā V. Sekspīra «Dots pret dotu». Rež. J. Bebrīšs, scenogr. G. Zengals, komp. M. Brauns. Vinčenco — R. Zagorskis, Andželo — J. Kaijaks, Eskals — J. Kubilis, J. Lejaskalns, Klaudio — L. Grabovskis, Lučo — V. Soriņš, Izabella — L. Kugrēna, I. Brauna, Marianna — G. Virkava, B. Nollendorfa.

* 1988. g. 17. novembrī Ministru Padome pieņēma lēmumu A. Upīša Akadēmisko drāmas teātri pārdēvēt par Nacionālo teātri.

29. septembrī I. Zamiaka «Hamilkara kungs». Rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zengals, kost. māksl. B. Puzina, M. Tabakas gleznojumi. Aleksandrs — K. Sebris, J. Kubilis, Eleonora — V. Līne, A. Liedskalniņa, Virdžīnija — I. Brauna, I. Andriņa, Mašū — A. Videnieks, H. Topsis, arī U. Norenbergs, Polo — V. Soriņš, A. Kvēps, Mēlija — I. Mitrēvice.

28. novembrī N. Gogoļa «Revidents». Rež. E. Freibergs, scenogr. A. Freibergs, komp. U. Stabulnieks, dejas iest. J. Pankrate. Skvozņiks-Dmuhanovskis — U. Dumpis, I. Adermanis, Anna Andrejevna — H. Romanova, I. Tomsone, Marja Antonovna — M. Feldmane, G. Virkava, Hlopovs — J. Lejaskalns, viņa sieva — I. Tirole, Ļapkins-Tjapkins — A. Bogdanovičs, J. Pļaviņš, Zemļaniņa — E. Bēseris, Spekins — V. Jakāns, Dobčinskis — J. Lenēvičs, Bobčinskis — E. Maisaks, Hjestakovs — R. Zagorskis, L. Grabovskis, Osips — J. Skanis, Hibners — K. Teihmanis, Deržimorda — A. Kvēps.

J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes studentu diplomdarbs

13. oktobrī R. Blaumaņa «No saldenās pudeles». Rež. H. Romanova, I. Adermanis, scenogr.: stacionārā A. Spertāla dekor. izrādei «Skroderdienas Silmačos», izbraukumos K. Spranča dekor., M. Brauna muz. noform. Ezerlauku māte — D. Bonāte, Marija — I. Ķirsone, I. Slucka, Lavīze — V. Ozoliņa (Kvēpa), Mārtiņš — J. Lisners, I. Sietiņš, Taukšķis — J. Reinis, Krišs — D. Porgants, J. Rijnieks, Pičuks — E. Vilsons, Dz. Belogrudovs, Auce — I. Rūdolfa, Rindēns — I. Sietiņš, J. Lisners.

1982

21. janvārī R. Blaumaņa «Ugunī». Rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zengals, kost. māksl. K. Pasternaka. Mēvenšterns — E. Britiņš, Z. Neimanis, Frišvagars — J. Kubilis, I. Burāns, Alders — J. Kaijaks, Višķrelis — A. Bogdanovičs, V. Soriņš, Sutka — J. Kaminskis, A. Upenieks, Edgars — G. Jakovļevs, U. Norenbergs, pavārs — K. Teihmanis, J. Mētra, Kristīne — A. Kairiņa, L. Kugrēna, vešeriene — E. Radziņa, V. Līne, Horsta madāma — M. Mainiece, H. Dančberga, Akmentiņš — K. Zušmanis, V. Lūriņš, Klenga — K. Trencis, R. Ceplītis.

3. martā Aktieru zālē J. Skaņa radošais autorvakars «Svētdien, starp izrādēm».

5. martā L. Stumbres «Klusā daba ar cilvēkiem». Rež. M. Kublinskis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle, komp. M. Brauns. «Ipolits»: Ipolits — R. Zagorskis, Austra — R. Garne, Melānija — E. Radziņa, A. Liedskalniņa, Kārlis — K. Sebris. «Bērnis»: Ingus — L. Grabovskis, Selīna — M. Sika, Ingus māte — E. Dūda, B. Indriksone, Ingus tēvs — J. Lejaskalns, Selīnas māte — M. Zemdega, S. Blese, Selīnas tēvs — A. Videnieks.

12. maijā M. Zariņa «Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi». Rež. A. Jaunušans, scenogr. un kost. māksl. G. Zengals, komp. M. Zariņš, U. Stabulnieks, horeogr. J. Kaprālis. Didriks Taizels — I. Adermanis, U. Dumpis, Pankoku Ona — V. Līne, A. Kairiņa, Trommels — J. Kubilis, Pīkīlas vecene — L. Freimane, H. Romanova, Svens Ēriks — J. Skanis, Lumpe — J. Kaijaks, Džims — V. Lūriņš, Bils — E. Maisaks, Siļķu Pēteris — A. Upenieks, G. Jakovļevs, Kešu Gusts — V. Jakāns, Kuseinu Jānis — J. Lejaskalns, Vāku Krišs — A. Bogdanovičs, Skruziņu Mikus — J. Bēriņš, Pjotrs Serebrjakovs — R. Zagorskis.

13. jūnijā Aktieru zālē G. Figereidu «Dons Zuans». Rež. V. Lūriņš, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. L. Brauna, komp. J. Kulakovs. Dons Zuans — J. Skanis, Leporello — K. Teihmanis, Izabella — R. Garne, Komandors — A. Kvēps, Anna — I. Brauna.

10. novembrī J. Bondareva «Izvēle». Dramat. M. Rogāčevskis, rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zengals, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. M. Brauns. Vasiļjevs — Ū. Dumpis, Marija — A. Kairiša, A. Liedskalniņa, Viktorija — I. Brauna, M. Feldmane, Ramzins — G. Jakovļevs, Rāisa Mihailovna — L. Freimane.

J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes studentu diplomdarbi

20. maijā I. Gončarova, V. Rozova «Parasts stāsts». Rež. M. Kublinskis. Aleksandrs Adujevs — J. Reinis, Pjotrs Adujevs — D. Porgants, Jeļizaveta Aleksandrovna — I. Slucka, V. Ozoliņa (Kvēpa), Pospelovs — E. Vilsons, J. Rijnieks, Marija Ļubecka — H. Romanova,* Nadjeņka — D. Bonāte, I. Rūdolfa, grafs Novinskis — I. Sietiņš, J. Lisners, Jūlija Tafajeva — I. Ķiršone, V. Ozoliņa (Kvēpa), dakteris — J. Rijnieks, E. Vilsons, Jevsejs — Dz. Belogradovs, Vasiļijs — L. Grabovskis.*

29. maijā T. Viljamsa «Vasara un dūmi». Rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zengals. Alma Vainmillere — I. Rūdolfa, I. Ķiršone, Džons Bjukenens — Dz. Belogradovs, I. Sietiņš, Almas tēvs — J. Lisners, Almas māte — B. Indriksone*, I. Hincenberga*, Džona tēvs — J. Kaminskis*, Roza Gonzalesa — V. Ozoliņa (Kvēpa), Rozas tēvs — D. Porgants, Nellija Juēla — D. Bonāte, misis Bēsitā — I. Slucka, Rodžers Doremuss — J. Rijnieks, misters Kreimers — J. Reinis, E. Vilsons, Rozmarija — B. Nollendorfa*, Vernons — E. Vilsons, J. Reinis, Dastijs — I. Sietiņš, Dz. Belogradovs, Perla — I. Ķiršone, I. Rūdolfa.

15. jūnijā J. Glinska «Kings». Rež. E. Freibergs, kust. kons. V. Lūriņš, U. Stabulnieka mūz. izrādei «Tas, kurš saņem plaukas». Sauļus — J. Lisners, Aleksandrs — D. Porgants, J. Rijnieks, Elena — V. Ozoliņa (Kvēpa), I. Slucka, Rosļevskis — I. Sietiņš, Toms — E. Vilsons, Aļus Rauckis — J. Reinis, Roks Rauckis — Dz. Belogradovs, zēns ar slotu — D. Bonāte. Speckolas audzēkņu lomās Leļļu teātra kursa studenti — P. Anteins, I. Baiža, E. Grunde, J. Kirmuška, A. Silavs, R. Zuhmanis, A. Zūzens.

20. jūnijā «Karnevāls» pēc A. Upiņa traģ. «Zanna d'Arka» motīviem. Rež. V. Lūriņš, scenogr. J. Toropins, kost. māksl. L. Brauna, komp. Z. Liepiņš, J. Jurkāna dziesmu teksti, dejas iest. T. Jakovļeva. Zanna d'Arka — I. Rūdolfa, Zaks d'Arks — I. Burāns*, Izabella d'Arka — I. Slucka, Pjērs — E. Vilsons, Raimons — Dz. Belogradovs, Omēta — I. Ķiršone, Bodrikūrs — D. Porgants, kirē Frontejs — J. Rijnieks, Martēns — I. Sietiņš, karaliene — V. Ozoliņa (Kvēpa), dofiņš — J. Reinis, Alansonas hercogs — J. Lisners, vazaņķe — D. Bonāte, erceņģelis Miķelis — J. Skanis*.

1983

26. februārī H. Gulbja «Alberts». Rež. A. Jaunušans, scenogr. V. Kovalčuks, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. M. Brauns. Alberts — A. Videnieks, J. Bebrišs, Marta — H. Dančberga, I. Tomšone, Antonija — E. Radziņa, B. Indriksone, Aleksandrs — I. Adermanis, E. Bītiņš, Sandra — R. Garne, L. Liepiņa, Dzintris — J. Skanis, K. Zušmanis, Ilona — G. Virkava, I. Slucka, teicējs — R. Zagorskis.

4. aprīlī Aktieru zālē S. Vieses «Garlība Merķeļa sarunas ar Nezināmo». Rež. J. Bebrišs. Garlībs Merķelis — J. Reinis.

8. aprīlī G. Priedes «Filiāle». Rež. J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomands V. Lūriņš, scenogr. J. Toropins, kost. māksl. L. Brauna.

* Drāmas teātra aktieri.

Guntis Dimze — K. Teihmanis, U. Dumpis, Jogita — V. Ozoliņa (Kvēpa), Vilberts Mauriņš — I. Burāns, Terēze — H. Romanova, Dāvis — E. Freibergs, Matiss Neimanis — V. Jakāns, K. Ozols, Eriks Balodītis — E. Beseris, Klau-dija — M. Feldmane, Zaiga — B. Nollendorfa, L. Cauka, Līna — L. Kugrēna, Dzintars — E. Maisaks.

12. maijā E. Braginska «Istaba». Rež. I. Adermanis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. K. Pasternaka, D. Apsīša dziesmas ar A. Auziņa vārdiem. Albina — A. Liedskalniņa, R. Garne, Līza — D. Bonāte, I. Slucka, Dergačovs — G. Jakovļevs, A. Upenieks.

19. jūnijā Marka Tvena «Princis un ubaga zēns». Dramat. A. Migla, komp. Im. Kalniņš, rež. J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fak. diplomands E. Freibergs, scenogr. G. Zengals, kost. māksl. I. Kundziņa, dejas iest. J. Pankrate. Velsas princis — J. Kaijaks, Henrijs VIII — K. Sebris, I. Adermanis, lēdija Elizabete — I. Andriņa, lēdija Greja — D. Bonāte, peramais zēns — E. Vilsons, Toms Kentijs — J. Reinis, Džons Kentijs — J. Pļaviņš, A. Bogdanovičs, Toma māte — E. Dūda, Nanija — L. Kugrēna, Betija — M. Sika, Toma vecmāte — H. Romanova, S. Blese, Maikls Hendons — U. Dumpis, Z. Neimanis, Hugo — U. Norenbergs, lēdija Edīte — D. Kvelde, I. Brauna, vientuļnieks — J. Bebrīšs, A. Videnieks.

7. decembrī Aktieru zālē N. Tanskas «Angļu valodas stunda». Rež. E. Freibergs, scenogr. I. Gailāns, Skolotāja — M. Zemdega, Terēzīte — L. Kugrēna.

20. decembrī E. Illēša «Spānijas Isabella». Rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zengals, kost. māksl. I. Kundziņa, komp. D. Apsītis, dejas iest. J. Pankrate. Isabella — A. Kairiņa, G. Virkava, Beatrise — I. Brauna, I. Rūdolfa, Ferdinands — G. Jakovļevs, Talavera — V. Jakāns, Indriķis IV — U. Dumpis, kardināls Mendosa — A. Videnieks, J. Kaminskis, Tomass de Torkve-mada — I. Burāns, Kolumbs — J. Pļaviņš, pāzs — V. Lūriņš.

1984

21. janvārī S. Kristovas «Atbrīvota...». Rež. J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomande H. Dancberga, scenogr. D. Rožlapa, kost. māksl. K. Pasternaka, Amēlija Vika — V. Līne, A. Liedskalniņa, Vilhelms Viks — J. Kubilis, I. Adermanis.

16.—26. aprīlī Baltijas teātru pavasaris Viļņā. Piedalās ar E. Illēša drāmu «Spānijas Isabella».

21. aprīlī V. Sekspira «Romeo un Džuljeta». Rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zengals, kost. māksl. B. Puzina, komp. D. Apsītis, dejas iest. J. Pankrate. Džuljeta — L. Kugrēna, Romeo — J. Reinis, Merkucio — V. Sorinšs, Benvolio — Z. Neimanis, Baltazars — U. Norenbergs, Veronas princis — V. Jakāns, Pariss — R. Zagorskis, Kapuleti — K. Sebris, sinjora Kapuleti — E. Dūda, Monteki — A. Bogdanovičs, sinjora Monteki — I. Hincenberga, Tibalts — J. Kaijaks, Lorencs — U. Dumpis, I. Burāns, aukle — H. Romanova.

4. jūnijā A. Rozanova «Vārda diena — vārda nakts». Rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zengals, kost. māksl. K. Pasternaka, S. Rahmaninova mūz., dejas iest. J. Pankrate. Antoņina Romanovna — E. Radziņa, L. Freimane.

25. oktobrī A. Nikolai «Taurenīt... taurenīt...». Rež. M. Kublinskis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. D. Apsītis. Eda — H. Romanova, A. Liedskalniņa, Elio — D. Porgants, Foka — S. Blese.

27. novembrī P. Pētersona «Meteors». Rež. P. Pētersons, scenogr. V. Ķir-kups, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. I. Zemzaris, kust. kons. T. Jakovļeva. Dakteris — I. Burāns, V. Sorinšs, Melisa — M. Zemdega, L. Cauka, māsa — H. Dancberga, L. Liepiņa, Viviāna — A. Kairiņa, V. Kvēpa, Modests — J. Kubilis, U. Dumpis, Jagailis — G. Jakovļevs.

28. decembrī D. Grafiņa «Glezna». Dramat. A. Remezs un L. Heifecs, rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. K. Pasternaka, Losevs — R. Zagorskis, Tučkova — I. Brauna, I. Slucka, Poļivanovs — K. Sebris, J. Pļaviņš, Uvarovs — A. Bogdanovičs, Astahova — V. Line, L. Freimane, Astahovs — J. Kaminskis, J. Skanis, Kisliha — A. Liedskalniņa, E. Dūda.

1985

5. martā A. Epnera, V. Jansona, V. Lūriņa skat. variants pēc O. Vācieša dzejas motīviem «Kārais lauks». Rež. V. Lūriņš, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. I. Kundziņa, komp. Im. Kalniņš, dejas iest. T. Eķe. Vīrs — Ģ. Jakovļevs, Matisons — J. Kaijaks, Tēvs — J. Kaminskis, Māte — D. Kvelde, Brālis — J. Skanis, Māsiņa — D. Bonāte, Režisors — U. Dumpis, Soliste — I. Akuratere, I. Pabērza, Solists — D. Porgants.

30. martā H. Gulbja «Olivers». Rež. E. Freibergs, scenogr. I. Gailāns, kost. māksl. K. Pasternaka, Inese — L. Kugrēna, L. Liepiņa, Olivers — R. Zagorskis, Mārtiņš — E. Maisaks, A. Bogdanovičs, Stefānija — H. Dančberga, R. Garne.

1. jūnijā M. Ļermontova «Maskarāde». Rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. I. Kundziņa, komp. Im. Kalniņš, Arbeņins — G. Cilinskis, J. Kaminskis, Nina — I. Ķirsone, Strāla — A. Kairiša.

20. jūnijā P. Putniņa «Pie puķēm, kur ģimenei pulcēties». Rež. M. Kublinskis, scenogr. un kost. māksl. I. Gailāns, Veronika Zumberga — V. Line, Oļģerts — U. Dumpis, A. Upenieks, Melita — A. Liedskalniņa, E. Dūda, Trauta — L. Kugrēna.

13.—23. novembrī II Vissavienības jaunatnes izr. festivāls Tbilisī. Piedalās ar Marka Tvena muz. izr. «Princis un ubaga zēns».

28. decembrī Raiņa «Uguns un nakts». Rež. A. Jaunušans, scenogr. un kost. māksl. G. Zemgals, komp. D. Apsītis, dejas iest. J. Kaprālis, Laika vecis — A. Videnieks, J. Kubilis, Lāčplēsis — J. Lisners, Spīdola — A. Kairiša, M. Feldmane, Laimdota — L. Cauka, V. Kvēpa, Aizkrauklis — K. Sebris, Lielvārdis — K. Trencis, Burtnieks — J. Bebrīšs, Kangars — U. Dumpis, J. Pļaviņš, Koknesis — K. Zušmanis, Melnais bruņinieks — I. Burāns, L. Grabovskis, Vecene — E. Radziņa, A. Liedskalniņa, virsaiši — Ģ. Jakovļevs, V. Jakāns, J. Kaminskis, J. Lejaskalns.

1986

23. februārī E. de Filipo «De Pretore Vinčenco». Rež. E. Freibergs, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. B. Puzina, komp. U. Stabulnieks, K. Dimitera dziesmu teksti. Vinčenco de Pretore — J. Reinis, Ninuča — I. Rūdolfa, dons Ciro — V. Jakāns, kungs un ārsts — J. Kubilis, J. Lejaskalns.

31. martā E. Manna «Nirnberga... 1948...». Rež. A. Jaunušans, scenogr. un kost. māksl. P. Sēnhofs, Daniels Heivuds — K. Sebris, Kērtiss Aivzs — J. Lejaskalns, J. Kaijaks, Hanss Rolfe — Ģ. Jakovļevs, Ernests Jannings — J. Kubilis, Verners Lampe — A. Videnieks.

13. maijā Ņ. Pavlovas «Vagoniņš». Rež. M. Kublinskis, scenogr. M. Kitajevs (Ļeņingrada), Tiesnesis — U. Dumpis, prokurore — A. Kairiša, advokāts — V. Jakāns, Inga — I. Rūdolfa, Zina — G. Virkava, Cipkina — I. Andriņa, Vera — D. Bonāte, Ira — I. Ķirsone, Belovs — A. Bogdanovičs, Belova — L. Freimane, Arbuzova — A. Liedskalniņa, Pašina — S. Blese, Cipkina — I. Tomsona, Gribova — H. Romanova.

19. maijā Aktieru zālē E. Radziņas radošais vakars. R. Tagores dzejas kompoz. «Ieklausies, mana sirds, pasaules čukstos...».

2.—16. jūnijā viesizr. Maskavā.

9. novembrī Aktieru zālē L. Kugrēnas un J. Skaņa sagat. programma — Raiņa «Ave sol!». Scenogr. M. Lindberga.

19. novembrī A. Brigādes «Katrš rīts ir jauna slāpe» (A. Brigāderei — 125). Rež. A. Jaunušans, M. Kublinskis, E. Freibergs, scenogr. M. Lindberga, kost. māksl. A. Karlāne, Alfr. Kalniņa, A. Skultes, G. Ordelovska, U. Stabulnieka mūz. Esejas par A. Brigāderi lasa L. Dzene un M. Zālite. Prozas, dzēšanas, dramaturģijas kompoz. piedalās teātra kolektīvs.

27. decembrī V. Sekspīra «Liela brēka, maza vilna». Rež. V. Lūriņš, scenogr. G. Zemgals, komp. Im. Kalniņš, kust. kons. T. Eķe. Klaudio — Dz. Belogradovs, Benedikts — J. Skanis, Hēro — D. Bonāte, Beatriče — I. Brauna.

1987

3. februārī Aktieru zālē B. Indriksones radošā darba vakars «Kas tu esi, mīlestība?».

10. februārī L. Stumbres «Sarkanmataināis kalps». Rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, komp. D. Apsītis, Jēkabs — K. Sebris, Erta — M. Zemdega, Jānis — J. Reinis, Inga — L. Kugrēna, D. Bonāte, Krišs — K. Zušmanis, Johans — J. Kubilis.

Februārī viesizrādes ASV ar H. Gulbja «Olivers» uzvedumu.

2. martā Aktieru zālē A. Geikina «Saules dieva Fēba rotaļas». Rež. A. Geikins, kust. rež., scenogr., kost. māksl., mūz. noform. A. Rūtentāls. Alfonso Sančess — I. Burāns, Saule — A. Kvēps, Mēness — I. Sietiņš, Kaza — Z. Jančevska, Cūska — I. Puga.

10. martā Aktieru zālē F. Dostojevska «Pro un contra». (Fragm. no rom. «Brāji Karamazovi».) Rež. J. Bebrišs, scenogr. G. Zemgals. Ivans Karamazovs — J. Lisners.

31. martā M. Freina «Lampu drudzis». Rež. A. Jaunušans, scenogr. P. Sēnhofs, kost. māksl. V. Varslavāne. Dotija Otlīja — E. Radziņa, Garijs Ležens — D. Porgants, Brūka Eštona — I. Rūdolfa, Belinda Blēra — G. Virkava, Selsdons Moubrejs — J. Kaminskis, Loids Dallass — U. Dumpis, Popija — I. Brauna, Tims Olgūds — V. Jakāns.

10. aprīlī Aktieru zālē E. Hānberga «Virieši man sirdi plosa». Rež. J. Bebrišs, scenogr. un kost. māksl. M. Lindberga, mūz. noform. V. Zilberts. Piecu sieviešu monologus izpilda I. Tirole.

23. maijā P. Pētersona «Tikai muzikants». Rež. P. Pētersons, scenogr. un kost. māksl. I. Blumbergs, komp. R. Pauls. Klāvs — J. Reinis, Judīte un Janīna — L. Kugrēna, Ringolds — A. Upenieks, A. Bogdanovičs, Indra — V. Līne, Klijāns — R. Zagorskis, Oberšefs — J. Kubilis, Vadoņa mūža atziņas — G. Jakovļevs.

16. jūnijā P. Putniņa «Ar būdu uz baznīcu». Rež. E. Freibergs, scenogr. A. Bute, kost. māksl. E. Grīnberga, komp. U. Stabulnieks. Marianna Okolokolaka — A. Liedskalniņa, Kintija — L. Liepiņa, Bronislavs Timrāns — U. Dumpis, Teika — L. Cauka, I. Ķirsona, Arod biedrība — H. Romanova, S. Blesse, Gudrīte Robinsone — L. Freimane, D. Kvelde, Konstantīns Esenbergs — J. Lejaskalns, Anrijs Pumpiņš — J. Lisners, I. Puga.

6. novembrī Aktieru zālē M. Ziverta «Lielo grēcinieku iela». Rež. J. Bebrišs, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. L. Karlāne, muz. noform. V. Zilvers. Nupats — A. Kvēps, Mimoza — M. Sika, Tētiņš — A. Bogdanovičs.

11. decembrī A. Upīša «Mirabo». Rež. V. Lūriņš, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. L. Brauna, komp. Z. Liepiņš, horeogr. T. Eķe. Mirabo — R. Zagorskis, Marāts — J. Reinis, Bīrona kundze — D. Bonāte, I. Rūdolfa, Kleo de Ksavjē — I. Brauna, I. Slucka, kirē Fulons — J. Kaijaks, Legrēns — A. Videņieks.

1988

10. februārī R. Blaumaņa «Indrāni». Rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, komp. D. Apsītis. Indrānu tēvs — K. Sebris, Indrānu māte — V. Līne, Edvarts — J. Kaminskis, G. Jakovļevs, Ieva — A. Kairiņa, R. Garne, Kaukēns — A. Jaunušans, Zēlma — I. Ķiršone, Z. Jančevska, Līze — I. Tomšone, L. Cauka, Noliņš — J. Lisners, I. Puga, Guste — H. Dančberga, M. Sika.

25. februārī Aktieru zālē Dž. Patrika «Augstākais bauslis». («Dārgā Pamela»). Izr. veidojuši un tajā piedalās: B. Indriksone (Pamela Kronki), G. Virkava (Glorija Gūloka), J. Lejaskalns (Sols Bozo), Z. Neimanis (Breds Vinnērs vai Džo Janki), V. Soriņš (Džo Janki vai Breds Vinnērs). Kost. māksl. A. Karlāne.

16. martā H. Ibsena «Celtņieks Sūlness». Rež. E. Freibergs, scenogr. A. Bute, kost. māksl. E. Grinberga, komp. P. Vasks. Halvars Sūlness — I. Burāns, Aline Sūlnese — H. Dančberga, E. Dūda, Hilde Vangele — I. Slucka.

29. maijā Aktieru zālē H. Maurisio «Portreti». Rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. V. Varšlavāne. Beatrise — L. Freimane, A. Liedskalniņa, Marija Luisa — B. Indriksone, M. Zemdega, Viktors — J. Kaijaks, Dz. Belogrudovs.

22. jūnijā A. Geikina «Reiz dzīvoja kāds Jātņieks...». Rež. M. Kublinskis, scenogr. A. Bute, kost. māksl. B. Puzina, komp. D. Apsītis, kust. kons. A. Rūtentāls. Johanness Reiters — J. Reinis, I. Puga, Gertrūde Reitere — Z. Jančevska, I. Ķiršone.

18. novembrī svinīgs valsts sarīkojums un koncerts, atzīmējot neatkarīgas Latvijas proklamēšanu 1918. g. 18. novembrī.

3. decembrī M. Endes «Momo». Rež. V. Lūriņš, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. L. Brauna, komp. Z. Liepiņš, M. Zālītes dziesmu teksti. Momo — D. Bonāte. Piedalās TDA «Zelta sietiņš» un ans. «Knīpas un knauķi».

1989

23. janvārī I. Zamiaka «Uz Akapulko, kundze!». Rež. E. Freibergs, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. V. Varšlavāne. Nata — A. Kairiņa, Zeroms — U. Dumpis, Martīna — I. Slucka, G. Virkava, Toms — U. Norenbergs, L. Grabovskis, Lorāns — V. Liepiņš*, O. Zaķis*.

11. februārī Aktieru zālē R. Blaumaņa «Pie mums uz zemēm». Viencēļieni. Rež. I. Adermanis, scenogr. un kost. māksl. I. Brence, V. Zilvera muz. noform., B. Steinas horeogr. «Sestdienas vakars»: Made — R. Garne, B. Nollendorfa, Marenica — V. Kvēpa, Bungatiņš — V. Jakāns, Pupiņa — B. Indriksone, D. Kvelde, Pieters — R. Ceplītis, Lauris — Dz. Belogrudovs, J. Rudzītis*, vecītis — J. Skanis. «Pēc pirmā mīlīņa»: Ernests — I. Puga, V. Soriņš, Marta — I. Ķiršone, M. Feldmane, I. Blumberga, Tautkūķis — E. Maisaks, Eda — R. Garne, B. Nollendorfa.

22. februārī Nacionālā teātra 70 gadu jubilejas vakars.

22. martā F. Sillera «Marija Stjuarte». Rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. B. Puzina, komp. D. Apsītis. Elizabete — L. Kugrēna, Marija Stjuarte — Z. Jančevska, Talbots — J. Kubilis, Leičesters — J. Lisners, Mortimers — J. Reinis, Barlejs — K. Sebris, Devisons — G. Jakovļevs, Marijas aukle — V. Līne, Obspins — R. Zagorskis, Melvils — I. Burāns, Polets — J. Kaminskis, Kents — J. Pļaviņš.

17. aprīlī Aktieru zālē Ā. Genca «Mūsaiķu Mēdeja». Rež. A. Jaunušans, scenogr. M. Lindberga, kost. māksl. V. Varšlavāne. Mēdeja — E. Dūda, M. Zemdega, E. Radziņa, A. Liedskalniņa.

* J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes studenti.

17. jūnijā A. Brigaderes «Kad sievas spēkojas». Rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. A. Karlāne, dejas iestud. A. Baumannē. Dāvis Krasts — A. Bogdanovičs, Atis Krasts — R. Zagorskis, I. Puga, V. Soriņš, Sauspurvis — I. Adermanis, J. Lejaskalns, Antrīne — G. Virkava, Z. Jančevska, Laila — L. Kugrēna, I. Rūdolfa, Sauspurvene — S. Blese, B. Nollendorfa, Triņņa — E. Radziņa, L. Freimane.

20. jūnijā Aristofana «Putni». Rež. R. Zagorskis, scenogr. J. Jansons, kost. māksl. L. Brauna, komp. V. Pūce, kust. kons. R. Vazdika. Evelopids — I. Puga, Peithetairs — J. Kaijaks, Bada dzeguzes kalps — Dz. Belogradovs, Bada dzeguze — U. Norenbergs, Prokne — R. Vazdika, priesteris — I. Sietiņš, pareģis — A. Kvēps, Irida — I. Ķirsonē, Korifejs — A. Bogdanovičs.

16. novembrī L. Stumbres «Kronis». Rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals. Salmēns — A. Jaunušans, I. Burāns, Kronis — K. Sebris, J. Kubilis, Kazimirs — U. Norenbergs, J. Kaminskis, Māra — M. Zemdega, I. Tomsonē.

1. decembrī Aktieru zālē A. Nikolai «Vīrs un sieva». Rež. J. Bebrīšs, scenogr. G. Kambars, kost. māksl. A. Karlāne, komp. V. Zilveris. Sieva — I. Tirole, vīrs — J. Bebrīšs, J. Lejaskalns.

27. decembrī Aspazijas «Vaidelote». Rež. E. Freibergs, scenogr. A. Bute, kost. māksl. L. Brauna, komp. U. Stabulnieks. Asja — G. Virkava, V. Kvēpa, Laimons — V. Soriņš, I. Puga, Oļģerds — J. Lejaskalns, A. Bogdanovičs, Uljana — H. Dancberga, L. Liepiņa, Jautrite — I. Rūdolfa, M. Sika, Krīvs — J. Pļaviņš, Mirdza — I. Tilaka*. Piedalās jauniešu kora grupa I. Māliņas un F. Stades vad., vok. ped. A. Garanča.

1990

22. februārī Z. B. Moljēra «Skapēna blēdības». Rež. I. Adermanis, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. A. Karlāne, komp. V. Zilveris, kust. kons. J. Kaprālis. Skapēns — J. Reinis, E. Maisaks, Argants — V. Jakāns, Zeronts — K. Teihmanis, I. Adermanis, Serbinete — I. Ķirsonē, V. Kvēpa, Hiacinte — I. Rūdolfa, Z. Jančevska, Leandrs — J. Lisners.

20. martā E. Olbija «Lolita» pēc V. Nabokova rom. Rež. O. Kroders, scenogr. I. Uljanoviča, komp. P. Plakidis, kust. rež. A. Rūtentāls. Kāds džentlmenis — G. Jakovļevs, Hamberts Hamberts — L. Grabovskis, Lolita — E. Jundze*, I. Zemzare (Jaunatnes teātra aktrise), Sarlote — I. Brauna, A. Kairiņa, Luize — B. Indriksonē, E. Radziņa, Klērs Kviltijs — U. Dumpis, R. Zagorskis.

5. aprīlī Aktieru zālē M. Normenas «Ar labu nakti, mātī». Rež. A. Sedriks (ASV), scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. V. Romanovska. Telma — H. Dancberga, Dzesija — V. Kvēpa.

12. aprīlī latv. dejas kompoz. «Liela diena maziem bērniem». Rež. J. Kaijaks, scenogr. M. Lindberga. Piedalās: I. Rūdolfa, I. Puga, J. Skanis, Agenskalna baptistu draudzes svētdienas skolas bērni.

12. maijā A. Eglīša «Bezkaunīgie veči». Rež. M. Kublinskis, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. A. Karlāne, komp. A. Strazds. Zuzanna — V. Line, E. Radziņa, Jānis Bertolds, seniors — A. Jaunušans, Longins Laukmanis — J. Kubilis, Askolds Olte — K. Sebris, Mairita — G. Virkava, Jānis Bertolds, juniors — U. Norenbergs, Blāzma — I. Rūdolfa, Indulis — J. Lisners.

17. jūnijā M. Zivertā «Pēdējā laiva». Rež. J. Bebrīšs, scenogr. G. Kambars, komp. V. Zilveris. Melnais Zanis — J. Kaminskis, Selgas Maruta — M. Zemdega, Daga Hiršmane — I. Slucka, puika uz goda — D. Porgants.

10. novembrī E. M. Remarka «Trīs draugi». Dramat. J. Jurkāns, rež. V. Lūriņš, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. L. Brauna, komp. Z. Liepiņš. Patrīcija Holmane — Z. Jančevska, I. Rūdolfa, Roberts Lokamps — I. Puga, Gotfrīds Lencs — V. Soriņš, A. Kvēps, Oto Kesters — J. Skanis, Zalevska — L. Freimane.

* J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes studentes.

A. Liedskalniņa, H. Dancberga, Alfonss — I. Adermanis, Ferdinands Grauss — Z. Neimanis, J. Kaijaks, Roze — I. Tomsons, Lilija — I. Brauna, Jafē — A. Vidnieks, V. Jakāns.

27. novembrī Aktieru zālē L. Nurēna «Drosme nogalināt». Rež. un scenogr. H. Bertilsons (Zviedrija), kost. māksl. A. Karlāne, komp. V. Pūce. Tēvs — U. Norenbergs, dēls — L. Grabovskis, Radka — I. Ķirsons.

14. decembrī F. Dirrenmata «Romuls Lielais». Rež. I. Burāns, scenogr. G. Kambars, kost. māksl. Z. Atāle, V. Kliemane, komp. D. Apsītis, kust. kons. R. Vazdika, Romuls Augusts — E. Maisaks, Odoakrs — G. Jakovļevs, Jūlija — R. Garne, Reja — V. Kvēpa, Zēnons — J. Kaminskis, Emiliāns — J. Reinis, Tits Mamma — J. Lisners, Ahilejs — I. Burāns, Cēzars Rupfs — I. Adermanis.

20. decembrī latv. dzejas komp. «Iededzot eglītē svecītes». Kompoz. aut., rež. un izp. L. Cauka.

26. decembrī C. Dikensa «Sīkstulis». Rež. J. Kaijaks, scenogr. M. Lindberga, kost. māksl. A. Karlāne, horeogr. A. Moisejeva. Ebenecers Skrūdžs — J. Škanis, Bobs Krečets — A. Kvēps, Freds — A. Reinfelds, Freda sieva — I. Rūdolfa, pagājušo Ziemassvētku gars — I. Puga, jaunais Skrūdžs — J. Rudzītis, Skrūdža ligava — D. Bonāte, tagadējo Ziemassvētku gars — V. Soripš, nākamo Ziemassvētku gars — K. Brūveris. Piedalās kristīgā grupa «Maran Ata» un Āgenskalna baptistu draudzes svētdienas skolas audzēkņi.

J. Vitola LMA Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomdarbu izrādes

5. maijā Aktieru zālē A. Čehova «Trīs māsas». Rež. E. Freibergs. Olga — I. Tilaka, Maša — D. Balode, Irina — I. Namniece, Nataša — A. Uzulēna, Tuzenbahs — A. Reinfelds, Veršipins — K. Brūveris, Andrejs — E. Zariņš, Kuligins — J. Rudzītis, Cebutikins — N. Laizāns, Feraponts — J. Salenieks, Soļonijs — V. Liepiņš.

7. jūnijā V. Sekspira «Otello». Rež. A. Jaunušans. Otello — A. Reinfelds, Dezdemonā — I. Tilaka, Jago — J. Hiršs, J. Rudzītis, Emilija — D. Balode, Kasio — V. Liepiņš.

18. jūnijā V. Sekspira «Romeo un Džuljeta». Rež. V. Lūriņš. Romeo — O. Zaķis, Džuljeta — I. Tilaka, Pariss — J. Rudzītis, aukle — A. Uzulēna. Pārējās lomās: D. Balode, I. Namniece, A. Reinfelds, K. Brūveris, E. Zariņš, N. Laizāns, J. Salenieks, H. Ozols, V. Liepiņš, J. Hiršs.

1991

8. februārī P. Putniņa «Ar Dievu pie zemes». Rež. E. Freibergs, scenogr. A. Bute. Marianna Okolokolaka — A. Liedskalniņa, Kintija — L. Liepiņa, Esenbergas — G. Jakovļevs, J. Lejaskalns, Timrāns — U. Dumpis, Gudrite Robinsone — L. Freimane, D. Kvelde, Arodbiedrība — S. Blese, Teika — L. Cauka, I. Ķirsons, Mautulis — V. Jakāns, E. Britiņš, Bozbaļš — A. Bogdanovičs, A. Upenieks, Pumpiņš — I. Puga, J. Lisners, Jegorovs — G. Jakovļevs, R. Zagorskis, Milda — M. Grinberga, E. Dūda.

13. februārī Aktieru zālē G. Fiģeiredu «Lapsa un vīnogas». Rež. I. Adermanis, scenogr. un kost. māksl. G. Indrāns. Ezops — U. Norenbergs, Ksants — J. Škanis, Kleja — I. Slucka, G. Virkava, Melija — I. Brauna, M. Sika, Etiops — K. Brūveris, J. Hiršs.

27. martā Raiņa «Spēlēju, dancoju». Rež. O. Kroders, scenogr. M. Skulme, komp. J. Kulakovs, kust. rež. A. Rūtentāls. Tots — J. Kaijaks, Lelde — I. Blumberga, Z. Jančevska, Zemgus — A. Kvēps, Meitas māte — V. Līne, Dēla māte — M. Zemģega, Aklais — J. Bebrišs, Klibais — J. Kubilis,

Ragana — A. Kairiša, E. Radziņa, Kungs — G. Grabovskis, Trejgalvis — J. Kaminskis, K. Sebris, Velna zēns — I. Rūdolfa.

21. aprīlī «Sniegbaltīte un septiņi rūķiši». Pēc brāļu Grimmu pasakas skat. variantu veid. un iest. Dz. Belogradovs, scenogr. G. Kambars, kost. māksl. A. Karlāne, komp. V. Pūce. Sniegbaltīte — Z. Jančevska, I. Ķiršone, karaliene — I. Brauna, princis — K. Brūveris, rūķiši — I. Sietiņš, Z. Neimanis, J. Skanis vai J. Lenēvičs, J. Hiršs, A. Reinfelds, D. Bonāte, J. Rudzītis.

29. aprīlī Aktieru zālē I. Bergmaņa «Laulības dzīves ainas». Rež. V. Soriņš, scenogr. M. Lindberga, kost. māksl. A. Karlāne. Marianna — I. Slucka, Juhans — Z. Neimanis, Peters — J. Skanis, Katarīna — I. Ķiršone, Eva — I. Andriņa.

9. maijā J. Pētersona «Pieklīdušais kaķēns». Rež. A. Jaunušans, scenogr. P. Sēnhofs, kost. māksl. A. Karlāne, dejas iest. E. Drulle. Brūveris — I. Adermanis, Helēne — S. Blese, Edgars — J. Reinis, Austrā — D. Bonāte, Vēra — I. Brauna, Kronberga — I. Tirole, M. Zemdega, Arājs — V. Jakāns, Valgums — A. Reinfelds.

1. oktobrī H. Ibsena «Heda Gablere». Rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Strazds. Jorgens Tesmans — U. Norenbergs, Heda Gablere — L. Kugrēna, G. Virkava, Juliana Tesmane — E. Radziņa, V. Līne, Tea Elvsteda — I. Ķiršone, D. Balode, asesors Braks — J. Kubilis, Elerts Levborgs — I. Burāns, Berta — I. Andriņa.

14. novembrī Z. Kokto «Burvīgie briesmoņi». Rež. O. Kroders, scenogr. A. Karlāne, dejas iest. R. Vazdika. Estere — A. Liedskalniņa, H. Dancberga, Liāna — I. Rūdolfa, I. Blumberga, Sarlote — A. Kairiša, E. Dūda, Lulū — I. Tomsone, L. Cauka, Florāns — G. Jakovļevs, U. Dumpis.

1992

1. februārī Aktieru zālē I. Zamiaka «Acālija». Rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. A. Karlāne. Lea — L. Kugrēna, Dāvids — G. Jakovļevs, Matjē — A. Reinfelds, J. Rudzītis, Beta — D. Balode, Terēze — M. Zemdega.

20. februārī L. Stumbres «Suns». Rež. V. Lūriņš, scenogr. I. Noviks, kost. māksl. L. Brauna, komp. Z. Liepiņš, horeogr. T. Eķe. Anta — D. Bonāte, Oskars — E. Freibergs, Magda — I. Brauna, Irēna — G. Virkava, M. Sika.

30. aprīlī Sebastiana un P. Harrisa «Bagātību sala» (mūzikas pēc R. L. Stīvensona romāna). Rež. E. Freibergs, scenogr. un kost. māksl. G. Zemgals, horeogr. J. Pankrate, vokālā pedag. A. Garanča. Džims Houkinss — K. Soriņš, Džons Silvers — U. Dumpis, Laivsijs — V. Soriņš, Z. Neimanis, Trilonijs — J. Lejaskalns, U. Norenbergs, Džima māte — M. Vilcāne, A. Garanča, Bils — J. Pļaviņš, Melnais suns — V. Soriņš, Z. Neimanis, Smolets — K. Brūveris. Piedalās grupa «Pērkons» J. Kulakova vadībā.

13. maijā Aktieru zālē A. Pleijeses «Daži vasaras vakari zem šīs saules». Rež. H. Bertilsons (Zviedrija), scenogr. G. Kambars, komp. V. Pūce. Karna — M. Zemdega, S. Blese, Gertrūde — G. Virkava, Magda — B. Nollendorfa, Ulrika — D. Bonāte, Tanja — I. Blumberga, Frēderiks — U. Norenbergs, Brūrs — L. Grabovskis, Tūmass — J. Reinis, A. Reinfelds.

17. jūnijā H. Zūdermaņa «Mans dzimtais nams». Rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. V. Varslavāne. Magda — A. Kairiša, Svarce — K. Sebris, J. Kaminskis, Marija — V. Kvēpa, I. Rūdolfa, Auguste — V. Līne, Franciska — E. Radziņa, R. Garne, Maksis — J. Rudzītis, Defferdinks — G. Jakovļevs, fon Kellers — R. Zagorskis.

8. oktobrī Aktieru zālē A. Eglīša «Karmen, Karmen!». Rež. I. Adermanis, scenogr. M. Lindberga, kost. māksl. A. Karlāne. Rūdolfs Rumba — A. Bogdanovičs, Evita Spāre — D. Kvelde, L. Liepiņa, Felicita — R. Garne, B. Nollendorfa, Zigmunds Burkevics — J. Lisners, I. Sietiņš.

28. oktobrī A. Saulieša «Kēniņš Zauls». Rež. O. Kroders, scenogr. I. Gauja, kost. māksl. B. Stafeca, komp. J. Ābols, Zamuels — J. Kubilis, Joels — Dz. Belogradovs, Abija — J. Reinis, Zauls — I. Puga, Akinoame — I. Brauna, Jonatans — J. Hiršs, Mikale — I. Rūdolfa, Dāvids — J. Rudzītis, Goliāts — K. Brūveris.

28. novembrī L. Fodora «Plika kā baznīcas žurka». Rež. A. Jauņšans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. L. Karlāne, Tomass Ulrihs — G. Jakovļevs, Francis Ulrihs — J. Lisners, Frīdrihs Talheims — K. Sebris, I. Adermanis, Zūzija Zakss — L. Kugrēna, D. Bonāte, Ollija Freija — I. Ķirsone, G. Virkava, Sincls — V. Jakāns, J. Pļaviņš.

19. decembrī S. Branta «Ceļojums uz Ziemassvētku zvaigzni». Rež. J. Kaijaks, scenogr. G. Kambarš, kost. māksl. B. Puzina, komp. V. Zilveŗis, Ole — I. Puga, J. Lisners, Petrīne — Z. Jančevska, I. Ķirsone, maģistrs — U. Norenbergs, grāfs — J. Skānis, ragana — I. Slucka, Sonja — I. Blumberga, karālis — Z. Neimanis, rūķu tēvs — Dz. Belogradovs, Ziemassvētku vecītis — E. Maisaks.

19. decembrī Aktieru zālē «Tikšanās pie rūķu ceļa». V. Soriņa un J. Skaņa brīva improvizācija par rūķu tēmu.

1993

22. janvārī Aktieru zālē N. Rudziša «Tas vēl nav viss...». Rež. J. Rudzītis, scenogr. G. Kambarš, Viņš — J. Hiršs, Viņa — I. Slucka, Aktrīse un Zīlniece — L. Cauka, Meistars, Svešais un Apmeklētājs — L. Grabovskis.

12. februārī V. S. Moema «Aplis». Rež. E. Freibergs, scenogr. P. Sēnhofs, kost. māksl. L. Brauna, Arnolds Cempjens-Cīnijs — V. Soriņš, I. Sietiņš, Sēnstone — L. Liepiņa, L. Cauka, Elizabete — Z. Jančevska, I. Rūdolfa, Edvarts Lūtons — N. Laizāns, J. Hiršs, Klāivs Cempjens-Cīnijs — I. Adermanis, I. Burāns, Katerīna — A. Liedskalniņa, A. Kairiņa, Portjess — J. Kubilis, U. Dumpis.

16. martā Aktieru zālē M. Ziverta «Teātris». Rež. J. Bebrīšs, scenogr. G. Kambarš, kost. māksl. A. Karlāne, Ekselence — J. Bebrīšs, Elīze — I. Slucka, Filips — J. Lisners, Hagemane — I. Tirole, Jančeks — V. Jakāns.

30. martā K. Makkalovas «Dziedoņi ērkšķu krūmā». Dramat. un rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. A. Maskats, Padriks — G. Jakovļevs, Fiona — E. Dūda, Megija — L. Kugrēna, Frenks — A. Reinfelds, Mērija Ķārsone — V. Līne, Rāfs — K. Brūveris, Kontīni-Verķe — J. Kubilis, Lūkass — N. Laizāns, Deins — J. Rudzītis, Anna Milere — M. Zemdega.

6. maijā A. Levina «Nāves slazds». Rež. A. Liniņš, scenogr. P. Sēnhofs, kost. māksl. A. Karlāne, Sidnejs Brūls — U. Dumpis, A. Bogdanovičs, Mira — H. Dančberga, B. Indriksone, Klifords Andersons — I. Puga, Helga — A. Liedskalniņa, I. Tomšone, Porters — J. Kaminskis, J. Pļaviņš.

16. jūnijā A. M. Vilnera un H. Reiherta «Trejmeitiņas». F. Šūberta melodijas H. Bertē aparātē. Rež. A. Jauņšans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. K. Pasternaka, kust. kons. J. Pankrate, uzved. muz. vad. A. Garanča, Francis Šūberts — U. Norenbergs, Francis Sobērs — V. Soriņš, J. Hiršs, Morics fon Svīndts — J. Lisners, Fogls — I. Adermanis, Bekonfīlds — I. Burāns, L. Grabovskis, Cals — E. Maisaks, Marija — D. Kvelde, E. Dūda, Hederle — I. Blumberga, Haidlerle — Z. Jančevska, Hannerle — D. Bonāte, Džudīte Grīzī — I. Brauna, Adress Brunederss — J. Skānis, Ferdinands Binders — Z. Neimanis, Novotnijs — V. Jakāns, A. Upenieks, Sanni — J. Rudzītis.

9. oktobrī Aktieru zālē I. Bergmaņa «Personā». Rež. H. Bertilsons (Zviedrija), scenogr. G. Kambarš, kost. māksl. A. Karlāne, komp. V. Pūce, Alma — I. Rūdolfa, G. Virkava, Elizabete Voglere — G. Virkava, I. Rūdolfa, ārste — B. Nollendorfa, Voglers — I. Sietiņš.

9. novembrī M. Ceizas «Neredzamais Hārvijs». Rež. O. Kroders, scenogr. I. Gauja, kost. māksl. A. Karlāne, kust. kons. T. Eķe. Mērtla Meja — I. Ķiršone, I. Rūdolfa, Veta Luīze — L. Cauka, A. Kairiša, Elvuds P. Dauds — J. Reinis, A. Kvēps, Etele Sovineta — V. Line, E. Radziņa, Ruta Kelija — V. Kvēpa, I. Slucka, Vilsons — J. Skanis, Sāndersens — J. Kaijaks, Viljams R. Camlijs — Ģ. Jakovļevs, K. Sebris, Betija Camlija — B. Indrikšone, Gefnijs — J. Lejaskalns.

3. decembrī Aktieru zālē V. Piņjēras «Jēzus». Rež. V. Lūriņš, scenogr. I. Noviks, kost. māksl. L. Brauna, komp. Z. Liepiņš, kust. rež. T. Eķe. Hesus Garsia — L. Grabovskis, klients — I. Puga, pirmais detektīvs un profesors — J. Reihis, otrais detektīvs un atbalss — J. Rudzītis, Pančo un svētais tēvs — A. Kvēps, sievietē un grāfiene — R. Garne, māte un prostitūta — I. Brauna, Pedro, Riors un slepkava — J. Skanis, arī V. Lūriņš.

21. decembrī K. Gondoni «Nerātnais marķīzs» («Feodālis»). Rež. I. Adermanis, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. L. Lūse, komp. V. Zilveris, kust. kons. T. Eķe. Florindo — J. Hiršs, Beatrice — M. Zemdega, L. Liepiņa, Pantalone — V. Jakāns, Rozaura — Z. Jančevska, Nardo — U. Dumpis, Ceko — D. Porgants, N. Laizāns, Mengone — U. Norenbergs, A. Kvēps, Džanina — I. Blumberga, D. Bonāte, Gita — I. Dauvarte, Oliveta — E. Jundze, tiesas komišārs — E. Maisaks, Arlekīns — J. Lisners, J. Rudzītis.

DAILES TEĀTRIS

1981

23. janvārī P. Putniņa «Uzticības saldā nasta»*. Rež. A. Liniņš, rež. asist. A. Ozols, scenogr. J. Salmanis, kost. māksl. B. Puzina, komp. J. Karlsons. Leonards Bērtulsons — R. Ancāns, Malda — L. Ozoliņa, M. Matīsa, Vaidas tante — L. Zvīgule, Zervēns — A. Dimiters.

3. februārī Mazajā zālē S. Ogoda «Freken Avseniusa». Rež. J. Vitolīņš, scenogr. M. Bička, kost. māksl. M. Gončare. Freken Avseniusa — E. Ferda.

15. martā Mazajā zālē A. Abeles radošā darba vakars. Programmā Aspazijas dzejas kompoz. «Rīts nāk ar zelta atslēgu rokā...».

6. aprīlī Mazajā zālē M. Birzes «Baznīcas kalnā». Rež. M. Ozoliņš, kost. māksl. B. Puzina, komp. J. Karlsons. Dzelves Kate — E. Ermale, L. Sile, Maža — L. Zvīgule, mācītājs Jakobi — A. Martinsons.

13. aprīlī H. Vuolijoki «Niskavuori maize». Rež. J. Strenga, K. Auškāps, scenogr. I. Caks, kost. māksl. B. Puzina. Lovisa Niskavuori — V. Krūze.

24.—31. maijā teātra 60 gadu jubilejas atceres izrādes: «Visu savu mūžu...», A. Čehova «Kaija», M. Gorkija «Barbari», V. Šekspīra «Ričards III», H. Ibsena «Brands», R. B. Seridana «Atjautīgā aukle», F. Bruknera «Elizabete, Anglijas karalienē», V. Šekspīra «Sapnis vasaras naktī».

26. novembrī Raina «Jāzeps un viņa brāļi». Rež. insc. A. Liniņš, rež. A. Matīsa, scenogr. I. Blumbergs, komp. J. Karlsons. Jāzeps — J. Paukštello, P. Gaudiņš, V. Vētra, Jēkabs — E. Pāvuls, arī O. Bērziņš, Rubens — O. Bērziņš, A. Frinbergs (operas solists), Simons — Z. Priekulis, A. Rozentāls, Levijs — M. Vērdiņš, Juda — R. Ancāns, O. Bērziņš, Dans — A. Siliņš, Naftālis — J. Plēsums, Andris Bērziņš, Gads — I. Grants, J. Kalniņš, Azers — K. Pūce, Izašars — P. Liepiņš, Zebulons — P. Siliņš, Benjamiņš — H. Kalniņš, Dina — E. Ermale, K. Pasternaka, M. Zvaigzne, Raeles parādība — A. Grūbe, A. Līvmane, M. Martinšone, G. Grīva**, Potifers — J. Strenga, V. Skulme, Asnate — A. Līvmane, M. Martinšone, A. Grūbe.

* 1983. g. 9. maijā 100. izrādē.

** Dailes teātra VII studijas audzēkne.

1982

2. janvārī Mazajā zālē H. Heses «Stepes vilks». Rež. K. Auškāps, scenogr. I. Blumbergs, mūz. rež. J. Karlsons. Harijs Hallers — J. Strenga, Krustmāte — A. Ābele, Z. Stungure, Garāmgājējs, Gēte, virsprokurors Lēriņš un Prokurors — E. Valters, A. Dimiters, Roza, Dora, Hermine un Marija — M. Jānaus, E. Krastiņa, Spēlētājs, Gustavs, Pablo un Mocarts — Ā. Rozentāls.

27. februārī A. Alunāna «Džons Neilands». Rež. K. Auškāps, rež. asist. V. Vētra, scenogr. J. Dimiters, kost. māksl. B. Puzina, komp. R. Pauls. Džons Neilands — J. Zenne, O. Bērziņš, Klumpočs — E. Pāvuls, I. Svika, arī G. Placēns.

15. februārī J. Zennes jubilejas vakars.

20. aprīlī I. Gončarova «Krauja». Dramat. un rež. insc. A. Kacs, rež. J. Strenga, scenogr. T. Sveca, kost. māksl. B. Puzina. Tatjana Berežkova — L. Bērziņa, Vera — M. Martinsone, Boriss — K. Auškāps, Volohovs — I. Kalniņš.

21. jūnijā G. Priedes «Zilā». Rež. A. Liniņš, scenogr. J. Dimiters, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats. Rasma — V. Artmane, Juris — I. Elerts, Linda — A. Grūbe, Vidvuds — I. Kalniņš, R. Ancāns.

13. septembrī Mazajā zālē A. Ābeles radošā darba vakars. Programmā Raiņa un Āspazijas darbi.

4. oktobrī Mazajā zālē H. Liepiņa radošā darba vakars «Es visu aicināts un izraidīts». I. daļā F. Vijona balādes. II. daļā monologi no V. Šekspīra lugām, fragm. no H. Ibsena poēmas «Pērs Gints»: Solveiga — L. Ozoliņa, Oze — A. Ābele, Pērs Gints — H. Liepiņš.

21. oktobrī M. Māterlinka «Zilais putns». Rež. K. Auškāps, scenogr. A. Freibergs, komp. Im. Kalniņš, kust. kons. U. Veispals. Mitila — E. Krastiņa, R. Broka, Tiltiļis — J. Paukštello, J. Straume, kaimiņiene Berlengo un feja Berilina — M. Klētniece.

23. novembrī E. Smiļga dzimšanas dienai veltīta izr. «Visu savu mūžu...».

13. decembrī Mazajā zālē A. Ābeles radošā darba vakars «Cildinājums Mātei». Programmā dažādu autoru dzejoļi par māti.

28. decembrī Mazajā zālē A. Kronenberga «Jērādiņa». Runā P. Liepiņš, pie klavierēm komp. I. Zemzaris.

Dailes teātra VII studijas diplomdarbu izrādes

21. martā A. Kurgatņikova «Aspekti». Rež. A. Matīsa.

26. maijā «Ko es gribu, to es varu». Rež. E. Ferda. (Eksāmens skat. kustībā, ritmikā, dejā, paukošanā.)

5. jūnijā A. Čehova «Tēvocis Vaņa». Rež. A. Matīsa.

20. jūnijā O. Vailda «Cik svarīgi būt nopietnam». Rež. A. Ozols, scenogr. A. Znutiņa, kust. iest. E. Ferda, komp. E. Jaunbrālis, dziesmas iest. I. Donava. Džons Vordings — H. Spanovskis, Aldžernons Monkrijs — J. Frinbergs, G. Āboliņš, doktors Kenons-Ceizabls — J. Stokmanis-Blaus, J. Jarāns, A. Morkāns, Merimēns — V. Rieksts, Leins — A. Zagars, lēdija Brekele — G. Grīva, Gvendoleina Fērfaksa — L. Vikmane, Sesilija Kardjū — L. Skujiņa, M. Zvaigzne.

1983

20. janvārī Mazajā zālē J. O'Nīla «Mēness likteņa pabērniem». Rež. J. Vītola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomands J. Kalniņš, scenogr. R. Upmale. Filīps Hogens — M. Ozoliņš, Džozija — G. Grīva, Džims Tairons — I. Elerts, A. Zagars.

12. februārī A. Gelmaņa «Vieni un kopā ar visiem». Rež. J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomands K. Auškāps, scenogr. I. Blumbergs, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats. Andrejs Golubevs — H. Liepiņš, U. Dumpis (Drāmas teātra akt.), J. Strenga, Natālija Golubeva — A. Kantāne, O. Dreģe.

18. aprīlī Mazajā zālē B. Sauliņa «Marta īdas». Rež. M. Ozoliņš, rež. asist. A. Liniņš, scenogr. I. Čaks, komp. A. Maskats. Cēzars — H. Liepiņš, Marks Aurēlijs — P. Gaudiņš, Kalpurnija — M. Sneidere, Gajs Kasijs — A. Rozentāls, Marks Bruts — M. Vērdiņš, Kleopatra — K. Pasternaka.

21. aprīlī A. Barangas «Svētais Mitīke». Rež. J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomands A. Ozols, scenogr. I. Čaks, kost. māksl. V. Ozola. Mitīke Blažinu — A. Dimiters, Adele Kosimbescu — V. Artmane.

28. maijā Mazajā zālē «Tik vien» (aktrises L. Sīles radošā darba vakars). A. Skujiņa un Valda Grēviņa dzeja. Rež. Andris Bērziņš, māksl. vad. A. Matisa, scenogr. O. Feldbergs. Viņa — L. Sīle, Viņš — R. Ancāns.

12. septembrī O. Vācieša «Si minors». Dzeju runā un dzied I. Kalniņš, pie klavierēm komp. A. Maskats.

25. novembrī Z. Skujiņa «Jauna cilvēka memoriāri». Dramat. un rež. J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomands J. Vitoliņš, scenogr. I. Čaks, dejas iest. M. Cers, kust. kons. E. Ferda. Kalvis Zariņš — J. Straume, A. Zagars, Zelma — K. Pasternaka, L. Vikmane, Randolfs — Andris Bērziņš, Jānis Zariņš — A. Rozentāls, M. Vērdiņš, H. Liepiņš.

18. decembrī R. Blaumaņa «Pazudušais dēls». Rež. J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomands V. Vētra, scenogr. I. Pētersone, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats. Roplainis — R. Ancāns, O. Bērziņš, Krustiņš — H. Spanovskis, P. Gaudiņš, Mikus tēvs — H. Vazdiks, A. Frinbergs (operas solists), Roplainiete — A. Kantāne, V. Artmane, Ilze — G. Grīva, L. Skujiņa, Matilde — K. Pasternaka, M. Martinsone, A. Reigase, Aza — O. Dreģe, R. Roga.

1984

No 5. marta līdz 7. aprīlim viesizr. Bulgārijā. Repertuārā: Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi», H. Ibsena «Brands», M. Gorkija «Barbari», A. Chaidzes «Brīvais temats».

7. martā C. Aitmatova «Un garāka par mūsu diena ilgst». Dramat. un rež. A. Liniņš, scenogr. I. Čaks, kost. māksl. B. Puzina, komp. J. Karlsons. Jedigejs Zangeldins — E. Pāvuls, arī H. Liepiņš, Ukubala — M. Janaus, Kazangaps — E. Valters, Sabitžans — R. Ancāns, Abutalips Kutibajevs — J. Paukštello, Zaripa — A. Līvmane, M. Martinsone.

3. aprīlī A. Dudareva «Vakars». Rež. insc. A. Matisa, rež. A. Dimiters, scenogr. A. Busse, komp. A. Maskats. Multiks — A. Frinbergs (operas solists), E. Valters, A. Dimiters, Hanna — E. Ferda, V. Krūze, Gastrīts — E. Zīle, M. Ozoliņš.

11. maijā V. Lāča «Nomoda sapņi». Romānu fragm. komp. aut. V. Kalpiņš, rež. insc. A. Liniņš, rež. asist. J. Kalniņš, A. Ozols, kustību rež. E. Ferda, scenogr. A. Busse, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats. «Zitaru dzimta»: Janka Zītaris — A. Zagars, Kārlis Zītaris — A. Siliņš, Ernests Zītaris — P. Siliņš; «Kristaps Kaugurs»: Kristaps — A. Siliņš; «Cilvēki maskās»: Zanza — K. Pasternaka, A. Grūbe; «Putni bez spārniem»: Lauma — E. Krastiņa, L. Skujiņa, Voldis Vītols — A. Zagars; «Vētra»: Nokalns — R. Ancāns, Rūsiņš — J. Frinbergs; «Ciems pie jūras»: Oskars Kļava — R. Ancāns, Anīta — M. Sneidere.

17. jūnijā E. Valtera 90 gadu jubilejas vakars. Izr. A. Dudareva «Vakars». E. Valters — Multiks.

29. oktobrī M. de Servantesa «Dons Kihots». Dramat. un rež. K. Auškāps, rež. asist. R. Ligers, scenogr. I. Blumbergs, kost. māksl. B. Puzina, kust. kons. J. Pankrate, mūz. rež. A. Maskats. Dons Kihots — J. Strenga, H. Liepiņš, Sančo Pansa — G. Placēns, P. Liepiņš, Teresa Pansa — O. Dreģe, L. Ozoliņa, hercogiene — A. Kantāne, M. Martinsons, Dulsineja — A. Grūbe, L. Skujiņa.

19. decembrī A. Dudareva «Ierindnieki». Rež. insc. A. Liniņš, rež. asist. J. Kalniņš, A. Ozols, scenogr. A. Busse, komp. A. Maskats. Vladimirs Dugins — A. Siliņš, J. Plēsums, Sergejs — R. Ancāns, Petro — M. Vērđiņš, J. Kalniņš, G. Dālmanis, Lida — E. Krastiņa, L. Skujiņa, Vera — A. Līvmane, A. Grūbe.

1985

25. februārī Mazajā zālē Dž. M. Singa «Rietumu piekrastes varonis». Rež. J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomands A. Līnis, scenogr. R. Upmale, mūz. rež. A. Maskats. Kristofers Mehouns — J. Jarāns, V. Rieksts, Pegīna Maika — E. Ermale, Kvina atraitne — V. Straume, K. Pasternaka.

11. martā M. Klētnieces jubilejas vakars.

21. martā E. Bonda «Vasara». Rež. insc. A. Liniņš, rež. asist. A. Ozols, scenogr. U. Zemzaris, kost. māksl. B. Puzina. Marta — M. Klētniece, Ksenija — V. Artmane.

27. aprīlī A. Dimitera jubilejas vakars. R. Hārvuda «Karalis un viņa ģērbējs». Rež. insc. A. Dimiteris, rež. A. Matīsa, scenogr. J. Dimiteris, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats. Sers Džons — A. Dimiteris, Lēdija — V. Artmane, Normens — J. Jarāns.

4. jūnijā Mazajā zālē M. Abeleva «Desants». Rež. K. Auškāps, scenogr. un kost. māksl. I. Blumbergs, mūz. rež. A. Maskats. Volters — R. Ancāns, Novaks — L. Krivāns, Leuss — B. Pizičs, Mikers — H. Liepiņš, Outsa — E. Krastiņa, Pens — J. Straume. Cveigs — P. Gaudiņš, Halberts — H. Kalniņš.

14. septembrī M. Zālītes «Tiesa». Rež. J. Strenga un V. Vētra, rež. asist. J. Kalniņš, scenogr. I. Blumbergs, komp. A. Maskats. Dzērve — O. Dreģe, S. Volšteine, Nāve — M. Janaus, A. Līvmane, Merķelis — V. Rieksts, R. Zihmanis, Made — L. Ozoliņa, G. Grīva, Dzērājs — P. Liepiņš, Vārdotāja — A. Kantāne.

31. oktobrī Mazajā zālē «Avotā guni kuru». Veltījums K. Barona 150 gadu jubilejai. Rež. E. Ferda, scenārija aut. un rež. asist. V. Krūze, scenogr. I. Pētersone, komp. I. Zemzaris. Sievas — M. Klētniece, E. Ferda, E. Leimane, V. Lasmane, V. Krūze, Ieva — M. Ķirsa, Vecāmāte — I. Laiva, Arājs — A. Zagars, Karavīrs — H. Spanovskis.

23., 26. un 27. decembrī Sanfrancisko Mazā teātra akt. un rež. L. Siliņa viesizr. Normena lomā R. Hārvuda lugā «Karalis un viņa ģērbējs».

1986

2. janvārī K. Būzas «Sievietes, sievietes...». Rež. insc. A. Matīsa, rež. asist. V. Vētra, scenogr. J. Dimiteris, kost. māksl. B. Puzina, komp. J. Karlsons, K. Dimitera dziesmu teksti, kust. rež. G. Straume, J. Pirvics. Mērija — O. Dreģe, R. Razuma, Silvija — A. Kantāne, M. Martinsons, Nensija Bleika — M. Janaus, M. Sneidere, Pegija — L. Ozoliņa, Edīte — I. Vazdika, Kristela Alena — M. Zvaigzne, L. Vikmane, grāfiene de Lāža — V. Artmane.

9. janvārī Mazajā zālē Sudrabu Edžus «Dullais Dauka». Dramat. un rež. K. Auškāps, scenogr. I. Gailāns, komp. I. Zemzaris. Dauka — P. Liepiņš, Māte — Z. Stungure, Tēvs — A. Siliņš, Meitene — G. Grīva, Svešais — J. Strenga.

23. janvārī P. Putniņa «Mūsu dēli». Rež. A. Liniņš, rež. asist. A. Līnis, scenogr. A. Busse, komp. A. Maskats. Janina Galēja — V. Artmane, Z. Stungure, Evalds — H. Liepiņš, M. Ozoliņš, Ikars — R. Ancāns, A. Siliņš, Ēriks — I. Kalniņš, Māris — Andris Bērziņš.

5. martā Mazajā zālē M. Zālītes «Sauciet to par teātri». Scen. aut., rež. un scenogr. A. Ozols, komp. A. Maskats. Piedalās: E. Ermale, G. Grīva, J. Frinbergs, A. Morkāns, H. Spanovskis.

10. aprīlī Mazajā zālē A. Kozlovska «Kam vajadzīgs efekts?». Rež. J. Kalniņš, scenogr. P. Sēnhofs, komp. A. Maskats, kust. kons. A. Rumjancevs. Redkins — H. Kalniņš, Marija — M. Zvaigzne, arī E. Ermale, direktors — G. Placēns, biroja vadītājs — A. Siliņš, redaktors — J. Paukštello, J. Plēsums.

17. maijā Mazajā zālē R. Tagores «Tumšā mitekļa valdnieks». Rež. insc. K. Auškāps, rež. J. Strenga, scenogr. un kost. māksl. I. Gailāns, komp. A. Maskats. Valdniece — L. Ozoliņa, Kalpone — L. Pupure, Viltus valdnieks — J. Straume, Valdnieka sāncensis — J. Paukštello, Vecvirs — J. Strenga.

3. septembrī V. Šekspīra «Kā jums tīk». Rež. J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomands Andris Bērziņš, scenogr. A. Busse, komp. U. Stabulnieks, kust. kons. A. Rumjancevs. Orlando — H. Spanovskis, R. Zihmanis, Rozalīde — M. Ķirse, L. Sile, Cēlija — L. Skujiņa, A. Livmane, Āksts — P. Liepiņš, Zaks — J. Gornavs.

18. decembrī Mazajā zālē A. Sastres «Nolemtie». Rež. un scenogr. A. Ozols. Adolfo — J. Frinbergs, Pedro — H. Spanovskis, Luiss — A. Morkāns, Havjers — P. Gaudiņš, Adress — R. Zihmanis, kaprālis — Andris Bērziņš.

1987

12. februārī P. Pētersona «Mirdzošais un tumši zilais». Rež. P. Pētersons, scenogr. A. Busse, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats, kust. kons. T. Eķe. Daniels — H. Liepiņš, Severīna — L. Ozoliņa, A. Livmane, Maja — O. Dreģe, M. Janaus, Vecis — V. Skulme, J. Strenga, Dana — A. Kantāne, M. Sneidere.

30. aprīlī Raiņa «Indulis un Ārija». Rež. insc. A. Liniņš, rež. A. Matīsa, scenogr. I. Gailāns, komp. A. Maskats. Indulis — I. Kalniņš, A. Zagars, M. Vērdiņš, Ārija — A. Grūbe, M. Martinsone, L. Ozoliņa, Pudķis — O. Bērziņš, M. Vērdiņš, Uģis — J. Straume, Vizbulīte — L. Skujiņa, M. Zvaigzne, Mintauts — H. Liepiņš, R. Ancāns, Tuše — E. Ferda, Z. Stungure, Berneks — V. Skulme, A. Rozentāls.

13. jūnijā Mazajā zālē A. Strindberga «Nāves deja». Rež. insc. K. Auškāps, rež. J. Strenga, scenogr. I. Gailāns, mūz. rež. A. Maskats. Edgars — J. Strenga, M. Vērdiņš, Alīse — A. Kantāne, M. Janaus, Kurts — A. Siliņš, J. Paukštello.

9. septembrī Mazajā zālē A. Ostrovska «Ienesīga vieta». Rež. A. Ozols, scenogr. A. Busse, kost. māksl. B. Puzina. Višņevskis — H. Liepiņš, A. Rozentāls, Žadovs — P. Gaudiņš, J. Frinbergs, Jusovs — G. Placēns, Belogubovs — J. Frinbergs, J. Gornavs, Kukuškina — E. Ferda, Juļiņka — G. Grīva, Poļina — L. Vikmane, Antons — R. Zihmanis.

21. decembrī A. Čaka «Mūžības skartie». K. Auškāpa un A. Jansona skat. variants. Izr. veidojuši K. Auškāps, I. Gailāns, A. Jansons, A. Maskats, A. Rūtentāls. Dzejnieks — U. Pūcītis, J. Paukštello, Vēlais viesis — R. Zihmanis, G. Dālmanis, Līgava — I. Laiva, tauta — H. Liepiņš, P. Liepiņš, M. Vērdiņš, M. Sneidere, A. Livmane, V. Straume, E. Valters u. c.

1988

29. janvārī M. Ziverta «Minhauzena precības»*. A. Dimitera rež. ieceri īstenojuši E. Ferda, M. Ozoliņš, A. Liniņš, scenogr. B. Goģe, komp. Ind. Kalniņš un V. Zilveris. Minhauzens — I. Kalniņš, H. Spanovskis, Jakobīne — A. Grūbe, M. Martinsone, Irme — V. Artmane, M. Klēniece, Nariškīns — R. An-

* 1989. g. 24. nov. 100. izrāde.

cāns, Andris Bērziņš, Johanna Elizabete — I. Vazdika, L. Pupure, Jukums — P. Liepiņš, J. Jarāns.

10. februārī Mazajā zālē «In memoriam». O. Vācieša, J. Petera, I. Auziņa, V. Belševicas, F. Rokpeļņa, M. Rudziša, I. Lasmaņa, L. Vāczemnieka, A. Vējāna, M. Kaudzītes dzejas komp. aut. un rež. V. Vētra, scenogr. A. Busse, mūz. rež. A. Maskats. Piedalās: J. Straume, M. Ķirse, L. Vikmane, L. Sīle, K. Pasternaka, R. Broka, I. Saulīte, L. Skujiņa, G. Grīva, J. Gornavs, J. Kalniņš, Andris Bērziņš.

12. februārī Kamerzālē J. Jurkāna «Jāzepiņš». Rež. J. Kalniņš, komp. A. Maskats. Māte — Z. Stungure, Voldis — L. Krivāns, Juris — H. Kalniņš, Jāzepiņš — A. Morkāns, Anita — V. Straume, Valentina — M. Ķirse.

15. aprīlī Kamerzālē S. Mrožeka «Tango». Rež. A. Ozols, scenogr. un kost. māksl. I. Gailāns, mūz. rež. A. Maskats. Vecmāmiņa Eiženija — E. Leimane, tēvocis Eizens — V. Skulme, Arturs — J. Frinbergs, Eleonora — L. Pupure, Stomils — P. Siliņš, Alina — M. Ķirse.

17. aprīlī Mazajā zālē N. Ozoliņas «Nepazīstamā». Rež. M. Ozoliņš, scenogr. A. Busse, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats. Nepazīstamā aktrise — O. Dreģe, Andrē Moruā, aktieris — Ā. Rozentāls.

4. maijā E. Kestnera «Lidojošā klase». Dramat. un rež. V. Vētra, scenogr. A. Busse, kost. māksl. B. Puzina, kust. kons. M. Koristins, mūz. rež. I. Bauškeņnieks, «Dzelteno pastnieku» mūzika. Izr. veltīta Dailes teātra VI studijas aktiergaitu desmitgades atcerei. Egerlenda — A. Reigase, Egerlendams māmiņa un Vaverka — I. Saulīte, Luizlote — A. Grūbe, Martiņa — E. Ermale, Justs — J. Gornavs, Mārtiņš — Andris Bērziņš, Džonijs — J. Kalniņš, Sebastjāns — P. Gaudiņš, Matiss — I. Svika, Ulitis — J. Straume, Teodors — A. Ozols, I. Elerts, onkulis Erihs — J. Paukštello, Nesmēkētājs — P. Liepiņš, B. Pizičs.

12. maijā Teātra studijas «Kabata» pagrābā S. Caneva «Sokrata pēdējā naktis». Rež. insc. K. Auškāps, rež. J. Strenga, scenogr. I. Gailāns. Sokrats — J. Strenga, sargs — U. Pūcītis, Ksantipe — M. Janaus.

21. jūnijā A. Kasonas «Rītausmas dāma». Rež. K. Auškāps, rež. asist. J. Kalniņš, scenogr. I. Gailāns, kost. māksl. B. Puzina. Svētceļniece — O. Dreģe, L. Ozoliņa, Telva — V. Artmane, M. Sneidere, māte — A. Kantāne, I. Vazdika, Adele — L. Skujiņa, A. Livmane, meita — A. Grūbe, L. Vikmane, vectēvs — U. Vazdiks, U. Pūcītis, Martins — R. Zihmanis, I. Elerts.

21. septembrī Mazajā zālē M. Ziverta «Kāds, kura nav». Rež. V. Vētra, scenogr. I. Gailāns, mūz. rež. A. Maskats. Zīra — E. Ermale, Iraids — A. Bērziņš, Kāds — J. Gornavs.

23. septembrī A. Pumpura «Lāčplēšs» lasījums darbībā. Skat. varianta aut. un rež. insc. H. Gerhards, rež. A. Jansons, kust. kons. L. Sīle. Lāčplēšis — A. Zagars, Spīdola — K. Pasternaka.

No 14. oktobra līdz 27. novembrim viesizr. ASV ar Sudrabu Edžus «Dullais Dauka» uzvedumu.

29. oktobrī Kamerzālē H. Paukša «Melnās krēpes». Rež. un scenogr. J. Kalniņš, mūz. rež. A. Maskats. Nerons — H. Liepiņš, Kleopatra — K. Pasternaka, kopējs — G. Āboliņš, J. Paukštello.

12. novembrī Mazajā zālē P. Ziskinda «Kontrabass». Rež. J. Kalniņš, scenogr. A. Busse, A. Maskata muz. noformējums. Kontrabass — L. Krivāns.

18. decembrī K. Abes «Draugi». Rež. A. Ozols, scenogr. A. Busse, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats. Jaunais cilvēks — P. Gaudiņš, A. Morkāns, mājas pārvaldniece — L. Pupure.

1989

23. janvārī Mazajā zālē P. Nādaša «Satikšanās». Rež. A. Liniņš, scenogr. un kost. māksl. I. Sedlenieks, Marija — A. Kantāne, O. Dreģe, jaunais cilvēks — Andris Bērziņš, H. Spanovskis.

26. februārī S. Mrožeka «Policisti». Insc. J. Strenga, rež. U. Pūcītis, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. I. Gauja, komp. A. Maskats. Policijas priekšnieks — G. Placēns, M. Vērđiņš, cietumnieks — G. Āboliņš, J. Gornavs, seržants — P. Liepiņš, J. Brodelis, seržanta sieva — L. Tarasova, M. Matisa, ģenerālis — Ā. Rozentāls.

13. aprīlī A. Eglīša «Kazanovas mētelis». Rež. K. Auškāps, scenogr. I. Gailāns, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats, U. Segliņa dziesmu teksti, kust. kons. J. Pankrate. Džakomo Kazanova — H. Liepiņš, G. Jakovļevs (Nacionālā teātra aktieris), Anna — I. Laiva, R. Roga, mazmeita, pēc tam Anna — L. Ozoliņa, A. Līvmane, Ģedrūte — M. Klētniece, V. Krūze, Sabine — E. Krasčiņa, L. Skujiņa, Kārlis Bīrons — H. Kalniņš, G. Dālmanis, arī G. Āboliņš, Gotlobs Kaiserlinks — R. Ancāns, A. Zagars, Kūno fon Pistol Kors — J. Straume, I. Elerts, Engelberts fon Mēdems — A. Siliņš, K. Pūce, Klāra fon Mēdema — R. Razuma, V. Straume, Hortenze fon Pistolkora — R. Broka, K. Pasternaka, Auguste fon Holtei — S. Volšteine, A. Grūbe, Lamberts — V. Skulme, J. Paukštello, augļotājs — E. Valters, A. Kalpaks.

No 25. līdz 27. aprīlim viesizrādes Sēcinātas teātrī (Polija): «Melnās krēpes», «Kāds, kura nav», «Sokrāta pēdējā nakts», «Tango».

30. maijā Mazajā zālē M. Zivertā «Cūska». Rež. A. Ozols, scenogr. un kost. māksl. R. Upmale, mūz. rež. A. Maskats. Diogens — Andris Bērziņš, arī P. Liepiņš, Mollija — E. Ferda, arī E. Leimane, Miķelis Muļļa — G. Placēns, arī M. Ozoliņš, Cika — M. Martinsons, arī R. Razuma, Apšenieks — J. Strenga, Erika Nezina — G. Grīva.

14. jūnijā Rīgas pilī R. Staprāna «Cetras dienas jūnijā». Rež. V. Vētra, K. Auškāps, scenogr. I. Gailāns, mūz. rež. A. Maskats. Kārlis Ulmanis — U. Vazdiks, Rudums — P. Gaudiņš, Lūkins — R. Zihmanis, Teicēja — M. Janaus.

1. oktobrī V. Šekspīra «Venēcijas tirgotājs». Rež. J. Kalniņš, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. B. Gullacs (VFR). Venēcijas dodz — R. Ancāns, A. Siliņš, Marokas princis — P. Siliņš, arī I. Grants, Aragonas princis — K. Pūce, Antonio — Ā. Rozentāls, L. Krivāns, Basanio — I. Kalniņš, J. Frinbergs, Salarino — J. Paukštello, Salerio — H. Kalniņš, Graciāno — H. Spanovskis, J. Straume, Lorenzo — I. Elerts, G. Āboliņš, Seiloks — H. Liepiņš, M. Vērđiņš, Porcija — A. Līvmane, V. Straume, Nerisa — E. Krasčiņa, E. Ermale, Džesika — L. Skujiņa, K. Pasternaka.

5. decembrī R. Blaumaņa «Trīnes grēki». Rež. A. Liniņš, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. B. Puzina, komp. V. Zilveris, kust. kons. O. Grasis. Mazbēru tēvs — U. Vazdiks, arī P. Siliņš, Mazbēru māte — O. Dreģe, M. Janaus, Juris — A. Zagars, Trīne — V. Artmane, I. Vazdika, Made — M. Martinsons, G. Grīva, Brenčis — P. Liepiņš, Emīlija — A. Grūbe, M. Ķirse, Annule — M. Zvaigzne, L. Skujiņa, Januks — G. Āboliņš, Atis — A. Morkāns, arī M. Pūris, Abrams — J. Zenne, Rembēniete — A. Kantāne, L. Tarasova, Dāvis — J. Plēsums.

1990

20. janvārī Kamerzālē F. Bārdas dzejas kompoz. «Dzīvība». Rež. K. Auškāps, scenogr. I. Gailāns, komp. I. Zemzaris. Dzeju lasa L. Tarasova.

No 25. līdz 31. janvārim V. Artmanes 40 radošā darba gadu jubilejas izrāžu dekāde.

3. februārī F. Dirrenmata «Hērakls un Augeja lopu laidars». Rež. A. Līnis, scenogr. I. Gailāns, mūz. rež. A. Jansons. Hērakls — R. Ancāns, DeJaneira — L. Pupure, R. Razuma, Polibijs — J. Gornavs, Augejs — U. Pūcītis, Filijs — J. Straume, Sole — R. Broka, K. Pasternaka, Lihijs — M. Ozoliņš, Tantal — L. Krivāns.

23. martā Kamerzālē A. Fugarda «Ceļš uz Meku». Rež. K. Auškāps un J. Strenga, scenogr. un kost. māksl. I. Sedlenieks, mūz. rež. A. Maskats. Helēna — M. Klētniece, Elza — L. Ozoliņa, Mariuss — J. Strenga.

25. maijā Mazajā zālē A. Sniclera «Anatols». Rež. Z. Stungure, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats. Anatols — H. Spanovskis, G. Āboliņš, Maksis — M. Vērdiņš, P. Gaudiņš, Kora — M. Ķirse, Gabriela — M. Martinšone, arī A. Grūbe, Bianka — R. Broka, Emilija — G. Griva, A. Reigase, Annija — M. Zvaigzne, Elza — R. Razuma, Ilona — K. Pasternaka.

28. maijā Raiņa «Zelta zirgs». Rež. A. Ozols, scenogr. I. Gailāns, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats, mūz. rež. A. Jansons. Tēvs — H. Vazdiks, J. Strenga, Bierns — U. Vazdiks, R. Ancāns, Lipsts — L. Krivāns, Antiņš — J. Paukštello, H. Kalniņš, karalis — U. Pūcītis, A. Rozentāls, princese — E. Ermale, bagātais princis — J. Frinbergs, Baltais tēvs — H. Liepiņš, Melnā māte — A. Kantāne, Vēja māte — V. Krūze, Sniega māte — I. Vazdika.

11. septembrī Mazajā zālē Raiņa dzejas vakars «Saule mūsu māte, sāpes mūsu aukle». Rež. A. Jansons. Piedalās: O. Dreģe, V. Vecumniece, E. Ferda, S. Volšteine, A. Reigase, A. Grūbe.

26. septembrī Kamerzālē, no 16. novembra Mazajā zālē M. Ziverta «Kajostro Vilcē». Rež. A. Ozols, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. K. Pasternaka, mūz. rež. A. Maskats. Kajostro — J. Frinbergs, Vilems — H. Spanovskis, Mēdems — U. Vazdiks, Sarlote — E. Ermale, Konstance — L. Pūptre, Sapīte — E. Krastiņa.

28. oktobrī S. Separda «Prāta meli». Rež. K. Auškāps un J. Strenga, scenogr. I. Gailāns, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats. Džeiks — R. Zihmanis, arī J. Straume, Frenkijs — J. Gornavs, J. Straume, Beta — A. Līvmane, L. Skujiņa, Maiks — I. Kalniņš, A. Zagars, Lorina — V. Artmane, O. Dreģe, Selija — L. Ozoliņa, S. Volšteine, Beilors — U. Pūcītis, M. Vērdiņš, Mega — M. Šneidere, M. Janaus.

14. novembrī Kamerzālē L. Stumbres «Tā, lai var redzēt ceļu». Rež. A. Jansons, scenogr. I. Sedlenieks. Lina — M. Zvaigzne, Gustavs — A. Rozentāls, Brigita — V. Straume, Jānis — A. Morkāns, G. Dālmanis, saimniece — R. Sleiere.

1991

2. janvārī S. Lāgerlēvas «Nilsa Holgersona brīnišķīgais ceļojums». Dramat. un rež. J. Kalniņš, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. A. Maskats, kust. rež. A. Rūtentāls. Māte — I. Vazdika, tēvs — A. Siliņš, Nilss Holgersons — M. Zvaigzne, arī R. Kalniņa*, saimniece — E. Ferda, rūķītis — J. Jarāns, G. Āboliņš, Gailis — A. Kalpaks, govis — V. Vecumniece, V. Lasmane, E. Leimane, Mice — R. Sleiere, zostēviņš Mārtiņš — A. Zagars, zirgs — A. Rozentāls, zosu barvede Akka — R. Razuma, K. Pasternaka, Daiļdūnīte — L. Skujiņa, Skaistspārnīte — M. Ķirse, Zeltacīte — L. Tarasova, lapsa Smirre — A. Līvmane, stārķis Emenriķis — I. Elerts, pūce — P. Liepiņš.

12. martā P. Sefera «Letisa un mīlašķis». Insc. K. Auškāps, rež. A. Jansons, scenogr. I. Gailāns, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats. Letisa Dufē — A. Kantāne, Sarlote Sēna — D. Kuple, Freimere — L. Pupure, Bārdolfs — U. Vazdiks.

18. aprīlī Mazajā zālē Dž. B. Sovā «Kandida» (vēlāk arī Lielajā zālē). Rež. A. Liniņš, scenogr. V. Vējš, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats. Kandida — M. Martinšone, A. Grūbe, Prozerpīna — R. Broka, Džeimss Morels — H. Spanovskis, Jūdžins Mērdžbenkss — V. Liepiņš, Bērdžess — G. Placēns, J. Zenne, Aleksandrs Mills — A. Morkāns, M. Pūris.

15. maijā A. Eglīša «Galma gleznotājs». Rež. V. Vētra, scenogr. un kost. māksl. R. Upmale, komp. J. Lūsēns, G. Rača dziesmu teksti. Lodoviko — J. Kalniņš, Beatrice — K. Pasternaka, E. Ermale, Fiora — M. Janaus, V. Straume, Laureta — M. Ķirse, Pavola — M. Janaus, V. Straume, Lionardo — R. Zihma-

* J. Vītola Mūzikas akadēmijas studente.

nis, J. Paukštello, Frančesko — J. Straume, G. Āboliņš, Baldasare Melci — L. Krivāns, arī J. Gornavs, Liciska Pedrancone — E. Krastiņa, Graciado Montorfano — J. Gornavs, arī Ā. Rozentāls, Vitaudo Fučimeliga — H. Kalniņš, R. Ancāns.

6. jūnijā Kamerzālē A. Strindberga «Jūlijas jaunkundze». Rež. un scenogr. A. Ozols, kost. māksl. B. Puzina, skaņu rež. A. Maskats. Jūlijas jaunkundze — M. Zvaigzne, Zans — P. Gaudiņš, Kristīne — S. Volšteine.

18. jūnijā Mazajā zālē U. Segliņa «Gabalū gabals». Rež. M. Ķimele, kust. rež. un scenogr. A. Rūtentāls. Lomās Latvijas Mūzikas akadēmijas studenti: Pirmā dvēsele — N. Veignere, A. Zeltiņa, Otrā dvēsele — G. Miķelsons, I. Stoinins, Galva — D. Gaismiņa, Tors — U. Valters, Daiļā kāja — E. Jundze, Klibā kāja — U. Anže, Labā roka — I. Auziņš, E. Podnieks, Kreile — M. Gulbe, Remarka — R. Kalniņa.

17. novembrī Rutku Tēva «Vella kalpi». J. Anerauda scen., R. Paula ziņu spēle. Rež. A. Liniņš un J. Kalniņš, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. B. Puzina, vokālā pedag. A. Garanča, kust. rež. E. Ferda, A. Baumanē, U. Veispals, S. Jēgere, Salderns — A. Siliņš, M. Vērdiņš, Pēteris — H. Spanovskis, Andris — V. Liepiņš, Ērmanis — A. Zagars, Anna — A. Livmane, G. Grīva, Rūta — E. Krastiņa, M. Zvaigzne, Lēne — A. Grūbe, M. Martinsons, Hermanis Samsons — Ā. Rozentāls, Gertrūde — R. Razuma, V. Straume, Ringla — K. Pasternaka, A. Reigase, Niklāvs Eks — J. Zenne, Manteifels — U. Vazdīks, arī P. Siliņš, Elizabete — O. Dreģe, I. Vazdika, Daniels Rēbuss — J. Strenga, Rozenkrāns — P. Liepiņš, Klāvs Angers — J. Gornavs, naktssargs — E. Valters, H. Vazdīks, A. Kalējs.

27. novembrī Kamerzālē A. Alegrijas «Pāri Niagārai». Rež., scenogr., kost. māksl. A. Ozols, mūz. rež. A. Maskats. Blondīns — J. Paukštello, Karlo — R. Zihmanis.

1992

16. februārī Z. Marsāna «Publikai skatīties aizliegts». Rež. A. Ozols, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats. Robērs Gīzs — P. Liepiņš, Nikola Gīza — O. Dreģe, Ervē Montāns — H. Liepiņš, Zizele — R. Razuma, arī E. Krastiņa, Gabriela Tristāna — A. Kantāne, M. Martinsons, Zans Bajjārs — G. Placēns, Pjērs — V. Liepiņš, arī G. Āboliņš, Franšuāza — M. Ķirse, arī E. Krastiņa, Kristians — J. Gornavs.

2. martā Mazajā zālē H. Ibsena «Rosmersholmā». Rež. M. Ķimele, scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. A. Kreituse, komp. I. Zemzaris. Rosmers — J. Paukštello, Rebeka Vesta — L. Ozoliņa, D. Eversa (Valmieras teātra aktrise), Beāte Krola-Rosmera — V. Straume, Krols — J. Strenga. Pēders Mortensgors — H. Spanovskis, Ulriks Brendels — M. Vērdiņš, Helseta — R. Roga.

31. martā V. Evanza un Valentīna «Kaudzēm naudas». Rež. K. Auskāps, scenogr. un kost. māksl. I. Gailāns. Sprūlzs — A. Siliņš, Simpsons — A. Livmane, Benita Malita — M. Klētņiece, V. Artmane, Luīze Elingtone — E. Krastiņa, Obrijs Henrijs — G. Āboliņš, Džailzs — A. Kalpaks, J. Zenne, Džeimss Čestermens — Ā. Rozentāls, Džīna Everarde — K. Pasternaka, G. Grīva, Henerijs — J. Frinbergs, Džordžs Meitlendis — H. Kalniņš, arī V. Liepiņš.

18. aprīlī Mazajā zālē T. Viljamsa «Stikla zvērnica». Rež. Z. Stungure, scenogr. un kost. māksl. I. Uļjanoviča, mūz. rež. A. Maskats. Amanda Vingfilda — L. Pupure, Laura — L. Skujiņa, Toms — J. Straume, Džims O'Konors — I. Elerts.

21. jūnijā A. Brigaderes «Sprīdītis». Rež. J. Kalniņš, scenogr. un kost. māksl. I. Sedlenieks, komp. J. Lūsēns. Sprīdītis — M. Pūris, Lienīte — E. Ermale, pamāte — O. Dreģe, vecmāte — R. Roga, Vēja māte — I. Vazdika, milzis Lutausis — U. Vazdīks, Meža māte — K. Pasternaka, M. Janaus, Sikstulis —

J. Gornavs, Sikstuļa kalpone — M. Ķirse, Vecais vīriņš — P. Liepiņš, karalis — G. Placēns, Zeltīte — D. Gaismiņa*, A. Reigase, Nelabais — V. Liepiņš, ragana — L. Tarasova.

15. oktobrī O. Vailda «Lēdijas Vindermīres vēdekļis». Rež. K. Auškāps un J. Strenga, scenogr. V. Vējš, kost. māksl. B. Puzina, Vindermīrs — J. Paukštello, Dārlingtons — H. Liepiņš, M. Vērdiņš, Ogastus Lortons — U. Vazdīks, Dambijs — A. Siliņš, Sesils Greiems — H. Spanovskis, Hoppers — G. Āboliņš, Parkers — R. Ligers, Gajs Berklijs — H. Vazdīks, Vindermīre — L. Skujiņa, Bervikas hercogiene — V. Artmane, D. Kuple, Egata Kārlaila — M. Zvaigzne, arī A. Livmane, R. Kalniņa, Plimdeila — A. Grūbe, Statfilda — L. Pupure, Džedboro — M. Klētniece, Kaupere-Kaupere — M. Sneidere, Erlīne — A. Kantāne, L. Ozoliņa, Greiema — A. Livmane.

27. novembrī F. Krommelinka «Burvīgais ragnesis». Rež. A. Ozols, scenogr. I. Uļjanoviča, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. A. Maskats, Bruno — Andris Bērziņš, Petrus — J. Frinbergs, ciema vecākais — G. Placēns, Estrigo — J. Gornavs, vēršu dzinējs — A. Zagars, grafs — P. Gaudiņš, Stella — E. Krasītiņa, auklīte — E. Ferda, arī E. Leimane, puisis no Ostkerkas — A. Morkāns, H. Kalniņš.

26. decembrī J. Svarca «Sniega karaliene». Rež. A. Krūmiņš, scenogr. un kost. māksl. I. Sedlenieks, kust. rež. U. Veispals, Gerda — L. Skujiņa, Kajs — J. Straume, Sniega karaliene — A. Grūbe.

1993

26. janvārī J. O'Nila «Mila zem gobām». Rež. J. Kalniņš, scenogr. I. Pētersone, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. A. Maskats, Īreims Kebots — R. Ancāns, U. Pūcītis, Simeons — P. Liepiņš, Pīters — P. Siliņš, arī A. Siliņš, Ebins — H. Spanovskis, V. Liepiņš, Ebija — E. Ermale.

27. februārī B. Frila «Dejas Lūnasas svētkos». Insc. K. Auškāps, rež. J. Strenga, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats, Maikls — J. Paukštello, Keita — I. Vazdika, L. Pupure, Megija — O. Dreģe, Egnesa — A. Livmane, Roza — M. Janaus, G. Grīva, Krista — M. Martinsone, Gerijs — I. Kalniņš, Džeks — U. Pūcītis, J. Strenga.

3. martā Mazajā zālē J. Dreslera «Jefiņš saka: «Akurāt istā laikā esmu klātl!»». Rež. K. Auškāps, scenogr. I. Pētersone, mūz. rež. H. Šenknehts, Jefiņš — P. Liepiņš.

6. martā Kamerzālē S. Beketa «Gaidot Godo». Rež. A. Ozols, scenogr. I. Uļjanoviča, Vladimīrs — A. Morkāns, Estragons — G. Āboliņš, Poco — J. Gornavs, Lakī — M. Pūris, zēns — V. Kuģenieks.

22. martā Mazajā zālē L. Helmanes «Lapsiņas». Rež. P. Gaudiņš, scenogr. I. Pētersone, kost. māksl. V. Varšlavāne, mūz. rež. A. Maskats, Bens Habards — Ā. Rozentāls, Oskars Habards — U. Vazdīks, Berdija Habarde — A. Kantāne, Redžina — L. Ozoliņa, Horācijs — J. Kalniņš, Leo — V. Liepiņš, Aleksandra — M. Zvaigzne, Viljams Maršāls — A. Zagars, I. Elerts, Eda — M. Klētniece.

27. martā Teātra dienai veltīts koncerts «Lai dziedam no sirds». Piedalās: V. Artmane, O. Dreģe, A. Grūbe, M. Martinsone, A. Reigase, D. Gaismiņa*, A. Liniņš, G. Placēns, R. Ancāns, J. Frinbergs, H. Spanovskis, A. Morkāns, I. Kalniņš, G. Āboliņš, J. Paukštello, M. Pūris, J. Strenga, Andris Bērziņš, P. Liepiņš.

30. aprīlī Kamerzālē J. Hašeka «Cīņa par dvēselēm». Rež. P. Siliņš. Lomās: R. Broka, I. Elerts, H. Kalniņš, P. Siliņš.

17. maijā Dž. Keselringa «Arsēns un vecas mežģīnes». Rež. A. Blekte (Zviedrija), scenogr. I. Gailāns, Ebija Brūstere — D. Kuple, Hāpers — P. Siliņš, arī J. Zagars, Tedijs Brūsters — J. Paukštello, Brofijs — J. Straume, Kleins — M. Pūris, Marta Brūstere — L. Pupure, Eleine — E. Kras-

* J. Vītola Mūzikas akadēmijas studente.

tiņa, Mortimers — G. Āboliņš, Džonatans — A. Siliņš, Einšteins — J. Gornavs, O'Hara — J. Frinbergs, Rūnijs — M. Vērđiņš, Vizerspūns — G. Placēns.

20. jūnijā K. Goldoni «Divu kungu kalps». Rež. A. Ozols, scenogr. I. Uljanoviča, kost. māksl. B. Puzina. Pantalone Bizonjoni — A. Rozentāls, Klariče — M. Zvaigzne, Lombardi — J. Strenga, Silvio — V. Liepiņš, arī G. Āboliņš, Beatriče Rasponi — A. Līvmane, Florindo — A. Zagars, Brigella — J. Zenne, Trufaldino — P. Liepiņš, Smeraldina — V. Straume, viesnīcas apkalpotājs — A. Morkāns.

12. oktobrī R. Tomā «Astoņas mилоšas sievietes». Rež. J. Kalniņš, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. K. Pasternaka, mūz. rež. A. Maskats. Gabija — M. Martinsons, O. Drege, Sjūzina — E. Ermale, Katrina — E. Krastiņa, Ogistina — I. Vazdika, vecmāmiņa — M. Klētņiece, V. Artmane, Pjereta — L. Ozoliņa, Sanela — M. Janaus, Luīza — G. Grīva.

17. novembrī Mazajā zālē Ā. Geikina «Saimnieks». Rež. Ā. Geikins, scenogr. I. Sedlenieks, Piedalās A. Līvmane, I. Kalniņš.

18. novembrī S. Lāgerlēvas «Gesta Berlings». Dramat. un rež. H. Liepiņš, scenogr. V. Vējš, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats, dziesmu tekstu aut. G. Godiņš, deju kons. J. Pankrate. Gesta Berlings — V. Liepiņš, Bērenkreics — R. Ancāns, Andres Fuks — A. Zagars, Kristians Bergs — U. Vazdiks, Jūlijs — G. Placēns, Kristofers — P. Siliņš, Liljekrona — J. Straume, Rusters — J. Paukštello, Cevenhillers — J. Plēsums, Rutgers fon Erneklū — A. Rozentāls, Eberhards — J. Zenne, Levenborgs — M. Vērđiņš, Ekebijas majoriene — A. Kantāne, Samzēlijs — H. Spanovskis, Anna Liza — M. Zvaigzne, Melhior Sinklars — A. Siliņš, Gustava — V. Straume, Marianna — A. Zeltiņa, Marta Dona — L. Pupure, Henriks Dona — J. Gornavs, Elizabete Dona — R. Kalniņa, Sintrams — U. Pūcītis, H. Liepiņš, slotu pārdevēja — L. Skujiņa, krodziniiece — M. Sneidere, Dovres ragana — R. Roga, sāgu teicējs — E. Valters, H. Vazdiks, M. Vērđiņš.

6. decembrī Kamerzālē H. Ibsena «Kad mēs, mirušie, mostamies». Rež. K. Auškāps, scenogr. un kost. māksl. I. Uljanoviča, skaņu rež. A. Maskats, izr. izmantota A. Vēberna mūz. Rubeks — J. Strenga, Maija — A. Zeltiņa, peldvietas inspektors — J. Frinbergs, Ulfheims — J. Zagars, Irēna — I. Briķe, žēlsirdīgā māsa — D. Kuple, sulainis — I. Auziņš.

JAUNATNES TEĀTRIS*

1981

18. janvārī V. Belševicas «Sofijas nolaupīšana» pēc H. Loftinga darbiem kr. trupā. Rež. insc. A. Birkovs, scenogr. A. Freibergs, komp. M. Brauns. Doktors Dūlītis — A. Barteņevs, Džips — A. Žukovs, Grūdmūs-Velcjuš — V. Golods un V. Abramovs, Higins — S. Judins, Fatima — T. Dzjuba, L. Sevčenko, Sofija — G. Zaborska, O. Šepicka.

20. februārī V. Rozova «Lido dzērves» latv. trupā. Rež. Ā. Sapiro, rež. asist. U. Brikmanis, scenogr. A. Freibergs. Borozdins — U. Pūcītis, Varvara Kapitonovna — V. Skurstene, Irina — A. Zaice, Marks — E. Avots, Veronika — I. Tomase, Anna Mihailovna — D. Kuple, Kuzmins — R. Plēpis, Daša — M. Eglīte, Ļuba — A. Stūrņiece, Ņura — I. Burkovska, Cernovs — A. Maizuks.

* Ar 1988. g. 26. dec. Ministru Padomes lēmumu krievu trupas līdzšinējā saīsinātā nosaukuma Театр юного зрителя vietā noteikts Молодёжный театр — Jaunatnes teātris. Ar 1991. g. 20. febr. Ministru Padomes lēmumu teātra pilnajā nosaukumā noņemts apzīmējums «Leņina komjaunatnes», nosakot pilno nosaukumu Latvijas Jaunatnes teātris, saīsināto — Jaunatnes teātris.

23. februārī J. Mitjko, J. Mihailova, V. Daškeviča «Bumbarašs» kr. trupā (atj.). Insc. vad. Ā. Sapiro, rež. J. Ratiners, scenogr. A. Orlovs, komp. V. Daškevičs, baletm. B. Matisone. Bumbarašs — V. Bibergals*, poručiks — O. Vodolagins, Varvara — N. Zaharova, Gavrila — S. Judins, sarkanmataināis komandieris — V. Plūts, Sofja Nikolajevna — T. Dzjuba, L. Sevčenko.

No 14. marta latv. trupas viesizr. Tallinā — O. Lutsa «Pavasaris» (3 izr.). 10. maijā L. Petruševskas «Milestība» kr. trupā. Rež. F. Deičs, scenogr. A. Orlovs, kost. māksl. I. Ceredņikova (Ļeņingrada). «Tikli»: I. Fjodorova; «Kāpu laukumīņš»: Gaļa — R. Lobreva, Jura — B. Matvejevs, V. Zaporožskis, arī O. Fomins, Slaviks — J. Vēveris, V. Plūts; «Milestība»: Sveta — N. Zaharova, E. Saļapjonoka, Tojiks — S. Judins, Jevgeņija Ivanovna — L. Sevčenko, T. Dzjuba.

12. jūnijā «Tālē gājēji» latv. trupā. R. Grabovska dzejas drāma pēc latv. revolucionāro romantiku darbiem, uzved. māksl. vad. Ā. Sapiro, rež. R. Grabovskis, scenogr. A. Freibergs, kust. rež. M. Koristins, komp. A. Laukmanis. Hronists — I. Skrastiņš, Jānis — A. Kusiņš, Māte — A. Gulbe, Tēvs — V. Zvaigzne, Vecmāmuļa — L. Baumanē, Cīrka — I. Bankoviča, M. Eglīte, Rudmatainā — A. Krastiņa, Saimnieks — T. Āboliņš.

13. jūnijā «Un tas mirklis vai vispār bija...». I daļā A. Čaka dzeja, Im. Kalniņa mūz.; II daļā V. Belševicas, I. Ziedoņa, J. Petera, L. Brieža, P. Jurciņa, E. Adamsona dzeja, R. Paula mūz. I. Skrastiņa radošā darba vakars. Scenogr. A. Freibergs, A. Ieviņa fotokolāža.

30. oktobrī Doku Ata, E. Birznieka-Upiņa, J. Jaunsudrabiņa, F. Bārdas, A. Milna darbu montāža «Tas notika pavasarī un pie tam vēl saules dienā». V. Skurstenes 50 gadu jubilejas vakars. Rež. F. Deičs, scenogr. A. Freibergs, E. Liepiņa ievadvārdi.

24. novembrī P. Putniņa «Gaidīšanas svētki» latv. trupā. Rež. Ā. Sapiro, rež. asist. A. Birkovs, scenogr. A. Freibergs, komp. M. Brauns, Katrīna — V. Singajevska, Gatis — V. Pavlovskis, Uva — L. Baumanē, Eva — I. Bune, Sigita — E. Baldiņa, Pičs — A. Maizuks, Elizabete — V. Skurstene, Almants — E. Liepiņš, Katrīnas mamma — Ā. Stūrniece, Gata mamma — I. Bankoviča, dvīnišu mamma — A. Zaice, dvīnišu tēvs — R. Plēpis, Sigitas mamma — I. Tomase, Piča tēvs — E. Avots, Elizabetes mamma — A. Krastiņa, Almanta mamma — M. Eglīte, Faulbaums — A. Birkovs.

27. novembrī teātra 40 gadu jubilejas vakars. Programmā: L. Dzenes uzruna; fragm. kolāža no abu trupu pēdējo piecpadsmit gadu uzvedumiem.

1982

11. februārī T. Āboliņa 50 gadu jubilejas izr. — Raiņa poēma «Ave sol!».

12. februārī T. Āboliņa jubilejas vakars. J. Jaunsudrabiņa «Saule rasas pilienā». Rakstnieka lomā — jubilārs.

26. martā A. Čehova «Mežainis» kr. trupā. Rež. Ā. Sapiro, scenogr. M. Kitajevs (Ļeņingrada), kost. māksl. A. Freibergs, komp. O. Ehala (Tallina). Serebrjakovs — F. Deičs, Jeļena Andrejevna — I. Fjodorova, Sofija Aleksandrovna — N. Makarova, N. Zaharova, Voiņicka — P. Karpovska, Voiņickis — V. Plūts, Zeltuhins — J. Vēveris, Orlovskis — V. Zuks, Fjodors Ivanovičs — S. Judins, Hruščovs — V. Zaporožskis.

9. aprīlī latv. trupa ar uzv. «Tālē gājēji» piedalās Vissavienības dramat. teātru jauno aktieru un režisoru festivālā Tbilisi.

24. aprīlī D. Kuple ar P. Haksu «Saruna Steinu namā par klāt neesošo fon Gētes kungu» viesojas Maskavā, Centrālajā mākslas darbinieku namā.

13. maijā L. Stumbres, U. Bērziņa «Mauglis» pēc R. Kiplinga «Džungļu grāmatas» mot. latv. trupā. Rež. A. Birkovs, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl.

* J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes students.

Z. Atāle, kust. rež. U. Veispals, komp. M. Brauns. Mauglis — I. Siliņš, Rakša — A. Vecvagare, A. Gulbe, Akela — E. Liepiņš, A. Maizuks, Balu — T. Āboliņš, Bagira — A. Zaice, Kaa — I. Tomase, Mors — R. Plēpis, Širs Hans — I. Skrastiņš, A. Mekšs, Tabakijs — E. Avots, meitene — I. Bankoviča.

2. jūnijā I. Bunes 70 dzīves gadu un darba svētki. Programmā: F. Putniņa «Gaidīšanas svētki», Evas lomā — jubilāre; M. Augstkalnas, U. Pūciša uzrunas.

No 19. jūnija līdz 3. jūlijam kr. trupa ar K. Cukovska «Čukokkala» piedalās 22. Starptautiskajā bērnu un jaunatnes teātru festivālā Sibenikā (Dienvidslāvijā).

1. oktobrī L. Stumbres, U. Bērziņa «Mauglis» pēc R. Kiplinga «Džungļu grāmatas» motīviem kr. trupā. Rež. A. Birkovs, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle, kust. rež. U. Veispals, komp. M. Brauns. Mauglis — A. Nēgreba, V. Cerkasins, Bagira — T. Džuba, G. Maculēviča, Balu — J. Gamburģs, V. Zaporožskis, Akela — K. Titovs, Kaa — R. Lobreva, E. Šalapjonoka, Rakša — L. Sevčenko, Mors — P. Stročiļins, Širs Hans — V. Pļuts, Tabakijs — V. Abramovs, Cako Hans — N. Gubanovs, meitene — O. Sepicka.

9. decembrī A. Arbuzova «Uz varētāja» kr. trupā. Rež. A. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. I. Lauriņa, komp. O. Ehala (Tallina). Maija Alejiņikova — I. Fjodorova, Kirils Leņkovs — V. Zaporožskis, Marks Sestovskis — J. Gamburģs, S. Judins, Poļina Sergejevna — L. Sevčenko, Igors Konstantinovičs — N. Gubanovs, Zoja — O. Sepicka, meitene — M. Kalmikova, japāņu un korejiešu klasisko dzeju lasa L. Lī.

J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes krievu plūsmas studentu diplomdarbi

27. maijā A. Milna «Lācītis Pūks un viņa draugi». Dramat. N. Seiko, rež. F. Deičs, scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. I. Lauriņa. Vinnijs Pūks — O. Sepicka, V. Bibergals, Sivēns — S. Cernovs, Trusitis — J. Kušpello, Ezelītis Iā-Iā — N. Tatarinovs, Pūce — I. Ļvova, T. Paripska.

30. decembrī A. Tolstoja «Buratīno piedzīvojumi Muļķu zemē». Dramat. A. Sapiro, rež. F. Deičs, scenogr. A. Freibergs, kust. kons. N. Djušēna. Buratīno — V. Cerkasins, Arlekīns — O. Demidovs, V. Davidenko, Pjēro — V. Bibergals, T. Paripska, Kolumbīne — T. Reutska, Malvīne — G. Zaborška, Karabass Barabass — J. Kušpello, Artemons — N. Tatarinovs, Lapsa Alise — I. Ļvova, O. Sepicka, Runcis Bazīlio — S. Cernovs, Tortila — O. Demidovs, Karlo tētiņš — K. Titovs (teātra aktieris).

1983

19. janvārī latv. trupas viesizr. Maskavā, J. Vahtangova teātrī — V. Rozova «Lido dzērves».

5. martā G. Priedes «Saniknotā slieka» latv. trupā. Rež. A. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, komp. M. Brauns. Sibilla — D. Kuple, Muda — I. Tomase, Dairis — E. Avots, Jurgens — U. Pūciņš, Zemdimdis — G. Āboliņš, R. Plēpis.

30. martā L. Razumovskas «Dārgā Jeļena Sergejevna» kr. trupā. Rež. J. Arje (Maskava), scenogr. D. Krimovs (Maskava), kost. māksl. I. Lauriņa. Jeļena Sergejevna — I. Fjodorova, Volodja — V. Zaporožskis, Paša — V. Abramovs, V. Cerkasins, Vitja — V. Bibergals, N. Tatarinovs, Ļaļa — M. Kalmikova, O. Sepicka.

9. aprīlī teātra foajē D. Solomona «Diogens — suns» kr. trupā. Rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks. Kseniads — K. Titovs, Pasifons — N. Gubanovs, P. Stročiļins, Aristodems — S. Judins, Aristips — J. Vēveris, Citāristis — G. Dzeržanovskis, Diogens — J. Gamburģs, Hiparhija — T. Džuba.

6. maijā Valda «Staburaga bērni». V. Singajevskas 60 gadu jubilejas un radošā darba vakars. Rež. V. Singajevska, scenogr. A. Freibergs, komp. E. Igenberga. L. Dzenes uzruna.

27. septembrī M. Zālites «Pilna Māras istabiņa» latv. trupā. Rež. P. Pētersons, scenogr. I. Blumbergs, komp. A. Laukmanis, kust. rež. A. Spura. Miķelis — U. Pūcītis, E. Treimanis, Indriķis — I. Skrastiņš, Niklāvs — R. Plēpis, Madara — A. Zaice, viņu mirušais tēvs — V. Bārda, Ilze — Ā. Stūrniece, Andrs — E. Valčs, Madis — A. Kusiņš, Anta — Ā. Stūrniece, Māra — D. Kuple, Riņķis — E. Liepiņš.

14. oktobrī V. Gibsona «...kas brīnumu rada» latv. trupā. Rež. U. Brikmanis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle, komp. M. Brauns. Kapteinis Kellers — I. Skrastiņš, T. Āboliņš, Kēte Kellere — Ā. Stūrniece, I. Burkovska, Džeimss Kellers — R. Plēpis, A. Licītis, Helēna Kellere — I. Bankoviča, krustmāte Eva — V. Skurstene, A. Krūmiņa, Vinnija — A. Gulbe, Enija Sali-vāne — A. Zaice.

4. novembrī R. Blaumaņa dzejoļu, vēstulu, recenziju kompoz. «...bez glazē cimdiem» latv. trupā. Kompoz. aut. un rež. L. Baumanis, scenogr. Ā. Freibergs, komp. A. Laukmanis. Piedalās: I. Burkovska, R. Plēpis, G. Skras-tiņš, E. Valčs.

12. novembrī P. Karpovskas 60 gadu dzīves un 35 darba gadu jubilejas vakars. Programmā: A. Sapiro uzruna, A. Čehova «Mežainis», Marijas Voiņickas lomā jubilāre.

9. decembrī A. Pumpura «Lāčplēsis». H. Gerharda radošā darba vakars. Rež. H. Gerhards, scenogr. A. Freibergs, M. Augstkalnas un G. Treimaņa ievadvārdi, piedalās folk. ans. «Skandinieki».

1984

12. janvārī S. Benelli «Saplēstais apmetnis». kr. trupā. Rež. Ā. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. A. Freibergs un I. Lauriņa, komp. O. Ehala (Tallina), kust. rež. E. Drulle. «Saplēstā apmetņa brālība»: Vadonis — V. Diks, Jaunais — V. Zaporožskis, arī V. Doļiņins, Gerardo — J. Vēveris, Mainardo — J. Gamburgs, V. Pļuts; «Nevainojamo akadēmija»: Konsuls — J. Gamburgs, V. Pļuts, Liesmainais — S. Judins, Kristālskaidrais — O. Fomins, Ap-skaidrotais — F. Deičs, Tirais — V. Abramovs, Serafims — P. Stročiļins, Sil-vija — I. Fjodorova, Līza — O. Sepicka, V. Beļajeva, Frančeska — M. Kalmikova.

6. martā J. Svarca «Sniega karaliene» kr. trupā. Rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, komp. P. Plakidis. Gerda — V. Beļajeva, G. Zaborska, Kajs — O. Fomins, V. Beļajeva, princese Elza — O. Sepicka, princis Klaus — V. Cerkašins, arī V. Dorohovs, mazā laupītāja — M. Kalmikova, Gerdas un Kaja vecāmāte — P. Karpovska, laupītāju atamane — E. Salapjonoka, L. Sevčenko.

7. septembrī A. Ostrovska «Mežs» latv. trupā. Rež. Ā. Sapiro, scenogr. S. Barhins (Maskava). Gurmižska — D. Kuple, Aksjuša — I. Burkovska, Milonovs — A. Licītis, Bodajevs — A. Maizuks, Vosmibratovs — I. Skrastiņš, Pēteris — I. Brakovskis, Aleksejs Bulanovs — R. Plēpis, Karpis — V. Pavlovskis, Uļita — A. Zaice, Nesčastļivcevs — U. Pūcītis, Sčastļivcevs — E. Liepiņš.

No 25. septembra līdz 9. oktobrim abu trupu viesizr. Maskavā, teātrī «Sovremennik». Repertuārā: A. Čaka «Spēlē, Spēlmanil!», A. Arbuzova «Uzvarētāja», A. Hmeļika «Un tomēr viņa griežas?... jeb Humanoids traucas debesis», V. Rozova «Lido dzērves», P. Putniņa «Gaidīšanas svētki», H. Kleista «Homburgas princis», S. Benelli «Saplēstais apmetnis», A. Ostrovska «Mežs», K. Cukovska «Cukokkala».

24. oktobrī A. Červinska «Krustiņi—nullītes» kr. trupā. Rež. Ā. Sapiro, rež. asist. S. Judins, scenogr. A. Freibergs. Bublīks — M. Kalmikova, Nullīte — R. Lobreva, E. Salapjonoka, Krustiņš — V. Diks, Voviks — O. Fomins, N. Tatarinovs, Teļiks — V. Pļuts, Pufiks — L. Sevčenko, K. Titovs, Līļa — T. Dzjuba, Genadijs — S. Judins.

23. decembrī Raiņa «Suns un kaķe» latv. trupā. Rež. U. Brikmanis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle, komp. M. Brauns, horeogr. J. Kau-

pužs. Krancis Kaklāklupis — R. Plēpis, I. Skrastiņš, Raujriklis — E. Avots, G. Āboliņš, Peļu gane — I. Burkovska, I. Bankoviča, Lūplaižite — I. Tomase, N. Leimane, Nagature — Ā. Stūrniece, Mikstmēlite — V. Skurstene, Mēness — A. Zaice.

28. decembrī J. Sudrabkalna «Viszemju fantasti un sapņotāji» latv. trupā. M. Čaklā kompoz., rež. insc. Ā. Sapiro, rež. L. Baumanes, scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. I. Lauriņa.

1985

28. februārī G. Priedes «Centrifūga» latv. trupā. Rež. Ā. Sapiro, rež. asist. L. Baumanes, scenogr. A. Freibergs, komp. A. Snitke (Maskava). Irma — D. Kuple, Sergejs — S. Judins, Vilnis — A. Licītis, V. Birgelis, Marusja — M. Kalmikova, Nikolajs — S. Cernovs, Laimgaita — A. Zaice, Nēze — L. Baumanes, Kārlis — A. Maizuks, Gothards — R. Plēpis, arī J. Zagars.

28. martā Marka Tvena «Toms Sojers» kr. trupā. Rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. I. Lauriņa, skat. kust. O. Fomins. Toms Sojers — V. Dorohovs, O. Fomins, Heks Fins — P. Stročiļins, krustmāte Pollija — R. Lobreva, Mērija — O. Oniščenko, Mefs Poters — J. Vēveris, Tečers — V. Zuks, Riversons — K. Titovs.

1. jūnijā E. Adamsona «Cigānmeitēns Ringla» latv. trupā. A. Krūmiņas 30 darba gadu jubilejas vakars. Rež. U. Brikmanis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle, horeogr. E. Drulle. Piedalās: A. Krūmiņa, V. Skurstene, I. Bankoviča, I. Burkovska, A. Krastiņa, M. Krūmiņa, E. Avots, I. Brakovskis, J. Kalnups, U. Brikmanis, E. Treimanis. Muzicē: S. Silava, J. Grigorovičs, J. Zariņš, K. Ziberts.

2. novembrī J. Svarca «Pūķis» latv. trupā. Rež. A. Birkovs, scenogr. un kost. māksl. A. Freibergs, komp. E. Straume. Pūķis — E. Liepiņš, R. Plēpis, Lanselots — I. Brakovskis, Sarlemāns — E. Treimanis, A. Maizuks, Elza — I. Tomase, birģermeistars — T. Āboliņš, I. Skrastiņš, Heinrihs — G. Āboliņš, G. Skrastiņš, Runcis — E. Avots, R. Plēpis.

10. novembrī L. Baumanes 80 gadu jubilejas vakars. Programmā: A. Burtņieces ievadvārdi; G. Priedes «Centrifūga», Nēzes lomā jubilāre.

J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes latviešu plūsmas studentu diplomdarbi

11. maijā A. Hmelika «Un tomēr viņa griežas? ... jeb Humanoīds traucās debesis». Rež. A. Sapiro, scenogr. A. Orlovs. Alla Saprāša — M. Apine, I. Grass, Juris Jankēvičs — A. Maizuks*, U. Brikmanis*, Mārtiņš Buldurs — G. Āboliņš*, Kļaviņš* — M. Andersons, Bērziņš — I. Ziemeļis, Mālermane — E. Rimicāne, I. Zemzare, Puspāters — J. Zagars, Saņirovs — R. Birmanis.

19. jūnijā B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts». Rež. insc. Ā. Sapiro, rež. L. Baumanes, A. Maizuks, A. Birkovs, U. Brikmanis, scenogr. A. Freibergs, dejas un kust. iest. T. Eķe, N. Djušēna, U. Veispals. «Tautas vienotība»: pirmais — J. Zagars, otrais — I. Ziemeļis, aklais — M. Andersons; «No devība»: sieva — I. Zemzare, vīrs — R. Birmanis; «Krita krusts»: istabene — L. Videniece, ķēkša — E. Rimicāne, trieciennieks — I. Ziemeļis, šoferis — J. Zagars, strādnieks — M. Andersons; «Sievā židietē»: sieva — M. Apine, vīrs — R. Birmanis; «Zemnieks baro cūku»: zemnieks — I. Ziemeļis, zemniece — E. Rimicāne; «Ziemas palīdzība»: 1. trieciennieks — R. Birmanis, 2. trieciennieks — I. Ziemeļis, veča — I. Grass, jaunā sieviete — A. Ozoliņa; «Radiostunda strād-

* Jaunatnes teātra aktieri.

niekiem: diktore — A. Ozoliņa, vecais strādnieks — I. Ziemeļis, Smite — E. Rimicāne, strādnieks — M. Andersons; «*Melnie zābaki*»: meita — I. Zemzare, māte — L. Videniece; «*Sasauksme*»: Sīrere — I. Zemzare, Pūrija — M. Apine; «*Spiedze*»: kalpone — I. Rimicāne, vīrs — R. Birmanis, sieva — M. Apine, meita — I. Zemzare; «*Kaste*»: sieviete — M. Apine, trieciennieki — R. Birmanis, M. Andersons, strādnieks — J. Zagars, viņa sieva — L. Videniece, meita — E. Rimicāne; «*Izlaists no nometnes*»: vīrs — M. Andersons, sieva — A. Ozoliņa, atbrīvotais — R. Birmanis; «*Vecais ciniņš*»: visi izr. dalībnieki.

1986

11. janvārī B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» kr. trupā. Dramat. un rež. insc. A. Sapiro, rež. F. Deičs, scenogr. M. Kitajevs (Ļeņingrada), kost. māksl. I. Lauriņa, kust. rež. E. Drulle. Iskra Poļakova — I. Kovaļenko, vēlāk G. Baženova, Zina Kovaļenko — M. Kalmikova, Vika Ļuberecka — L. Ņekipelova, O. Oņiščenko, arī T. Cerkovska, Ļena Bokova — G. Zaborška, vēlāk I. Košeļova, Artjoms Sefers — V. Doļņins, arī M. Plahota, Saša Stameskins — M. Sirokovs, O. Fomins, Vaļa Aleksandrovs — P. Stročiļins, Artjoma māte — L. Sevčenko, Artjoma tēvs — V. Pļuts, Iskras māte — I. Fjodorova, Zinas māte — R. Skrjabina, E. Salapjonoka, Zinas tēvs — J. Vēveris, V. Diks, Romahins — J. Gamburģs, Valentīna Andronovna — T. Dzjuba, R. Lobreva, Roza — O. Sepicka, cilvēks ar avīzi — S. Judins.

16. janvārī A. Lindgrēnes «Karlsons lido atkal» 300. izrāde latv. trupā.

6. martā P. Putniņa «Es savos zābakos» latv. trupā. Rež. U. Brikmanis, scenogr. V. Kovaļčuks, komp. M. Brauns, horeogr. E. Drulle. Elīna — I. Zemzare, Ilze — M. Apine, Inese — I. Grass, Andžela — L. Videniece, Džilda — A. Ozoliņa, Sabīne — A. Krastiņa, E. Rimicāne, N. Leimane, Marta — I. Bankoviča, Kaspars — R. Birmanis, G. Skrastiņš, Armands — I. Brakovskis, Mareks — M. Andersons, E. Avots, Pēteris — J. Kalnups, Jānis — A. Kusiņš, Sandris — E. Valčs, I. Ziemeļis, Āris — J. Zagars, skolotāja Zvirbule — A. Stūrniece, I. Tomase, skolotājs Rauberts — A. Maizuks, U. Brikmanis, mamma — A. Zaice, papus — V. Pavlovskis, Laimdots — R. Plēpis.

25. martā Marka Tvena «Haklberijs Fins» (V. Bogačenkova luga) kr. trupā. Rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. I. Lauriņa, skat. kust. O. Fomins. Heks Fins — P. Stročiļins, Džims — V. Doļņins, A. Ņegreba, Toms Sojers — O. Fomins, Pollija — R. Lobreva, Sailess Felpss — K. Titovs, Sallija — P. Karpovska.

17.—22. aprīlī latv. trupa ar B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» piedalās Baltijas teātru pavasarī Tallinā.

No 11. maija līdz 8. jūnijam kr. trupas viesizrādes Sverdlovskā. Repertuārā: B. Vasiļjeva «Rīt bija karš», Marka Tvena «Toms Sojers», K. Cukovska «Cukokkala», A. Cervinska «Krustiņi—nullites», Marka Tvena «Haklberijs Fins», S. Benelli «Saplēstais apmetnis», A. Arbužova «Uzvarētāja».

28. jūnijā B. Sabata «Zēnu atvasara» kr. trupā. Rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, deju iestud. J. Pirvics, Henrijs Finegans — S. Judins, Tomass Grejs — V. Diks, V. Pļuts.

24. septembrī G. Priedes «Sniegotie kalni» latv. trupā. Rež. Ā. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, komp. O. Ehala (Tallina). Meistars — A. Maizuks, U. Pūcītis, Meistara sieva — D. Kuple, V. Skurstene, Mazdēls — M. Andersons, G. Skrastiņš, Mācekļis — G. Āboliņš, I. Ziemeļis, Bijušais direktors — T. Āboliņš, U. Pūcītis, Direktora vietnieks — V. Birģelis, Meitene — I. Zemzare, Arhitekts — R. Plēpis, Arhitekta sieva — M. Apine.

30. decembrī L. Stumbres «Ziediņi» latv. trupā. Rež. A. Birkovs, scenogr. A. Freibergs. Emilija — I. Zemzare, Rita — A. Ozoliņa, Niks — G. Skrastiņš, R. Birmanis, Edgars — J. Kalnups.

1987

24. janvārī A. Kuternicka «Saldumu fejas variācijas» kr. trupā. Rež. insc. A. Vasiljevs (Maskava), rež. V. Berzins (Maskavas A. Lunačarska Valsts Teātra mākslas institūta diplomands), scenogr. V. Kovaļčuks. Viņš — O. Fomins, viņa — I. Kovaļenko, 5. dzīvokļa iemītniece — I. Fjodorova, Andrejs Jefimovičs — K. Titovs, viņa dēls — S. Judins, Ņikita Stepanovičs — V. Pļuts, Antoņina Fjodorovna — L. Sevčenko, Jevdokimovs — J. Vēveris.

14.—21. aprīlī kr. trupa ar B. Vasiljeva «Rit bija karš» piedalās Baltijas teātru pavasarī Minskā.

20. aprīlī S. Maršaka «Kaķu nams» kr. trupā. Rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, komp. A. Seleckis, horeogr. T. Eķe. Kaķe — L. Sevčenko, Runcis Vasiljijs — J. Vēveris, Kaza — T. Oļhovska, Āzis — N. Tatarinovs, Vista — O. Šepicka, Čūka — M. Kalmikova.

Maijā viesizr. Tbilisi III Vissavienības jaunatnes izr. festivālā ar B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» un Brēmenē (VFR) ar B. Vasiljeva «Rit bija karš».

18. maijā A. Kronenberga «Mazais ganiņš» latv. trupā. Rež. U. Brikmānis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle. Mākslinieks — R. Plēpis, māte — D. Kuple, bērni — J. Zagars, I. Bankoviča, E. Avots, M. Apine, J. Kalnups, L. Videniece, I. Tomase, vecvecmāte — L. Baumanē, vectēvs — A. Maizuks, vecmāte — V. Skurstone, zaļu sieva — V. Singajevska, piena sieva — A. Vecvagare, adītāja — A. Krūmiņa.

25. septembrī L. Razumovskas «Dārgā Jelena Sergejevna» kr. trupā (atj.). Rež. J. Arje (Maskava), scenogr. D. Krimovs (Maskava), kost. māksl. I. Lauriņa.

Septembrī, oktobrī kr. trupas viesizr. Kijevā, Tautu draudzības teātri. Reperuāra: B. Vasiljeva «Rit bija karš», S. Benelli «Saplēstais apmetnis».

1. novembrī Z. Rasina «Andromaha» latv. trupā. Rež. P. Pētersons, scenogr. A. Freibergs, komp. P. Vasks, kust. rež. E. Drulle. Andromaha — A. Stūrniece, Pirrs — I. Skrastiņš, Orests — G. Skrastiņš, Hermione — I. Burkovska, Pilāds — I. Brakovskis, Kleona — T. Soboļeva, Sefīza — I. Grass, Foiniks — E. Liepiņš, arī J. Zagars.

Novembrī kr. trupa ar B. Vasiljeva «Rit bija karš» piedalās bērniem un jaunatnei veltīto izrāžu festivālā Taškentā.

1988

6.—15. februārī latv. trupa ar B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» piedalās festivālā «Internacionālie Brehta dialogi-1988» Berlīnē.

18. februārī V. Nabokova «Valša izgudrojums»* kr. trupā. Rež. A. Saapiro, rež. asist. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, horeogr. T. Eķe. Salvators Valsis — S. Judins, ministrs — V. Pļuts, pulkvedis — J. Gamburgs, pirmais reportieris un Grabs — V. Diks, Sāpnis — I. Fjodorova, Anabella — O. Šepicka, Bergs — K. Titovs, J. Vēveris, Brigs — P. Stročiļins, Bregs — F. Deičs, N. Gubanovs, Izabella — M. Kalmikova, resnā — L. Sevčenko, kalsenā — R. Lobreva, padzīvojušā blondīne — T. Dzjuba, N. Možaiska.

30. aprīlī J. Ekholma «Larsoni un Karlsoni» latv. trupā. Dramat. un rež. insc. A. Birkovs. scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. A. Romanovska, komp. Im. Kalniņš, U. Bērziņa dziesmu teksti, horeogr. T. Eķe. Larsonu ģimene: Paps — T. Aboliņš, A. Maizuks, mamma — V. Singajevska, A. Gulbe, Lābans — G. Aboliņš, R. Birmānis, Ludviķis XIV — J. Kalnups; Karlsonu ģimene: Paps — V. Pavlovskis, mamma — A. Krūmiņa, Titta — A. Krastiņa, Tutta — E. Rimicāne, Jukstufs — A. Kusiņš, Maksimiliāns — I. Brakovskis.

* 1990. g. 10. maijā 100. izrāde.

15.—21. maijā kr. trupa ar B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» viesojas Minhenē (VFR).

No 25. maija līdz 5. jūnijam kr. trupa ar B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» piedalās Bērnu un jaunatnes teātru festivālā Turīnā (Itālija).

20. jūnijā G. Priedes «Smaržo sēnes» latv. trupā. Rež. O. Kroders, scenogr. A. Freibergs, video rež. V. Sutko, K. Ziberta muz. noform. Jubilārs — T. Āboliņš, Tamāra Raubēna — D. Kuple, Sergejs — E. Liepiņš, A. Maizuks, Velta — A. Gulbe, Anna — M. Apine, I. Grass, Rasma — I. Zemzare, L. Vidēniece, Ervīns — G. Skrastiņš, I. Ziemeļis, Zelma — V. Singajevska, E. Baldiņa, Aivars — I. Brakovskis, V. Birģelis, Mirdza Kēlerte — A. Zaice, Elfrīda Caune — V. Skurstene, Zariņš — R. Plēpis, I. Skrastiņš, diriģents — A. Kusiņš.

25.—28. jūnijā kr. trupa ar B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» viesojas Maskavā, Tautu draudzības teātri.

29. septembrī V. Gibsona «Lupatu lelle» kr. trupā. Rež. F. Deičs, scenogr. A. Orlovs, kost. māksl. I. Ceredņikova (Ļeņingrada), Marsela — T. Čerkovska, T. Bondareva, Anna — I. Kovaļenko, M. Kalmikova, tēvs — J. Vēveris, māte — T. Dzjuba, L. Sevčenko.

2. oktobrī M. Zālītes «Dzīvais ūdens» latv. trupā. Rež. insc. Ā. Šapiro, rež. asist. L. Baumane, scenogr. A. Freibergs, māksl. modelētājs U. Rūķītis, komp. O. Ehala (Tallina). Priesteris — R. Plēpis, Mācekļis — M. Andersons, Laine — M. Apine, Ildze — I. Zemzare.

9. decembrī A. Kazanceva «Lielais Buda, palīdži viņiem!» kr. trupā. Radošā brigāde no Maskavas: rež. M. Ali-Huseins, scenogr. A. Lisjanskis un J. Harikovs, kust. rež. K. Lomovskis, komp. V. Radziminskis. Komūnas priekšnieki: brālis Ma — J. Gamburģs, brālis La — G. Mušperts, brālis Ta — S. Judins; komūnas iedzīvotāji: savejais — J. Saršovs, viņa sieva — T. Dzjuba, vecais zemiņnieks — K. Titovs, resnā — M. Kalmikova, R. Skrjabina.

1989

24.—25. februārī kr. trupas viesizr. Tallinā ar B. Vasiļjeva «Rīt bija karš».

26.—27. februārī latv. trupas viesizr. Tallinā un no 28. februāra līdz 1. martam Tartu ar B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts».

No 1. līdz 30. aprīlim latv. trupas viesizr. ASV un Kanādā ar M. Zālītes lugas «Dzīvais ūdens» uzvedumu.

9. maijā J. Grīziņa «Vārnu ielas republika» (Jaunatnes teātra skat. var. pēc J. Grīziņa rom. un V. Sauleskalna lugas mot.) latv. trupā. Rež. V. Lūriņš, scenogr. M. Skulme, kost. māksl. I. Uljanoviča, komp. V. Zilveris, E. Zirņa dziesmu teksti, kust. kons. T. Eķe. Janka — G. Skrastiņš, Lūrihs — I. Brakovskis, Peksis — E. Avots, Eidis — E. Valčs, Milduks — E. Rimicāne, Zelmuks — A. Ozoliņa, I. Zemzare, Osis — J. Zagars, Pēteris Vanags — I. Skrastiņš, M. Andersons, Grīzīniete — V. Singajevska, D. Kuple, Pekša māte — V. Skurstene, L. Leimane, Zelmuka māte — A. Krūmiņa, Zēbergu māte — A. Gulbe, Aksts — R. Plēpis, A. Hermanis, A. Līcītis.

24. septembrī V. Receptera «Edmunds Kins» (pēc A. Dimā-tēva lugas) kr. trupā. Rež. Ā. Šapiro, scenogr. M. Kitajevs (Ļeņingrada), kost. māksl. V. Romanovska. Edmunds Kins — V. Recepters (Ļeņingrada), režisors — G. Mušperts, S. Judins, Solomons — S. Judins, Velsas princis — V. Diks, grāfs Kefelds — J. Gamburģs, lords Melvils — V. Pļuts, Helēna — I. Fjodorova, Emija — T. Dzjuba, Anna — I. Košeļova, Ketija — M. Kalmikova, Boba — L. Sevčenko, Pollija — O. Sepicka, Endersa — R. Lōbreva.

25. septembrī A. Maizuka 60 gadu jubilejas izrāde — G. Priedes «Smaržo sēnes». Sergeja Raubēna lomā jubilārs.

6. novembrī A. Jakubāna «Atbrīvosimies jau šovakar» latv. trupā. Rež. Ā. Šapiro, scenogr. A. Freibergs, komp. K. Ziberts, kust. kons. T. Eķe. Pie-

dalās: M. Andersons, M. Apine, I. Bankoviča, H. Gerhards, I. Grass, A. Gulbe, J. Kalnups, A. Krūmiņa, A. Krastiņa, A. Kusiņš, A. Līcītis, A. Maizuks, A. Ozoliņa, V. Pavlovskis, R. Plēpis, E. Rimicāne, G. Skrastiņš, I. Skrastiņš, V. Skurstene, I. Tomase, E. Valčs, L. Videniece, I. Zemzare, I. Ziemeļis u. c.

23. decembrī A. Milņa «Lācītis Pūks un visi, visi, visi...» kr. trupā. Rež. F. Deičs, scenogr. I. Noviks, komp. R. Kalsons, Kristofers Robins — T. Bondareva, Vinnijs Pūks — L. Sevčenko, Sivēns — I. Košeļova, Trusītis — V. Doļiņins, ēzelītis Iā-Iā — N. Tatarinovs, V. Abramovs, Pūce — R. Lobreva, Tīgeris — S. Kļimenko.

1990

2. februārī G. Gudeta, J. Zvirgzdiņa «Jubilejas gads» latv. trupā. Rež. Ā. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, kust. kons. T. Eķe, Anna Valeska — A. Zaice, Oto Riss — I. Skarstiņš, Aleksandrs Janovskis — A. Līcītis.

No 25. marta līdz 15. aprīlim latv. trupa ar B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» piedalās starptautiskos teātra festivālos Karakasā (Venecuēlā) un Bogotā (Kolumbijā).

13. oktobrī K. Goci «Zilais briesmonis» kr. trupā. Rež. S. Mitins (Maskava), scenogr. un kost. māksl. A. Freibergs, komp. K. Zīberts. Dzelu — S. Judins, Fanfurs — K. Titovs, Gulindija — T. Džuba, Tartalja — V. Diks, Brigella — G. Mušperts, Trufaldīno — V. Doļiņins, Smeraldina — M. Kalmikova, Dardane — T. Bondareva.

16. oktobrī L. Petruševskas «Dzīves ainas ar pīppauzi» kr. trupā. Rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, M. — L. Sevčenko, A. — V. Kašnova, Kolumbīne — I. Fjodorova, Pjēro — V. Doļiņins, Arlekīns — V. Pļuts.

9. novembrī A. Strindberga «Gulbjbaltīte» latv. trupā. Rež. Ā. Geikins, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. V. Romanovska, komp. M. Brauns, kust. rež. A. Rūtentāls. Gulbjbaltīte — E. Rimicāne, A. Ozoliņa, pamāte — I. Tomase, princis — M. Andersons, hercogs — I. Brakovskis.

26. decembrī A. Lindgrēnes «Karlsona jaunie piedzīvojumi» kr. trupā (atj.). Radošā brigāde no Tallinas: dramāt. un rež. M. Mikivers, komp. A. Oitss, J. Sāra dziesmu teksti.

1991

9. janvārī J. Brodska «Demokrātija» kr. trupā. Rež. Ā. Sapiro, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. A. Romanovska, komp. A. Renanskis, kust. kons. T. Eķe, Bazils Modestovičs — S. Judins, Petrovičs — V. Pļuts, Gustavs Adolfovičs — A. Līcītis, Cecilija — I. Fjodorova, Matilde — I. Košeļova.

10. februārī K. Goldoni «Kjodžas skandāls» kr. trupā. Rež. S. Mitins (Maskava), scenogr. A. Freibergs, komp. K. Zīberts. Tonijs — S. Judins, Paskua — T. Džuba, Lučeta — T. Bondareva, Tita Nane — J. Novikovs, Bepo — N. Gubanovs, Fortunato — F. Deičs, Libēra — L. Sevčenko, Oresta — M. Kalmikova, I. Doļiņina, Keka — I. Košeļova, V. Kašnova, Vincenco — V. Diks, Tofolo — V. Doļiņins, Isidoro — K. Titovs.

3. martā R. Blaumaņa «Sroderdienas Silmačos» latv. trupā (atj.). Rež. R. Plēpis, G. Skrastiņš, Ā. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. D. Ventaskrasta, komp. A. Būmanis. Antonija — M. Apine, L. Videniece, Aleksis — I. Brakovskis, J. Žagars, Elina — A. Krastiņa, I. Zemzare, Dūdars — V. Birģelis, E. Valčs, Rūdis — E. Avots, Kārlēns — A. Kusiņš, Pindaks — T. Āboliņš, Pindaciša — I. Tomase, Ievija — E. Rimicāne, Pičuks — G. Ozoliņš, Auce — A. Ozoliņa, Bebene — T. Soboļeva, Tomuliša — A. Vecvagare, Ābrams — R. Plēpis, Joske — G. Skrastiņš, M. Andersons, Zāra — I. Bankoviča, I. Grass.

11. aprīlī L. Petruševskas «Andante tumšā istabā» kr. trupā. Rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovalčuks, kost. māksl. V. Romanovska. Bims, Juļa — T. Bondareva, Boms, Au — I. Košeļova, tēvocis, Maijs — S. Judins, pirmais Curbans — V. Bogdanovs, otrs — J. Vēveris, majors — G. Mušperts, ārsts — V. Bogdanovs, šoferis — N. Gubanovs, māte — T. Džjuba, V. Kašnova, dēls — J. Novikovs, Buldi — I. Doļiņina.

22. septembrī Ā. Sapiro «Neglītāis pilēns» pēc H. K. Andersena pasakas mot. latv. trupā. Rež. Ā. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, komp. A. Renanskis, kust. rež. T. Eķe. Pile — I. Tomase, Draudzene — A. Zaice, Vecākais brālis — J. Kalnups, Vidējais brālis — A. Kusiņš, Māsa — A. Ozoliņa, Jaunākais brālis — R. Plēpis, Spāniete — A. Vecvagare, Gulbe — M. Apine, Titars — I. Brakovskis, Zostēviņš — V. Čestnovs, Gailis — G. Ozoliņš, Cekulīte — I. Bankoviča, Raibīte — A. Krastiņa, Ķīniete — I. Zemzare, Meža piles — L. Videniece, A. Ozoliņa, Meža zosis — M. Andersons, G. Skrastiņš, Tēvs — V. Pavlovskis.

25. oktobrī Ā. Sapiro «Dāņu stāsts» pēc H. K. Andersena pasakas mot. kr. trupā. Rež. Ā. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, komp. A. Renanskis, kust. rež. T. Eķe. Pile — I. Fjodorova, Draudzene — T. Džjuba, Vecākais brālis — J. Novikovs, Vidējais brālis — V. Bogdanovs, Māsa — I. Košeļova, Jaunākais brālis — V. Doļiņins, Spāniete — L. Sevčenko, Gulbe — T. Bondareva, Titars — G. Mušperts, Zostēviņš — V. Plūts, Gailis — S. Judins, Raibīte — E. Šalapjonoka.

9. novembrī teātra foajē M. Saltikova-Ščedrīna «Pasakas cienījama vecuma bērniem» kr. trupā. Dramat. un rež. F. Deičs, D. Apsīša muz. noform. Piedalās: T. Bondareva, L. Sevčenko, J. Vēveris, V. Plūts, J. Novikovs.

20. decembrī V. Gibsona «Lupatu Anna» latv. trupā. Radošā brigāde no Sevastopoles: rež. R. Marholia, scenogr. I. Niroda, komp. I. Krajevs, horeogr. A. Bedičevs. A. Aizpurietes dziesmu teksti. Marsela — I. Zemzare, Lupatu Anna — A. Zaice, tētis — J. Zagars, mamma — M. Apine, ģenerālis T. — I. Brakovskis, Andijs — M. Andersons, mazulīte — I. Bankoviča, panda — A. Ozoliņa, kamieļis — R. Plēpis, sikspārne — L. Videniece, vilks — G. Ozoliņš.

23. decembrī A. Zaices 50 gadu jubilejas vakars. V. Gibsona «Lupatu Anna». Annas lomā jubilāre.

26. decembrī «Maršaka mājiņa» kr. trupā. Scen. aut. un rež. S. Judins, scenogr. un kost. māksl. A. Freibergs. Ļaunais vectēvs — T. Džjuba, labais vectēvs — L. Sevčenko, varde — I. Doļiņina, pelīte — I. Košeļova, gailis — J. Novikovs, ezis — G. Mušperts, vilks — J. Vēveris, lapsa — T. Bondareva, lācis — V. Doļiņins.

1992

30. janvārī teātra foajē «Puškins. Pēdējās dienas» kr. trupā. Scen. no dokument. mater. un Puškina dzejas veid. un izrādi iest. F. Deičs. Piedalās: T. Džjuba, L. Sevčenko, I. Fjodorova, J. Vēveris, V. Plūts.

27. martā «Vai tas var būt?» latv. trupā. Muzik. izr. bērniem, ko veidojis un izpilda R. Plēpis un K. Ziberts ar mūzikāiem. R. Plēpim palīdzējuši I. Skrastiņš, A. Freibergs, J. Osis, D. Ventaskrasta.

24. aprīlī M. Mituā, G. Fuasī «Dīvainā teātra pasaule» kr. trupā. Rež. F. Deičs, kost. māksl. D. Ventaskrasta. Fedra-Zuzanna — I. Fjodorova, Arīkija-Nikola — I. Košeļova, Ipolīts-Zans — J. Novikovs, dramaturgs — J. Vēveris, pianists — V. Plūts, tēvs — S. Judins, māte — I. Fjodorova, dēls — N. Gubanovs, J. Novikovs.

27. jūnijā V. Tekerija «Roze un gredzens» kr. trupā. N. Skorohoda luga no V. Tekerija pasakas un V. Sekspira lugu citātiem. Rež. A. Praudiņš (Maskava), scenogr. T. Sveca, komp. A. Pantikins, baletmeist. T. Eķe. Perekorils — V. Reutovs, Obaldu — G. Mušperts, Anželika — I. Košeļova, Bestinda — I. Doļiņina, Labā feja — T. Džjuba, Hrabruss — S. Judins, Karāliene — E. Šalapjonoka, Spuskuneta — L. Sevčenko, Spuskunets — K. Titovs, Smits — V. Diks.

RĪGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRIS

1981

21. februārī V. Merežko «Laimes dzirnas». Insc. A. Kacs, rež. N. Karsavs (Kijeja), scenogr. T. Šveca, komp. J. Krilatovs (Maskava). Stepan — V. Petrovs, priekšsēdētājs — G. Drozds, Nastja — O. Razumovska, Virins — A. Mihailovs, V. Bogolubovs, Graboks — B. Ahanovs, Aicvaiss — M. Ļebedevs, Kolka Počufarovs — A. Iljins, A. Lukašs, Serbuškins — R. Dambrāns, Nikodims — B. Tihovs, Ščepka — R. Praudiņa.

14. jūnijā A. Arbuzova «Atmiņas». Rež. V. Petrovs, scenogr. M. Frenkels, Turkovskis — R. Gordijenko, J. Ivaničevs, G. Sizovs, Sofja Vasiljevna — A. Peļše, A. Umanska, Ļubova Georgijevna — N. Neznamova, Kira — G. Borisova, L. Kļimanova, Deniss — V. Petrovs, V. Sigovs, Aseņka — T. Pope.

30. jūnijā teātra foajē S. Jeseņina «Anna Sņegina». Rež. S. Losevs, iestud. vad. A. Kacs, scenogr. T. Šveca, M. Preiznera muz. apdare. Piedalās: S. Dobrotvorskis, J. Lupiļevs, T. Maļčenko, D. Palejess, T. Pope, J. Safronovs, I. Staroseļevs.

10. oktobrī D. Koburna «Kāršu spēle». Rež. S. Losevs, scenogr. T. Šveca, komp. P. Dambis, Martins — A. Mihailovs, Dorsija — R. Praudiņa.

31. decembrī N. Gogoļa «Revidents». Insc. A. Kacs, rež. V. Petrovs, scenogr. T. Šveca, komp. J. Krilatovs (Maskava). Pilsētas priekšnieks — J. Ivaničevs, Anna Arkadjevna — R. Praudiņa, Marja Antonovna — T. Pope, Hļestakovs — A. Iljins, Spēkins — A. Mihailovs, Hlopovs — B. Ahanovs, Ļapkīns-Tjapkins — B. Tihovs, Dobčinskis — N. Koreņs, Bobčinskis — J. Safronovs, Hibners — G. Timofejevs, Uhovertovs — M. Ļebedevs.

1982

13. februārī V. Merežko «Nakts spēles». Rež. V. Petrovs, scenogr. M. Frenkels, Andruščenko — B. Ahanovs, G. Drozds, Olga — O. Razumovska, Siļina — L. Kuropjatņika, Siļins — A. Kričevskis, Jezepovs — A. Lukašs.

15. maijā J. Makarova «Nebiju un nepiedalījos». Rež. S. Losevs, scenogr. T. Šveca, komp. I. Vigners. Sergejs Nečajevs — G. Sizovs, Nataša — L. Lucenkova, N. Starovoienko, tēvs — B. Tihovs, māte — J. Krilova, A. Umanska, vectēvs — G. Timofejevs, Panarins — A. Mihailovs, Jevgeņijs Pavlovičs — V. Bogolubovs, vietējās komitejas pārstāvis, arī Viktors Jurjevičs — M. Ļebedevs, Pestiks — B. Ahanovs.

12. decembrī A. Čaidzes «No trim līdz sešiem». Rež. V. Petrovs, scenogr. M. Frenkels. Avaliani — A. Mihailovs, Tina — J. Soldatova, Abutidze — V. Bogolubovs, Leontijs — G. Timofejevs, Venēra — J. Krilova, Datuašvili — V. Basihins, R. Dambrāns, Gija — A. Iljins, Salamberidze — B. Ahanovs, Kobalava — R. Gordijenko, A. Kričevskis, Fainšteins — V. Gluhovs, M. Ļebedevs.

1983

19. martā A. Čehova «Kaija». Insc. A. Kacs, rež. S. Losevs, scenogr. M. Frenkels, Arkadina — N. Neznamova, Trepļevs — A. Iljins, Sorins — B. Ahanovs, V. Bogolubovs, Nina Zarečnaja — G. Borisova, Maša — L. Vorošilova, T. Pope, Trigorins — V. Petrovs, Dorns — A. Mihailovs, Medvedenko — J. Staroseļevs, Samrajevš — J. Ivaničevs, Polina Andrejevna — R. Praudiņa.

17. aprīlī A. Ostrovska «Arī gudrinieks pārskatās» (atj.). Rež. A. Kacs, scenogr. T. Šveca, komp. P. Dambis.

16. oktobrī H. Gulbja «Alberts». Rež. S. Losevs, scenogr. T. Šveca, komp. P. Plakidis, Alberts — A. Mihailovs, Marta — L. Sigova, A. Umanska, Antōnija — I. Jegorova, J. Krilova, Aleksandrs — R. Gordijenko, Sandra — G. Borisova, L. Gurjanova, Dzintris — A. Iljins, Ilona — G. Baženova.

23. novembrī teātra 100 gadu jubilejai veltīta izrāde-koncerts «Simtgades skrējiens neapturams». Rež. A. Kacs.

24. decembrī V. Arro «Skatīties, kas atnācis!». Rež. V. Petrovs, scenogr. M. Frenkels, Sabeļņikovs — G. Sizovs, Aļina — Ņ. Starovoitenko, Tabunovs — V. Bogolubovs, G. Timofejevs, Sofija Ignatjevna — V. Vaļevska, T. Maļčenko, Maša — N. Belova, O. Razumovska, Kings — V. Polusmaks, Levada — M. Ļebedevs, J. Safronovs.

30. decembrī A. Puškina dzejoļu un vēstulu kompoz. «Neprāta gadu dzisušie prieki». Rež. S. Losevs, muz. rež. M. Preizners.

1984

18. februārī E. Radzinska «Nerona un Senekas laiku teātris». Insc. A. Kacs, rež. S. Losevs, scenogr. T. Sveca, kom. P. Dambis. Nerons — A. Lukašs, G. Drozd, Seneka — R. Gordijenko, A. Kričevskis, Venēra — G. Baženova, Amūrs — A. Barinovs, senators-zirgs — J. Safronovs, sirmgalvis no mucas — B. Ahanovs, M. Ļebedevs.

15. augustā Simferopolē, 25. oktobrī Rīgā D. Vosermana «Lidojums pār dzeguzes ligzdu». Rež. S. Losevs, scenogr. M. Frenkels, komp. P. Dambis. Makmerfijs — G. Drozd, Rečida — Ņ. Ņeznamova, L. Kuropjatņika, Kendija — L. Gurjanova, Hārdings — R. Gordijenko, Vetla — J. Lupiļcevs, G. Sizovs, Skenlons — B. Tihovs, Cezviks — V. Bogolubovs, Martini — J. Safronovs, Raklijs — A. Lukašs, Spivijs — A. Mihailovs.

14. oktobrī B. Brehta «Trisgrašu opera». Insc. A. Kacs, rež. V. Petrovs, scenogr. T. Sveca, komp. K. Veils. Mekijs Nazis — V. Petrovs, Pičems — M. Ļebedevs, Pičema — R. Praudiņa, Pollija — G. Borisova, Lusija — Ņ. Starovoitenko, Brauns — J. Ivaničevs, Dženija — L. Vorošilova, T. Pope.

29. decembrī M. Roščina «Ešelonš». Insc. A. Kacs, rež. S. Losevs, scenogr. T. Sveca. Katja — L. Sigova, Gaļina Dmitrijevna — R. Praudiņa, Irina — L. Gurjanova, Lušja — G. Baženova, Laura — T. Pope, vecene — V. Vaļevska, A. Pelše, Savišna — L. Golubeva, J. Krilova, Jeseņuks — G. Sizovs, Fjodors Karlovičs — B. Ahanovs, kurlmēmais — M. Ļebedevs, J. Saršovs, vācu lidotājs — A. Lukašs.

30. decembrī teātra foajē B. Okudžavas un V. Motiļa «Zeņa, Zeņečka...». Rež. V. Petrovs, scenogr. T. Sveca. Zeņa — S. Dobrotvorskis, Zeņečka — G. Baženova.

1985

18. maijā M. Gorkija «Pēdējie». Insc. A. Kacs, rež. S. Losevs, scenogr. T. Sveca. Ivans Kolomijcevs — A. Mihailovs, Jakovs — R. Gordijenko, Sofija — R. Praudiņa, Aleksandrs — A. Lukašs, Nadežda — T. Pope, Ļubova — L. Vorošilova, Pēteris — J. Saršovs, S. Dobrotvorskis, Vera — G. Baženova.

19. jūlijā V. Šekspīra «Gals labs — viss labs». Rež. V. Petrovs, scenogr. M. Frenkels, komp. P. Dambis, horeogr. E. Drulle. Helēna — G. Borisova, Francijas karalis — B. Tihovs, A. Kričevskis, Florences hercogs — V. Polusmaks, Bertrams — I. Cernavskis, Lafē — V. Gluhovs, A. Kričevskis, Lavašs — D. Palejess, Rusiljonas grāfiene — Ņ. Ņeznamova, Diāna — Ņ. Malahova, Marianna — L. Sigova.

19. oktobrī B. Vasiļjeva «Kam pieder šie vecīši?». Rež. S. Losevs, scenogr. T. Sveca, komp. P. Dambis. Gluškovs — B. Ahanovs, Sidorovs — V. Bogolubovs, Zinaida — L. Akinfijeva, T. Maļčenko, Valentīna — T. Pope, L. Gurjanova, Andrejs — J. Saršovs, G. Sizovs, Andreja sieva — L. Kļimanova, Arnolds — G. Sizovs, Lidija Pavlovna — I. Jegorova, Valerians — I. Staroseļcevs, viesis no Kaukāza — M. Ļebedevs.

13. decembrī N. Karamzina «Nabaga Liza». Lugas un mūz. aut. un rež. M. Rozovskis (Maskava), J. Rjašenceva (Maskava) dziesmu teksti. Liza — G. Baženova, T. Pope, māte — L. Vorošilova, T. Maļčenko, Leonids — I. Staroseļevs, Erasts — I. Cerņavskis, J. Saršovs.

29. decembrī A. Mišarina «Sudrabkāzas». Rež. V. Petrovs, scenogr. T. Sveca. Vibornovs — A. Mihailovs, Važnovs — G. Sizovs, Ustinja Karpovna — J. Krilova, Lidija Vasiljevna — L. Sigova, J. Soldatova, Sirijs — V. Bogolubovs, Gološčapovs — R. Gordijenko.

1986

22. martā L. Ustinova un O. Tabakova «Sniegbaltīte un septiņi rūķīši». Rež. S. Losevs, scenogr. V. Kovaļčuks, horeogr. E. Drulle, komp. E. Kolmanovskis (Maskava). Sniegbaltīte — N. Belova, rūķīši — A. Iljins, A. Poliščuks, I. Cerņavskis, O. Cvetanovičs, D. Počerpailo, O. Teterins, D. Palejess, S. Dobrotvorskis, karaliene — L. Vorošilova, princis — V. Boļševs, O. Cvetanovičs.

11. jūnijā V. Rozova «Pie jūras». Rež. A. Kacs, scenogr. M. Frenkels, kost. māksl. V. Kliemane, horeogr. E. Drulle. Ogorodņikovs — B. Ahanovs, A. Mihailovs, Bogojavlenskis — J. Ivaničevs, Oļa — G. Baženova, Kašina — A. Umanska, Aleksejs — A. Iljins.

27. jūnijā E. Braginska «Detektīvs septiņām personām». Rež. V. Petrovs, scenogr. T. Sveca, komp. I. Vigners. Olga — T. Pope, Volnuška — N. Gravšins, Motoviļins — J. Ivaničevs, Poļina Jurjevna — L. Akinfijeva, Iraida — G. Borisova, Gurejevs — G. Sizovs.

31. decembrī L. Petruševskas «Trīs meitenes zilā». Rež. S. Losevs, scenogr. M. Smirnova-Nesvicka, komp. P. Dambis. Ara — N. Starovoitenko, Svetlana — L. Kļimanova, L. Sigova, Tatjana — L. Vorošilova, L. Gurjanova, Leonkādija — V. Vaļevska, Marija Filipovna — J. Krilova, A. Umanska, Fjodorovna — L. Golubeva, Vaļera — I. Staroseļevs, Nikolajs Ivanovičs — N. Gravšins.

1987

31. martā I. Babela «Norietis». A. Epela librets un dzeja, komp. A. Zurbins. Rež. A. Kacs, scenogr. T. Sveca, horeogr. E. Drulle. Mendelis Kriks — V. Izmailovs, Nehama — R. Praudiņa, Arje-Leibs — B. Ahanovs, A. Kričevskis, Marusja — N. Belova, T. Pope, Beņa — J. Saršovs, Ļovka — J. Lupiļevs, Dvoira — T. Pope, N. Starovoitenko, Nikifors — V. Bogolubovs, G. Sizovs, Ivans Picrublis — R. Gordijenko, J. Ivaničevs, Bens Zaharja — B. Ahanovs, A. Kričevskis.

4. oktobrī R. Ezeras «Mirāžas». Rom. «Zemdegas» dram. un rež. S. Losevs, scenogr. A. Busse, komp. P. Dambis. Autore — N. Neznamova, Fēlikss Voichehovskis — M. Ļebedevs, Džemma — T. Pope, Melānija — I. Jegorova, Marianna — L. Sigova.

22. oktobrī F. Dostojevskas «Spēlmanis». Dramat. R. Gorjajevs un A. Kacs, rež. R. Gorjajevs (Maskava), scenogr. N. Epovs, S. Stavceva, komp. R. Grinblats, horeogr. E. Drulle. Aleksejs — A. Iljins, Poļina — G. Baženova, Blaņa — M. Martinsone (Dailes teātra aktrise), de Grijē — I. Cerņavskis, Aslejs — V. Skrabaks, generālis — R. Gordijenko, J. Ivaničevs, Taraseviča — J. Krilova.

31. decembrī V. Merežko «Sieviešu galdiņš Mednieku zālē». Inc. A. Kacs, rež. V. Sergejevs, scenogr. T. Sveca. Bardins — V. Izmailovs, Bučkina — T. Pope, Vedņejeva — R. Praudiņa, Futorjana — L. Akinfijeva, Zabina — N. Neznamova, Serdjuka — L. Vorošilova, kāds — N. Starovoitenko, Brizgalovs — V. Skrabaks, oficiants — V. Bogolubovs, J. Ivaničevs.

1988

23. aprīlī J. Grigorjeva «Tēvi-66». Rež. S. Losevs, scenogr. V. Guzeņuks, Kuzņecovs — J. Ivaničevs, Katrīna — L. Sigova, Aleksejs — O. Teterins, Rudičs — A. Kričevskis, Lidija — A. Umanska, Nataša — M. Ļipčenko, Andrejevs — J. Safronovs, Ivans Vasiljevičs — G. Timofejevs, partorgs — G. Sizovs, Petrovs — R. Gordijenko, Olga — L. Kļimanova, Puhovs — B. Ahanovs, V. Bogolubovs, Ivans Savičs — B. Tihovs.

22. oktobrī A. Dudareva «Un bija diena...» («Izgāztuve»). Rež. J. Kočevenko, scenogr. N. Saronovs. Pitagors — R. Gordijenko, Viltņieks — B. Ahanovs, Ganiņš — S. Dobrotvorskis, Docents — G. Sizovs, Afgānis — O. Cvetanovičs, Vasja — J. Safronovs, Zurnālists — S. Petrovs, Nāra — N. Belova, Vita — G. Rosijska, N. Starovoitenko.

24. novembrī V. Sekspira «Hamlets». Rež. A. Kacs, scenogr. T. Sveca, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. P. Dambis, Klaudijs — V. Izmailovs, Hamlets — A. Iljins, Polonijs — V. Bogolubovs, A. Kričevskis, Horācijs — S. Petrovs, Laerts — O. Teterins, Rozenkrancs — I. Cernavskis, Gildenšterns — V. Gordijčuks, Pirmais aktieris — R. Gordijenko, Ģertrūde — N. Neznamova, Ofēlija — G. Baženova.

1989

6. aprīlī E. Radzinska «Mūsu Dekameron». Rež. S. Kudrjavceva, scenogr. E. Kapeljušs, komp. T. Kogans. Viņa — T. Pope, virietis — V. Škrabaks, sieviete — A. Smakova, patikamais kungs — J. Lupiļevs, pirmais jaunais cilvēks — A. Poliščuks.

6. maijā A. Gaļiča «Matrožu klusums». Rež. A. Veselovs, scenogr. E. Kapeljušs, kost. māksl. J. Orlova. Abrams Svārcs — B. Ahanovs, A. Kričevskis, Dāvids — S. Dobrotvorskis, Mitja Zučkovs — A. Poliščuks, J. Safronovs, Meijers Volfs — R. Gordijenko, J. Lupiļevs, Roza Gureviča — L. Akinfijeva, J. Krilova, Taņa — N. Belova, Hanna — G. Baženova, M. Ļipčenko, Ludmila Šutova — M. Bondareva, L. Vorošilova.

9. novembrī V. Voinoviča «Conkins». Rež. L. Beļavskis, scenogr. T. Sveca, kost. māksl. N. Demidova, komp. G. Guberniks. Ivans Conkins — S. Seļemeņevs, Nura — N. Belova, Kuzma Gladiševs — M. Ļebedevs, Afrodīte — L. Akinfijeva, G. Rosijska, Golubevs — L. Lencs, S. Petrovs, Jegors Mjakiševs — B. Ahanovs, Duņa — L. Golubeva, Raisa — L. Kļimanova, T. Maļčenko, Miļaga — V. Škrabaks, I. Cernavskis, Svincovs — G. Sizovs, Drinovs — J. Ivaničevs, B. Tihovs, Lapšins — I. Cernavskis, V. Škrabaks, Opaļinovs — V. Gordijčuks, Zavgorodnijs — J. Lupiļevs, Kāds, kurš pārstāv autora intereses — M. Borovkovs.

1990

13. janvārī Mazajā zālē I. Bergmaņa «Laulības dzīves ainas». Rež. L. Beļavskis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. A. Romanovska, V. Kovaļčuks, Marianna — S. Silajeva, Juhans — M. Borovkovs, Jakobi — J. Soldatova, A. Smakova, Katarīna — N. Starovoitenko, G. Rosijska, Peters — L. Lencs, S. Petrovs, Palme — T. Maļčenko, V. Pavlova, Eva — L. Sigova, fotogrāfs — O. Cvetanovičs.

15. martā R. Rouza «Divpadsmit saniknoti vīriēši». Rež. I. Pēkers, scenogr. S. Zogrābjans. Pirmais — M. Ļebedevs, otrais — S. Dobrotvorskis, O. Cvetanovičs, trešais — J. Ivaničevs, ceturtais — J. Lupiļevs, piektais — S. Petrovs, sestais — G. Sizovs, septītais — J. Safronovs, astotais — M. Borovkovs, devītais — A. Kričevskis, B. Tihovs, desmitais — L. Lencs, vienpadsmitais — V. Gordijčuks, divpadsmitais — I. Cernavskis, V. Škrabaks, sargs — V. Boļševs, G. Timofejevs.

21. aprīlī A. Gaļina «Grupa». Rež. V. Sergejevs, scenogr. V. Boers,

horeogr. D. Grosmane, Rubcova — N. Neznamova, Hloja — A. Umanska, A. Smakova, Klava — I. Jegorova, T. Lukašenkova, Taņa — G. Rosijska, N. Starovoitenko, Katja — N. Belova, T. Pope, Ļena — M. Bondareva, Potapovskis — R. Gordijenko.

17. jūnijā Z. B. Moljēra «Piemuļkotais vīrs». Rež. L. Beļavskis, scenogr. D. Mohovs, komp. G. Guberniks, horeogr. E. Drulle, Zoržs Dandēns — M. Borovkovs, Anželika — N. Androsika, Sotanvils — M. Ļebedevs, Sotanvila — L. Akinfijeva, N. Starovoitenko, Klitandrs — S. Seļemeņevs, Klodina — N. Belova, S. Silajeva.

21. oktobrī D. Merežkovska «Cara dēls Aleksejs». Rež. A. Kacs, scenogr. T. Sveca, Pēteris — J. Ivaničevs, Aleksejs — V. Škrabaks, Katrīna — A. Smakova, Marja — I. Jegorova, Marja — L. Golubeva, Tolstojs — V. Bogolubovs, J. Rafalsons, Dolgorukijs — G. Sizovs, Blūmenstrots — R. Gordijenko, Jakovs — B. Tihovs, Kikins — L. Lencs, Dokukins — M. Ļebedevs, Jefrosinjā — T. Pope, Nataļija — J. Sigova, Dauns — R. Gordijenko.

1991

14. februārī Z. Anuija «Kas ir Mari-Zannas slepkava?» («Pagrabs»). Rež. S. Radlovs, scenogr. M. Poļakovs, komp. V. Makarovs. Autors — R. Gordijenko, grāfs — M. Ļebedevs, grāfiene — T. Pope, barons Zils — S. Dobrotvorskis, A. Poliščuks, baronese — S. Silajeva, policijas komisārs — L. Lencs, V. Škrabaks, seminārists — S. Seļemeņevs, O. Cvetanovičs, Romēns — G. Sizovs, Mari-Zanna — N. Neznamova, Adele — G. Baženova.

22. martā V. Nabokova «Obscura camera». Rež. L. Beļavskis, scenogr. M. Kitajevs (Sanktpēterburga), kost. māksl. K. Pasternaka, komp. G. Guberniks, Bruno Krečmars — A. Kozlovskis, Annelize — A. Smakova, Magda — N. Androsika, G. Baženova, Gorns — M. Borovkovs, Frīda — L. Sigova, Zegelkrancs — G. Sizovs, Lamperts — B. Tihovs.

9. novembrī B. Sleida «Nākamgad, tai pašā laikā». Rež. S. Losevs, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. A. Boguslavskis, Dorisa — T. Sudņika, Džordžs — G. Dolganovs, A. Skatovs.

18. novembrī Dž. E. Steinbeka «Cilvēki un peles». Rež. S. Losevs, scenogr. A. Subins, Džordžs — L. Lencs, Lennijs — I. Čerņavskis.

1992

18. janvārī Mazajā zālē M. Normenas «Ar labu nakti, māt!». Rež. S. Losevs, scenogr. A. Subins, kost. māksl. K. Pasternaka. Māte — A. Umanska, meita — L. Gurjanova, G. Rosijska.

21. februārī A. Ostrovska «Trakā nauda». Rež. L. Beļavskis, scenogr. M. Kitajevs (Sanktpēterburga), kost. māksl. K. Pasternaka, komp. G. Guberniks, Vasiljovs — V. Škrabaks, Teļatjevs — I. Čerņavskis, Kočumovs — R. Gordijenko, M. Ļebedevs, Glumovs — M. Borovkovs, Čeboksarova — N. Neznamova, A. Smakova, Lidija — G. Baženova, T. Sudņika, Vasiljovs — V. Bogolubovs.

29. aprīlī C. Čaplina «Mšjē N.». S. Loseva un Z. Segala skatuves variants pēc kinoscen. «Mšjē Verdū» mot., rež. S. Losevs, scenogr. A. Subins, kost. māksl. K. Pasternaka, C. Čaplina mūz. A. Boguslavskas aparātē. Mona Verdū — S. Silajeva, Mari — G. Rosijska, N. Starovoitenko, Lidija Florē — I. Jegorova, Selma, arī Ivonna — A. Umanska, Anabella Bonera — L. Gurjanova, T. Lukašenkova, Renē — M. Bondareva, Šarlote Kuvē — T. Maļčenko, L. Sigova, Pjērs Kuvē — L. Lencs, I. Lupiļevs, Mšjē N. — J. Rafalsons.

12. septembrī O. Vailda «Ideāls vīrs». Rež. A. Kacs, scenogr. T. Sveca, kost. māksl. K. Pasternaka. Kevešems — R. Gordijenko, Gorings — I. Čerņavskis, Roberts Ciltēns — L. Lencs, Mesons — G. Dolganovs, Fipss — S. Seļemeņevs, Ciltērna — G. Rosijska, mīsis Civlija — N. Starovoitenko, Meibla Ciltērna — N. Belova.

19. septembrī P. Sefera «Mīklains notikums». Rež. A. Andrejevs, scenogr. un kost. māksl. S. Stavceva. Brindslejs — G. Dolganovs, Kerda — T. Sudņika, Fernivela — L. Akinfijeva, I. Jegorova, Melkts — M. Ļebedevs, Korindžs — M. Borovkovs, Kleja — O. Gordijčuka, J. Salmina, Svarcs — J. Rafalsons.

25. oktobrī V. Šekspīra «Maldū komēdija». Rež. L. Beļavskis, scenogr. S. Stavceva, N. Epovs, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. G. Guberniks. Solins — I. Lupiļcevs, Egeons — V. Pļuts, Antifols no Efesas un Antifols no Sirakūzām — M. Borovkovs, V. Matoško, Dromio no Efesas un Dromio no Sirakūzām — G. Dolganovs, D. Počerpailo, S. Seļemeņevs, Pinčs — M. Ļebedevs, Adriāna — N. Belova, M. Lipčenko, Luciāna — I. Salmina, kurtizāne — T. Sudņika.

29. decembrī L. Pirandello «Cilvēks, zvērs, tikums». Radošā brigāde no Itālijas; rež. P. E. Landi, scenogr. A. Kanu, kost. māksl. D. Ardžento. Paolino — J. Rafalsons, Perella — S. Silajeva, kapteinis Perella — J. Lupiļcevs, Toto — G. Dolganovs, Grācija — L. Akinfijeva, Belli — A. Osadčijs, Džiljo — O. Teterins, Nino Puleijo — R. Gordijenko.

1993

20. februārī O. de Balzaka «Grēkā krišana». Rež. S. Losevs, scenogr. T. Sveca, kost. māksl. K. Pasternaka. Žerārs — J. Ivaničevs, Adelaida — N. Ņeznamova, Karolīna — J. Salmina, Anna — O. Gordijčuka, L. Sigova, Divāls — V. Pļuts, Rablo — J. Rafalsons, Adriēna — T. Sudņika, Luijs Herens — S. Judins, I. Cernavskis, Ipolīts — V. Matoško, Zistine — L. Kļimanova, L. Sigova, Viktorija — L. Gurjanova, Fransuā — A. Poliščuks.

27. martā J. Bar-Josefa «Līgavainis no Jeruzalemes». Rež. A. Getmans, scenogr. A. Freibergs. Rahele — L. Akinfijeva, Saimons — R. Gordijenko, Leizers — J. Rafalsons, Benijs Alters — M. Ļebedevs.

12. jūnijā I. Turgeņeva «Mēnesis uz laukiem». Rež. L. Beļavskis, scenogr. M. Kitajevs (Sanktpēterburga), kost. māksl. K. Pasternaka. Islajevs — V. Skrabaks, Nataļija Petrovna — M. Martinsone (Dailes teātra aktrise), Veročka — G. Baženova, J. Salmina, Līzaveta Bogdanovna — I. Jegorova, Rakītins — S. Judins, Beļajevs — V. Matoško, Boļšincovs — J. Safronovs, Spigelskis — V. Pļuts.

5. oktobrī E. de Filipo «Man a ģimene». Rež. A. Kacs, scenogr. T. Sveca, kost. māksl. K. Pasternaka. Alberto Stiljano — R. Gordijenko, Bepe — O. Teterins, Korado — G. Dolganovs, Helēna Stiljano — N. Ņeznamova, Rozālija — T. Bondareva, Marija — E. Suvorova, Arturo Stiljano — J. Rafalsons.

10. oktobrī R. Kiplinga «Mauglis». Rež. A. Helde, scenogr. A. Pilipcovs, kost. māksl. A. Treimane. Mauglis — O. Teterins, Bagira — N. Starovoitenko, T. Lukašenkova, tīģeris — J. Saršovs, lācis — J. Safronovs, šakālis — D. Palejess, A. Poliščuks, čūska — T. Ploskiha, vilku barvedis — G. Sizovs, vilku māte — T. Maļčenko, J. Soldatova, pelēkais brālis — G. Dolganovs, Maugļa māte — J. Soldatova, T. Maļčenko.

20. novembrī A. Millera «Cena». Rež. S. Losevs, scenogr. T. Sveca, kost. māksl. K. Pasternaka. Viktors Francs — L. Lencs, Estere — L. Gurjanova, Volters Francs — M. Borovkovs, Solomons — V. Pļuts, tēvs — G. Sizovs, māte — S. Silajeva.

VALMIERAS TEĀTRIS

1981

20. janvārī E. Radzinska «Sieviete ārpus mīlestības un nāves». Rež. M. Ķimele, scenogr. A. Kļaviņš, H. Simaņa dziesmas, kust. kons. V. Karpāčs. Marina — I. Ramute, D. Eversa, Marinas māte — L. Dēvica, Vera — I. Ievina, Andrejs Andrejevičs — J. Zariņš, viņa māte — A. Baumane.

1. februārī J. Palēviča «Preilenīte». Rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis, komp. I. Vigners, J. Petera dziesmu teksti, kust. kons. J. Pankrate. Vāvere — J. Tomsons, arī H. Sēnknehts, Trīne — I. Kalēja, Vēzis — V. Karpačs.

29. maijā Raiņa «Spēlēju, dancoju». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. P. Dambis, kust. kons. V. Vehks (Igaunija). Zemgus — A. Rozenbahs, H. Sēnknehts, Lelde — M. Rāka, L. Vintere, Tots — J. Dauksts, Aklais — J. Laviņš, Klibais — U. Koškins, Ragana — I. Treimane, Meitas māte — A. Baumannē, Dēla māte — I. Ieviņa, vagars — E. Sukurs, pirmā vecene — A. Jansone, otrā vecene — I. Kalēja, Zemes vēzītis — I. Apsītis, arī J. Johansons, karavīrs — E. Sukurs, sieviete — A. Dūle, L. Dēvica, Kungs — J. Zariņš, Velna zēns — I. Apsītis, arī J. Johansons, Trejgalvis — J. Samauskis.

29. augustā O. Antona «Kūts lirika». Rež. E. Hermakila (Igaunija), scenogr. E. Ennapū (Igaunija). Alli — I. Treimane, Leili — L. Kalēja, arī D. Eversa, Zeņa — L. Dēvica, A. Baumannē, Vēra — N. Leimane, Eha — A. Baumannē, M. Vigante, arī D. Eversa, Juris — A. Māsēns, arī A. Osis, Torņa papus — J. Samauskis, Antons — M. Auziņš, arī A. Rozenbahs.

7. septembrī Z. B. Moljēra «Skopulis». Rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis, kust. rež. J. Pankrate. Arpagons — A. Vidiņš, R. Zēbergs, Kleants — R. Rudāks, A. Vilims, Elīze — S. Putniņa, R. Vitiņa, Valērs — A. Māsēns, A. Jozēns, Marianna — L. Kalēja, K. Prodniece, Anzelms — R. Zēbergs, A. Vidiņš, K. Lorencs, A. Briedis, Frozīne — N. Leimane, R. Meirāne, Simons — J. Uzuliņš, Zaks — V. Karpačs, A. Osis.

1982

27. martā A. Skudras «Lielais gadatirgus jeb Sirdsāķiņu nolūkošana». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. I. Dukule, T. Dubava muz. noform.

4. maijā H. Ibsena «Mazais Eijolfs». Rež. A. Māsēns, scenogr. A. Kļaviņš, komp. P. Dambis. Alfreds Almerss — A. Vidiņš, Rita Almerse — L. Dēvica, Asta Almerse — S. Putniņa, Borgheims — J. Dauksts, J. Uzuliņš, Zurkumāte — I. Ieviņa.

12. maijā A. Brigaderes «Sprīdītis». Rež. M. Ķimele, scenogr. J. Krievs. Sprīdītis — N. Erglis, E. Siliņš, Lienīte — I. Ramute, R. Devīte, pamāte — I. Kalēja, vecāmāte — A. Jansone, Vēja māte — R. Meirāne, četri vēji — I. Apsītis, A. Vilims, V. Karpačs, A. Jozēns, milzis Lutauss — A. Briedis, Meža māte — L. Vintere, D. Eversa, Sīkstulis — A. Jozēns, A. Osis, Sīkstulja kalpone — A. Dūle, K. Prodniece, vecais vīriņš — R. Zēbergs, saucējs — A. Vilims, karalis — E. Sukurs, princese Zeltīte — B. Valante, R. Vitiņa, Nelabais — V. Karpačs, māmiņa — V. Kalme, D. Eversa.

5. novembrī A. Kronina «Kamēr tu pie manis». Rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis. Edgars Bregs — R. Zēbergs, Glēdis Brega — R. Meirāne, A. Baumannē, Pols Venners — J. Zariņš, Ričards Drūits — K. Lorencs, arī J. Tomsons, Mērija Marija — M. Rāka, B. Valante, Fanniņa Līminga — N. Leimane, Džordžs Taraguds — M. Auziņš.

14. novembrī V. Astafjeva «Piedod man!». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka. Miša Jerofejevs — A. Vilims, Līda — D. Eversa, Nāve — L. Dēvica, Lidas māte — I. Ieviņa, Agnija Vlasjevna — I. Kalēja, Pana — S. Putniņa, aukle — A. Jansone, arī I. Treimane, Afoņa Sidorovs — J. Samauskis, arī E. Sukurs, Matrjona — L. Kalēja, Sestopalovs — J. Laviņš, Rjurijs — A. Māsēns, arī J. Johansons, Austrumnovada cilvēks — J. Helds, Popijvoda — J. Dauksts, arī M. Auziņš.

19. novembrī S. Maršaka «Kaķu nams». Rež. A. Vidiņš, scenogr. I. Dukule, komp. J. Kulakovs, kust. rež. M. Koristins. Kaķe — Z. Mūrniece, runcis Vasilis — A. Rozenbahs, āzis — U. Koškins, kaza — R. Birgere, gailis — A. Osis, vista — A. Brodele, cūka — L. Rubene.

1983

21. janvārī F. Kalderona de la Barkas «Dāma-spoks». Rež. M. Ķimele, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. I. Kundziņa, dejas iest. G. Komarovs, Dons Manuels — R. Rudāks, A. Jozēns, Kosme — V. Karpačs, dons Luiss — N. Erglis, dons Huans — A. Jozēns, R. Rudāks, donja Anhēla — K. Prodniece, donja Beatrise — I. Ramute, I. Pabērza.

5. martā A. Gelmaņa «Vieni un kopā ar visiem». Rež. P. Lūcis, scenogr. I. Dukule, Andrejs Golubevs — J. Dauksts, Nataša Golubeva — A. Baumanns.

30. maijā B. Nušiča «BESB — Belgradas emancipēto sieviešu biedrība». Rež. Ņ. Leimane, scenogr. I. Čaks, komp. I. Vigners, kust. rež. M. Koristins, Lazičs — E. Sukurs, Dana — M. Rāka, Markovičs — J. Johansons, Duško — A. Māsēns, Laziča — R. Meirāne, Rapajiča — I. Kalēja.

3. jūnijā A. Kicberga «Ciena skroderis un viņa laimīgā loze». Rež. P. Lūcis, scenogr. P. Rozenbergs, komp. G. Freidenfelds, A. Krūklja dziesmu teksti, kust. rež. M. Koristins, Skrodermeistars — J. Zariņš, Antss — R. Rudāks, T. Lasmanis, Nāburgu Tomass — U. Koškina, arī J. Samauskis, Marija — I. Pabērza, R. Vitiņa, arī L. Kalēja, Siļķe — A. Vidiņš, arī V. Karpačs, Tija Bezdelīgactiņa — K. Prodniece, arī D. Eversa.

18. jūnijā A. Čehova «Tēvocis Vaņa». Rež. M. Ķimele, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. I. Kundziņa, Serebrjakovs — R. Zēbergs, Jelena — I. Ramute, Soņa — D. Eversa, Voiņicka — R. Birgere, I. Ieviņa, Voiņickis — J. Samauskis, Astrovs — J. Laviņš, Teļegins — K. Lorencs, arī J. Helds, Marina — I. Ieviņa, R. Birgere.

8. novembrī V. Arro «Piecas romances vecā mājā». Rež. M. Ķimele, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. I. Kundziņa, Im. Kalniņa dziesmas. Visvaldis Bruņinieks — A. Jozēns, Antons Kazāns — J. Samauskis, Paulina — I. Kalēja, I. Ieviņa, Olga — L. Kalēja, S. Putniņa, Leonīds — J. Laviņš.

4. decembrī Raiņa «Mīla stiprāka par nāvi». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, komp. P. Dambis, kust. rež. M. Koristins, Maija — L. Dēvica, Viktors Heils — R. Rudāks, Adams Jakubovskis — J. Dauksts, Skudritis — J. Zariņš, Frīda — B. Valante, Lienīte — M. Rāka, R. Vitiņa, Grieta — I. Ramute, zemes tiesnesis — A. Vidiņš, Sildhelma kundze — V. Kalme, arī Z. Lorence, Z. Mūrniece, Sildhelms — U. Koškina, ragana — Z. Lorence.

23. decembrī R. Zēberga 50 gadu jubileja. L. Akurāteres ievadvārdi. Programmā fragm. no izrādēm un koncertprogrammām.

1984

25. janvārī A. Kasonas «Koki mirst stāvus». Rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis, Marta-Isabella — D. Eversa, L. Vintere, vecmāmiņa — Ņ. Leimane, R. Birgere, Henoveva — R. Birgere, I. Treimane, Maurisio — A. Vilims, A. Māsēns, Balboa — R. Zēbergs.

20. maijā A. Dudareva «Vakars». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, Multiks — J. Zariņš, Hanna — S. Putniņa, Gastrīts — R. Rudāks.

27. maijā V. Lāča «Zvejnieka dēls». Dramat. un rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis, kust. kons. M. Koristins, Kļava — E. Sukurs, U. Koškina, Oskars — V. Karpačs, Roberts — M. Auziņš, A. Jozēns, Fredis — J. Uzuliņš, Banders — J. Tomsons, Garoza — R. Zēbergs, J. Laviņš, Teodors — H. Šenknehts, Klaviene — A. Dūle, R. Birgere, Olga — I. Treimane, R. Meirāne, Anita — B. Valante, Zenta — R. Vitiņa, I. Ramute, R. Devīte, Kate — Ņ. Leimane, I. Kalēja.

14. septembrī D. Vosermana «Kur dzeguze līgzdu vij» pēc K. Kizija romāna. Rež. M. Ķimele, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. I. Kundziņa, kust. kons. A. Rūtentāls, Virsaitis Bromdens — J. Laviņš, Vorens — E. Silpiņš, Viljamss — A. Briedis, Rečida — L. Dēvica, I. Ieviņa, Flinna — D. Eversa, Deīls Hārdings — J. Samauskis, Billijs — J. Johansons, N. Erglis, Skenlons — J. Helds,

Cezviks — A. Māsēns, Martini — N. Erglis, A. Rozenbahs, Raklijs — A. Jozēns, V. Karpačs, Makmerfijs — A. Vilims, Spivijs — K. Lorencs, A. Vidiņš, Tērkis — A. Vidiņš, Kendija Stāra — L. Kalēja.

22. septembrī R. Kiplinga «Kaķis, kas staigāja, kur pašam tik». Rež. A. Vidiņš, scenogr. I. Dukule, komp. A. Sirmāis, I. Eglītes, D. Bitēnass, Sirmās dziesmu teksti, kust. kons. M. Koristins, Sieviete — Z. Mūrniece, A. Baumane, vīrietis — H. Upenieks, zēns — I. Pabērza, brīvais meža kaķis — I. Ieviņa, L. Vintere, brīvais meža suns — T. Lasmanis, M. Auziņš.

5. decembrī J. Tūlika «Tā precas abrukīeši jeb Govs Baltijas jūras vilņos». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka, kust. kons. M. Koristins, Daniels Plekste — V. Karpačs, Elvīne Plekste — I. Kalēja, Rolands Plekste — A. Vidiņš, Malli — I. Ieviņa, Z. Lorence, Augustīns — J. Zariņš, Maijroze — I. Ramute, Julita — S. Putniņa, Profesors — R. Rudāks.

15. decembrī L. Stumbres «Jānis». Rež. M. Kimele, scenogr. L. Laganovskis, komp. I. Zemzaris. Jānis — A. Vilims, J. Johansons, Indra — D. Eversa, Inga — I. Pabērza, Emīls — J. Johansons, A. Māsēns, Ertā — L. Dēvica, R. Meirāne, Krišs — J. Samauskis, Nadīne — A. Dūle, Eda — V. Kalme.

1985

9. janvārī J. Krūsvalla «Mākoņu krāsas». Rež. P. Lūcis, scenogr. I. Caks, Jakobs — E. Sukurs, R. Zēbergs, Anna — N. Leimane, Ella — K. Prodniece, Leida — R. Vitiņa, Grieta — L. Vintere, Antss — E. Siliņš, arī A. Briedis, Irma — L. Rubene, Elīriņa — R. Birgere, Magda — A. Baumane, Helēne — R. Devīte, Huberts — A. Jozēns, Indreks — A. Briedis, E. Siliņš.

26. janvārī L. Rosebas «Provinces aktieri». Rež. A. Māsēns, scenogr. P. Rozenbergs, Zizi — D. Eversa, Niko — L. Kalēja, Leo — J. Laviņš, Murmans — J. Samauskis.

10. maijā Raiņa «Pūt, vējiņi!». Rež. M. Kimele, scenogr. A. Freibergs, komp. Im. Kalniņš, Uldis — A. Vilims, Barba — D. Eversa, arī E. Ermale (Daiļes teātra aktrise), Zane — B. Valante, Anda — R. Vitiņa, Māte — I. Kalēja, Didzis — H. Sēnknehts, Orta — L. Dēvica, Ciepa — S. Putniņa, Z. Mūrniece, Gatiņš — N. Erglis.

24. maijā H. Raudsepa «Mārtiņciemš». Rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis, A. Krūklja dziesmu teksti. Jāks Jorams — J. Zariņš, Māre — M. Rāka, L. Vintere, Juris Tomusks — U. Košķins, J. Samauskis, Juhans — A. Māsēns, Mimma Solkaraska — N. Leimane, R. Meirāne, Silvija — L. Kalēja, Ādams Selihovs — M. Auziņš, J. Helds, Antss — A. Briedis, Maije — A. Brodele, I. Ieviņa, Emsi — R. Devīte, I. Pabērza.

27. augustā E. Rostāna «Sirano de Beržeraks». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. M. Brauns, J. Petera dziesmu teksti, kust. kons. E. Drulle, Sirano de Beržeraks — V. Karpačs, Kristiāns de Nevijets — A. Jozēns, de Gišs — R. Zēbergs, arī V. Maculēvičs, Ragno — J. Dauksts, arī M. Auziņš, Le Brē — R. Rudāks, Karbons de Kastel-Zalū — J. Tomsons, Roksana — K. Prodniece.

30. decembrī V. Millera «Atvadu izrāde». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. un kost. māksl. V. Kovaļčuks, komp. Z. Liepiņš, kust. kons. M. Koristins, Baltais klauns — R. Rudāks, Lino — A. Māsēns, Cefri Kavalkanti — J. Dauksts, Harijs Bellijs — A. Briedis, Osjē — M. Auziņš, brāļi Balliji — J. Laviņš, J. Tomsons, Domeniko — A. Jozēns, lidojošā Merilina — L. Dēvica, B. Valante, Augusts Bārio — V. Karpačs, Bārio Bārio — J. Zariņš, Bimbo — A. Osis.

1986

17. janvārī I. Indrānes «Zemesvēzi dzirdēt». Dramat. A. Broks, rež. P. Lūcis, scenogr. P. Rozenbergs, Donāts Dravnieks — J. Samauskis, U. Koš-

kins, Beta — Ņ. Leimane, R. Birgere, Agate — R. Meirāne, A. Dūle, Ants — T. Lasmanis, Etele — I. Ieviņa, A. Baumane, profesors Reinholds — R. Zēbergs, māsa Rieta — M. Rāka, K. Prodniece, arī L. Kalēja.

28. februārī R. Tagores «Citra». Rež. M. Kimele, scenogr. I. Blumbergs, kust. kons. A. Rūtentāls, Madana — N. Erglis, Vasanta — J. Johansons, Citra — D. Eversa, arī I. Ramute un R. Vitiņa, Ardžuna — A. Vilims.

10. maijā A. Brigaderes «Sievu kari ar Belcebulu». Rež. P. Lūcis, scenogr. I. Caks, komp. G. Freidenfelds, A. Krūkļa dziesmu teksti. Bebrene — A. Dūle, I. Kalēja, Irklītis — R. Vitiņa, I. Pabērza, Vazdiķene — R. Birgere, Trumpe — Z. Lorence, Zeltene — Ņ. Leimane, Vaņķis — E. Sukurs, Piene — J. Johansons, Vazdiķis — A. Māsēns, J. Dauksts, Zeltiņš — A. Vidiņš, Gaigals — T. Lasmanis, Udris — A. Vilims, A. Briedis.

23. maijā A. Cehova «Ķiršu dārzs». Rež., scenogr., kost. māksl. V. Maculēvičs, komp. Z. Liepiņš, kust. rež. M. Koristins, Raņevska — L. Dēvica, Aņa — D. Eversa, R. Devīte, Varja — M. Rāka, arī I. Aizbalte, Gajevs — J. Zariņš, Lopahins — V. Karpačs, Trofimovs — A. Jozēns, Simeons-Piščiks — J. Laviņš, Šarlote — I. Ieviņa, Jepihodovs — A. Osis, Duņša — S. Putniņa, Firss — U. Košķins, Jaša — R. Rudāks.

13. septembrī V. Rozova «Pie jūras». Rež. M. Kimele, scenogr. Z. Atāle, kost. māksl. I. Fridrikšone, Aleksejs — N. Erglis, H. Šēnknehts, Oļa — I. Ramute, Ogorodnikovs — J. Samauskis, Bogojavlenskis — R. Zēbergs, Baskakova — K. Prodniece, M. Vigante, Kašina — I. Kalēja.

22. novembrī G. Priedes «Mācību trauksme». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. un kost. māksl. P. Rozenbergs, Alvis Kukurznis — J. Zariņš, Diāna — S. Putniņa, Montis — V. Karpačs, Bārbule — B. Valante, Benedikts — R. Rudāks, Raibacāne — I. Aizbalte.

1987

4. aprīlī «Jautro paradoksu vakars». Rež. A. Vidiņš, E. Po «Milestība no pirmā acu uzmetiena»: Viņš — J. Johansons, viņa — R. Birgere, vietu ierādītājs teātrī — M. Auziņš, T. Lasmanis, F. Šeborga «Lielais detektīvs»: Hammers — A. Vilims, Blūma — Ņ. Leimane, Magnuss — M. Auziņš, T. Lasmanis.

9. maijā A. Deglava «Rīga». Dramat. M. Grēviņš, rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis, Kraukliņu Pēteris — T. Lasmanis, N. Erglis, Mikumiete — Ņ. Leimane.

23. maijā M. Satrova «Sirdsapziņas diktatūra». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, Batašovs — J. Zariņš, Zotova — I. Ieviņa, Krimovs — R. Rudāks, Verhovenskis, resnais žurnālists, kaprālis un direktors — M. Auziņš, Loša, Karbiševs un Sirmais — J. Samauskis, Andrē Martē, Bezrukovs un žurnālists — J. Dauksts, Zeļabovs, Karkovs un Garais — V. Karpačs, Krupskaja — S. Putniņa.

20. jūnijā A. Eikborna «Kopdzīvošana jeb Normena uzvaras». Rež. M. Kimele, scenogr. I. Čālite, kost. māksl. I. Kundziņa, Redžijs — H. Šēnknehts, Sāra — L. Kalēja, Ruta — L. Dēvica, Normens — A. Māsēns, Ennija — I. Ramute, Toms — J. Laviņš, A. Vilims.

5. decembrī R. Blaumaņa «Uguni». Rež. M. Kimele, scenogr. V. Jansons, komp. I. Zemzaris, kost. māksl. I. Kundziņa, Barons Mēvenšterns — H. Šēnknehts, J. Laviņš, Frišvagars — A. Vidiņš, Alders — A. Māsēns, Viskrelis — J. Dauksts, Sutka — J. Helds, Edgars — A. Vilims, A. Jaksis, pavārs — A. Rozenbahs, Kristīne — D. Eversa, I. Aizbalte, vešeriene — R. Birgere, A. Dūle, Horsta madāma — I. Ieviņa, R. Meirāne, Akmentiņš — R. Rudāks, Klenga — J. Samauskis.

29. decembrī Dž. Masterofa, Dž. Kendera, F. Eba «Kabarē». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka, dejas iest. M. Koristins, Ceremonijmeistars — M. Auziņš, Klifords Bredšovs — A. Jozēns, Sallija Bousla — I. Ramute, Sneidera jaunkundze — S. Putniņa, Sulca kungs — J. Zariņš, Ernsts Ludvigs — V. Karpačs.

1988

29. janvārī J. Jaunsudrabiņa «Jo pliks, jo traks». Rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis, mūz. kons. T. Dubavs, kust. kons. M. Koristins, Jānis Lazdiņš — T. Lasmanis, Anna — A. Baumannē, L. Kalēja, Lazdiņu tēvs — R. Zēbergs, A. Sukurs, Jete — R. Devīte, Jetes māte — N. Leimane, I. Treimane, Berta Bute — V. Kalme.

21. maijā M. Ziverta «Kinas vāze». Rež. P. Lūcis, scenogr. I. Čālite. Cērpa — N. Leimane, A. Dūle, Jānis — R. Rudāks, T. Lasmanis, Ella — L. Kalēja, Z. Mūrniece, Leksīte — I. Pabērza, L. Kļaviņa*.

12. jūnijā L. Stumbres «Nākošpavasars». Rež. M. Ķimele, scenogr. A. Busse, Krista — I. Ramute, Nils — H. Sēnknehts, A. Māsēns, Katrīna — I. Ieviņa, Jorgens — N. Erglis, Anne — D. Eversa, L. Karlivāne*.

19. jūnijā Raiņa «Daugava». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. R. Upmale, komp. M. Brauns, kust. kons. M. Koristins. Tumsas māte — L. Dēvica, Asaru māte — L. Rubene, Vaidu māte — A. Baumannē, Bārenīte — I. Aizbalte, Vecmāmiņa — S. Putniņa, Ganīte — R. Vitiņa, Pilsētnīte — B. Valante, Spēlmanītis — V. Karpačs, Svilpis — A. Vilims, Mazganītis — A. Jozēns, Aicinātājs — J. Johansons, Pareģis — J. Zariņš, Skolu vīrs — M. Auziņš, Trimdinieks — J. Samauskis, Baskājietis — J. Dauksts, Cits kara vīrs — J. Tomsons.

16. decembrī M. Ziverta «Tīrelpurvs». Rež. P. Lūcis, scenogr. G. Zemgals, komp. I. Zemzaris. Grants — R. Zēbergs, Inga — I. Aizbalte, praporščīks — T. Lasmanis.

28. decembrī M. Satrova «Tālāk, tālāk, tālāk...». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. R. Upmale, komp. M. Brauns. Leņins — J. Samauskis, Stalins — A. Vilims.

J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomdarbu izrādes

A. Vampilova «Vecākais dēls», rež. E. Freibergs.

A. Strindberga «Jūlijas jaunkundze», rež. M. Ķimele.

E. Jonesko «Plikpaurainā koloratūra», rež. A. Straumanis (ASV).

Vecrīgā, Jāņa sētā S. Kostēra «Tils Pūcesspiegēlis» (E. Zirņa, P. Homska, V. Ezeriņa variācija par S. de Kostēra leģendu). Rež. V. Lūriņš, scenogr. un kost. māksl. I. Uļjanoviča, komp. V. Ezeriņš.

1989

11. februārī A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda». Rež. M. Ķimele, scenogr. A. Busse, kost. māksl. I. Kundziņa, komp. Im. Kalniņš, kust. kons. T. Eķe. Gundega — I. Ramute, I. Pukinska, ubags Māris, vēlāk karalis Brusubārda — A. Jozēns, Sniedze — I. Blumberga, Garzobju karalis — A. Vidiņš, H. Sēnknehts, princese Saiva — L. Kalēja, M. Rāka, princese Elka — L. Rubene, Varžemes karalis — J. Laviņš, Magonžemes karalis — H. Sēnknehts, Gundegas aukle — A. Dūle, Sniedzes māte — A. Baumannē, Sniedzes vecāmāte — R. Bīrgere, Viegļais princis — A. Māsēns.

21. jūnijā M. Dišleres «Kraujēnu mantinieki». Rež. P. Lūcis, scenogr. G. Zemgals. Kraujēnu tēvs — E. Sukurs, R. Zēbergs, Kraujēnu māte — N. Leimane, R. Meirāne, Augusts Krauja — A. Vidiņš, Pauls — A. Māsēns, H. Upenieks, Valdis — A. Jozēns, J. Johansons, Alida — I. Ieviņa, V. Kalme, Pēteris — R. Rudāks, V. Karpačs, Velta — I. Pukinska, M. Rāka, Riekstiņš — J. Laviņš,

* J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes studentes.

Riekstiņiete — R. Birgere, L. Rubene, Rita — I. Ramute, I. Pabērza, Made — L. Kļaviņa, A. Brodele, Alma — I. Aizbalte, L. Karlivāne, Alberts — H. Sēnknehts, T. Lasmanis.

28. oktobrī V. Sekspira «Romeo un Džuljeta». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. R. Upmale, komp. M. Brauns. Eskols — J. Dauksts, Pariss — M. Auziņš, Monteki — J. Tomsons, Kapuleti — J. Samauskis, Romeo — G. Ķesteris, Merkurcio — A. Vilims, Tibalts — I. Ziemeļis (Jaunatnes teātra aktieris), Lorenzo — J. Zariņš, Monteki sieva — S. Putniņa, A. Baumanē, Kapuleti sieva — L. Dēvica, Džuljeta — I. Blumberga, aukle — B. Valante, L. Kalēja.

16. decembrī J. O'Nila, Z. Kokto, F. Sagānas darbu montāža «Viesnīca sievietēm». Rež. U. Brikmanis, scenogr. A. Jozēns, A. Rozenbahs, kost. māksl. Z. Atāle, Dž. Verdi mūz. un M. Ravēla «Bolero» M. Brauna interpretācija. Rolanda — L. Kalēja, Edīte — I. Pabērza, Elizabete — S. Putniņa, Alfrēds — A. Jozēns, Emīls — A. Rozenbahs, Lisjēns — T. Lasmanis, Zans — A. Māsēns.

1990

18. februārī G. Pressera «Bēniņi». Rež. R. Grabovskis, scenogr. I. Sedlenieks, kust. kons. M. Koristins. Rādiņš — J. Johansons, Ezīte — I. Aizbalte, L. Kļaviņa, mammuks — S. Putniņa, L. Kalēja, L. Dēvica, Earabašs un pārcēlājs — G. Ķesteris, mazulis — I. Pabērza, L. Kļaviņa, princis — T. Lasmanis, Lampiķis — A. Māsēns, J. Dauksts, Grūstiķis — J. Laviņš, A. Jozēns, Tēmillers — J. Tomsons, detektīvs — J. Zariņš.

11. martā E. Vulfa «Svētki Skangalē». Rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis. Pēteris Dalbiņš — R. Zēbergs, Dalbiņa — R. Meirāne, A. Dūle, R. Birgere, Liliņa — I. Ramute, B. Valante, M. Rāka, Šķirmunts — E. Sukurs, Irma — I. Pukinska, D. Eversa, K. Prodniece, Oskars Kosa — A. Vilims, Pulvers — J. Samauskis, Rideriene — N. Leimane, I. Ieviņa, A. Baumanē, Bumbiers — A. Vidiņš, Zāmelis — R. Rudāks.

16. jūnijā R. Blaumaņa «Pazudušais dēls». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka, kom. M. Brauns. Roplainis — R. Zēbergs, Krustiņš — G. Ķesteris, Mikus — T. Lasmanis Andžs — J. Laviņš, Gusts — A. Osis, Mikus tēvs — J. Zariņš, Inķis — R. Rudāks, Roplainiete — L. Dēvica, Ilze — I. Aizbalte, Liziņa — L. Kalēja, Matilde — I. Pukinska, Aža — I. Blumberga.

21. jūnijā T. Vaildera «Mūsu pilsētiņa». Rež. U. Brikmanis, scenogr. N. Demidova. Režisors — J. Samauskis, misis Giba — I. Ieviņa, doktors Gibs — J. Dauksts, misters Vebs — A. Māsēns, Džordžs Gibs — A. Jozēns, Rebeka — I. Pabērza, D. Eversa, Emilija — I. Ramute, Vilards — A. Vidiņš, Flovijs — I. Apsītis, Simons Stimsons — J. Johansons, misis Souma — N. Leimane, Vorens — E. Sukurs, Sems Kregs — M. Auziņš, Džo Stodards — J. Uzuliņš, Kartērs — J. Tomsons, Pantira kundze — R. Meirāne.

26. oktobrī A. Egliša «Pēc kaut kā cēla, nezināma...». Rež. P. Lūcis, scenogr. I. Brence. Jānis Grava — J. Samauskis, Sofija Grava — A. Dūle, Džonsona kundze — N. Leimane, Kaspars Zivtiņš — J. Uzuliņš.

17. novembrī P. Putniņa «Zēlojiet mūs!». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka. Ārijs Leitāns — A. Vilims, Laima — L. Kalēja, Gundega — I. Aizbalte, Evarte — I. Ieviņa, Marta Dauberga — D. Eversa, Ciguzis — J. Laviņš, Daktiņa — V. Kalme, Z. Mūrniece, Ošinska — B. Valante, Viktors Papele — R. Zēbergs, Tatjana Masjele — S. Putniņa.

11. decembrī N. Saimona «Pēdējais kvēlais mīlnieks». Rež. A. Jaunušans, scenogr. I. Čālīte. Bārnijs Kešmens — J. Jarāns (Dailes teātra aktieris), Elena Maconi, Bobija Mičela un Zanete Fišere — A. Brodele.

15. decembrī A. Zerī «Sestais stāvs». Rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. L. Brauna, komp. P. Plakidis. Solanža Darselo — I. Ramute, Darselo kungs — R. Rudāks, Zonvals — A. Jozēns, G. Ķesteris,

A. Māsēns, Zermēna — I. Pabērza, L. Vintere, Berta Ardi — A. Baumannē, L. Kļaviņa, Marē kundze — L. Dēvica, R. Meirāne, Marē kungs — J. Zariņš, A. Vidiņš, Zožo — T. Lasmanis, Lisi — L. Kļaviņa, K. Prodnice, Robērs — M. Auziņš, I. Apsītis, Bobs — J. Johansons, ārsts — J. Dauksts, E. Sukurs, Pino kundze — R. Birgere.

1991

8. martā V. Sauleskalna «Meldermeitiņa». Rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis, komp. I. Vigners, kust. kons. M. Koristins. Marule — L. Kļaviņa, Dore — R. Birgere, Mikelšteins — R. Zēbergs, J. Zariņš, Jēkabs — G. Kesteris, Kāpa — J. Dauksts, E. Sukurs, Mārtiņš — A. Vilims, Kappe — A. Vidiņš, J. Uzuliņš, Felikss — R. Rudāks, A. Osis, Buša madāma — R. Meirāne, Grietiņa — A. Brodele, Z. Mūrniece, Upats — J. Helds, Rapats — J. Laviņš.

10. aprīlī M. Ziverta «Pēdējā laiva». Rež. A. Vilims. Melnais Zanis — R. Rudāks, Selgas Maruta — D. Eversa, Daga Hiršmane — I. Ramute, puika uz goda — A. Jozēns.

24. maijā K. Skalbes «Kaķiņa dzirnaviņas» (M. Eglītes luga). Rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka, kust. kons. M. Koristins, komp. M. Brauns. Kaķītis Murrītis — J. Zariņš, Minniņa — I. Ramute, Grietiņa — B. Valante, Pika — I. Pukinska, Incis — A. Briedis, Brencis — J. Tomsons, Alītis — G. Kesteris, Melnais runcis — A. Vilims, Mince — D. Eversa, Tince — L. Kalēja, karalis — A. Osis, princese Ilzīte — D. Eversa.

2. jūnijā K. A. Jerviluomas «Ziemeļnieki». Rež. P. Lūcis, scenogr. A. Kļaviņš, Erka Harri — R. Zēbergs, Maija — R. Devīte, Jusis — T. Lasmanis, Antī Hanka — J. Johansons, Erka Koljola — J. Laviņš, Kaapo — M. Auziņš, Līze — L. Kļaviņa, Saltus — J. Samauskis, Kaisa — N. Leimane, lensmanis — A. Vidiņš, tiesas priekšsēdētājs — J. Dauksts, rakstvedis — A. Māsēns, Kjuseta Karjanma — R. Rudāks, A. Jozēns, Heta Hilapieli — A. Dūle.

28. augustā K. Manjē «Blēzs». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. A. Kļaviņš, kost. māksl. K. Pasternaka, Ariāna — L. Kalēja, Blēzs — G. Kesteris, Marija — D. Eversa, Zenevjeva — B. Valante, Karljē kungs — J. Zariņš, Karljē kundze — I. Ieviņa, Laura — I. Ramute, Pepita — I. Pukinska.

3. novembrī B. Tomasa, M. Unta «Krustmāte no Brazīlijas». Rež. V. Brasla, scenogr. V. Vējš, kost. māksl. K. Pasternaka, kust. kons. M. Koristins. Viljams — T. Lasmanis, Carlijs — J. Johansons, Džeks Cesnejs — A. Vilims, Spītings — A. Māsēns, Frensis Cesnejs — J. Laviņš, Brasē — M. Auziņš, Lušija de Alvadorea — V. Kalme, Kitija — I. Pabērza, Annija — L. Kļaviņa, Ella — R. Devīte.

24. novembrī Z. Nalkovskas «Celīnas Bejskas māja». Rež. A. Helde, scenogr., kost. māksl. R. Rjazancevs. Celīna — N. Leimane, Jūlija — I. Ieviņa, Marija — A. Dūle, Tekla — L. Dēvica, L. Rubene, Joanna — I. Ramute, Roze — B. Valante, L. Vintere, Eva — I. Pukinska, Sofija — A. Baumannē, Z. Mūrniece.

1992

16. janvārī L. Andrejeva «Anatēma». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. I. Sedlenieks, kust. kons. M. Koristins, komp. M. Brauns. Anatēma — G. Kesteris, Dāvids Leizers — J. Zariņš, Sura — S. Putniņa, Naums — A. Osis, Roza — D. Eversa, Sonka Citrona — L. Kalēja, Purikess — R. Rudāks, deju skolotājs — A. Jozēns, lejerkastnieks — J. Dauksts, ceļinieks — A. Vidiņš, Ābrams Heisins — J. Samauskis.

1. martā Z. P. Sartra «Veltījums Tai Dāmai» («Aiz slēgtām durvīm»). Radošā brigāde no Sanktpēterburgas: rež. M. Gruzdovs, scenogr. F. Filštinskis, komp. V. Piguzovs. Inese — L. Kalēja, Estella — S. Putniņa, Garšēns — R. Rudāks, apkalpotājs — I. Apsītis, A. Māsēns.

26. maijā A. Šniclera «Riņķa dancis». Rež. V. Maculēvičs, scenogr. A. Kļaviņš. Ielasmēita — L. Kļaviņa, istabene — B. Valante, M. Rāka, jaunā kundze — I. Ramute, saldā meitene — I. Aizbalte, L. Sēnfelde, aktrise — L. Dēvica, S. Putniņa, karavīrs — I. Apsītis, jaunais cilvēks — T. Lasmanis, Ģ. Kešteris, laulāts kungs — J. Zariņš, dzejnieks — T. Lasmanis, Ģ. Kešteris, grāfs — J. Samauskis.

2. jūnijā G. Grīna «Desmitais». Dramat. un rež. P. Krilovs, scenogr. B. Pika, komp. A. Maskats, Savēls — R. Rudāks, Terēze — D. Eversa, Manžō kundze — N. Leimane, I. Ieviņa, Mišels — A. Jozēns, Kaross — A. Māsēns, kirē — A. Vilims, J. Johansons, Rošs — J. Laviņš, vācu virsnieks — A. Osis, Zils — A. Vidiņš, Lenotrs — J. Dauksts, Vuazēns — M. Auziņš, mērs — R. Zēbergs, J. Uzuliņš.

2. novembrī Dž. Patrika «Dārgā Pamela». Rež. M. Ķimele, scenogr. V. Jansons, Pamela — I. Ieviņa, Sols Bozo — J. Samauskis, Breds Viners — J. Johansons, Glorija — I. Ramute, Džo Jankijs — J. Laviņš, ārsts — A. Osis.

3. novembrī G. Priedes «Jāņu naktī negulēju» («Jāņi slimnīcā»). Rež. F. Deičs, scenogr. I. Gauja, Dakteris Gailis — R. Zēbergs, virsmāsa — R. Birgere, Ruta — A. Brodele, V. Kalme, Uldis — I. Apsītis, J. Uzuliņš, Agate — A. Dūle, Lelde — R. Devīte, Irmgarde Cikste — N. Leimane, Māris — Ģ. Kešteris, Launags — J. Dauksts, A. Vidiņš, Benita — A. Baumane, L. Dēvica, Smuidra Medne — D. Eversa, Astrīds — T. Lasmanis, Vizbulīte — L. Kļaviņa, Pārsla — I. Pabērza, L. Rubene, Gunvaldis — M. Auziņš, Ints — A. Jozēns.

22. novembrī F. Sagānas «Mēs mīlam un mēs dzīvojam» («Klavīeres zaļumos»). Radošā brigāde no Sanktpēterburgas: rež. M. Gruzdovs, scenogr. F. Fiļštinskis, komp. V. Piguzovs. Moda — S. Putniņa, Lui — A. Māsēns, Anri — R. Rudāks, Izabella — L. Sēnfelde, Edmons — J. Zariņš, Alina — B. Valante, Silvīana — L. Kalēja, Zans-Lui — A. Vilims.

13. decembrī Mazajā zālē L. Stumbres «Roze». Rež. A. Vilims, scenogr. A. Merkmanis, komp. I. Zemzaris. Roze — D. Eversa, I. Ramute, Pauls — J. Laviņš, Inta — I. Ieviņa, V. Kalme, Māris — T. Lasmanis.

1993

20. martā Mazajā zālē F. Dostojevskas «Burvīgais sapnis» («Krusttētiņa sapnis»). Dramat. un rež. F. Deičs, scenogr. I. Gauja. Moskaļova — L. Dēvica, Moskaļovs — J. Uzuliņš, Zina — L. Kļaviņa, Nastasja — R. Devīte, Mozgļakovs — J. Johansons, Ģ. Kešteris, kņazs — A. Vidiņš, Paskudina — N. Leimane, Farpuhina — L. Kalēja, K. Prodniece, skolotājs — Ģ. Kešteris, J. Johansons.

27. martā M. Zālītes «Eža kažociņš». Rež. A. Vilims, scenogr. S. Melnberga, komp. U. Stabulnieks, Ezītis — T. Lasmanis, māte — A. Baumane, tēvs — R. Zēbergs, Amarillis — I. Pabērza, Cirčenis — J. Samauskis, Pulkstenis — A. Jozēns, A. Vilims, 1. cūka — A. Brodele, 2. cūka — I. Ramute, 3. cūka — M. Rāka, 4. cūka — A. Dūle, ķēniņš — J. Tomsons, piķieris — A. Osis, Gaisma — L. Sēnfelde, Vizma — I. Pukinska, Zaiga — M. Vīgante, Ausma — A. Dūle, Mirdza — I. Ramute, Blāzma — M. Rāka.

16. aprīlī Mazajā zālē A. Millera «Pēc grēkā krišanas». Rež. P. Sūcis, scenogr. I. Sedlenieks, Kventins — R. Rudāks, Holga — S. Putniņa, Dens — I. Apsītis, tēvs — J. Zariņš, māte — I. Ieviņa, Megija — D. Eversa, Elsiņa — L. Rubene, Luīze — B. Valante, Mikijs — M. Auziņš.

17. jūnijā J. Kārklīņa «Sanas» virsaitis». Dramat. un rež. A. Māsēns, scenogr. E. Čālite, komp. V. Zilveris. «Sanas» virsaitis — T. Lasmanis, Jānis Dūnis — E. Sukurs, Horns — I. Apsītis, Mustis — J. Johansons, Andžs Brekšs — J. Laviņš, Minna Šķirba — I. Ramute, Hugo Grasmans — J. Uzuliņš, Dāvids Goldbaums — J. Samauskis, Vuškas kundze — N. Leimane, Bonifācija — Z. Mūrniece, Bitīte — L. Vintere, Mikus Kašķītis — M. Auziņš, Krūming-Bušs — V. Kalme, Līza Kašķītis — A. Baumane, Uztupene — L. Rubene, Klucene — A. Dūle, «Ripas» saimniece — R. Birgere, Murmulīte — L. Kļaviņa.

viņa, Pusmuca — I. Pukinska, Pārgaujas Annīna — R. Devīte, Sarkanbārdis — A. Jozēns, Mitriķu Mārķis — A. Vidiņš.

28. jūnijā Mazajā zālē M. Normenas «Ar labu nakti, māti!». Rež. P. Sūcis. Telma — I. Ieviņa, Dženija — M. Rāka.

24. augustā K. Hamsuna «Juhana Nāgela mistērijas». Dramat. I. Eglīte. Radošā brigāde no Sanktpēterburgas: rež. M. Gruzdovs, scenogr. M. Kitajevs, komp. V. Piguzovs. Juhans Nāgels — G. Kesteris, Dagnija — L. Sēnfelde, Marta Gude — D. Eversa, Minūte — R. Rudāks, Kamma, ķīnietis — L. Kalēja, Stēnersens — J. Zariņš, Stēnersena kundze — S. Putniņa, Reinerts — R. Zēbergs, Holtans — A. Osis, viesnīcnieks — A. Vilims, Sāra — B. Valante, sievietē ar krustiņu — L. Dēvica, aklā meitene — T. Lasmane.

14. novembrī Mazajā zālē G. Janovska «Sōla». Dramat. un rež. V. Brasla, scenogr. K. Skulte, Arturs — G. Kesteris, mācītājs — R. Rudāks, Juhans — T. Lasmanis, Estere — I. Pukinska, Žanete — N. Bidere, Vainraits — R. Zēbergs, Norma — L. Sēnfelde, Vinnija — V. Kalme, L. Vintere, Freds — A. Briedis, Ričards — J. Tomsons, Lendijs — E. Podnieks, Meisons — E. Sukurs.

19. decembrī G. Hauptmaņa «Nogrimušais zvans». Rež. A. Vilims, scenogr. V. Vējš. Indriķis — A. Māsēns, J. Johansons, Magda — I. Ramute, L. Kalēja, mācītājs — J. Samauskis, skolotājs — J. Uzuliņš, J. Johansons, A. Māsēns, bārdzīnis — J. Laviņš, vecā Vitikene — B. Valante, S. Putniņa, Rūtiņa — D. Eversa, Nikelmanis — A. Vidiņš, J. Uzuliņš, Mežainis — M. Auziņš.

29. decembrī Apalajā zālē M. Fermo «Krit klauzot durvis». Rež. P. Sūcis, scenogr. Ī. Sedlenieks, komp. V. Zilveris. Tēvs — J. Zariņš, māte — A. Baumann, A. Dūle, Dominika — L. Rubene, Fransuā — J. Vanags, Pinki — T. Lasmane, I. Pabērza, Arlēna — M. Rāka, L. Dēvica, vecmāmiņa — I. Ieviņa, N. Leimane, vecmāmiņas mīldraudziņš — P. Sūcis, Daniela — I. Verguna, K. Selecka (Valmieras vidussk. skolniece).

LIEPĀJAS TEĀTRIS

1981

30. janvārī V. Lāma «Trase». Dramat. un rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš. Helga — I. Kalnarāja, Ineta — I. Briķe, L. Lūse*, Aizsils — J. Bartkevičs, Rollītis — E. Pujēns, Andris — M. Vilsons, Berts — A. Birznieks, Ediks — A. Galanders, Gārgals — V. Zandbergs.

1. februārī Mazajā zālē T. Viljamsa «Zemes valstība» («Mertlas septiņas nokāpšanas»). Rež. un scenogr. M. Putniņš, uzved. vad. O. Krodērs, komp. E. Bodenšacs, M. Putniņš. Čālis — J. Āboliņš, Mertla — A. Karele, Lots — G. Tūls.

20. februārī L. Tolstoja «Anna Kareņina». Dramat. un rež. O. Krodērs, scenogr. G. Cukurs, R. Šcedrina mūz. Anna Kareņina — A. Albuže, Aleksejs Kareņins — J. Dreiblat, Serjoža — M. Lūriņa, Aleksejs Vronskis — J. Āboliņš, grāfiene Vronska — Dz. Sēliete, Stepans Oblonskis — G. Kugrēns, Dollija — Z. Rūtiņa, Betsija Tverska — Dz. Klētņiece, Lidija Ivanovna — V. Sneidera.

20. martā T. Pakalas «Koku pludinātāji**». Rež. K. Austruma, scenogr. M. Putniņš, komp. K. Rautio, V. Aivars, baletm. K. Austruma. Turki — A. Kalnarājs, Huatari — G. Tūls, Maija — V. Āboliņa, I. Bīne, Pietola — L. Loceniece, Z. Akmentiņš, Katrī — D. Skane, Anni — A. Karele, D. Makovska, Biezumu Pirkko — V. Melbārde, M. Mālkalne.

19. aprīlī Mazajā zālē M. Dirā «Mūzika». Rež. J. Stobovs, scenogr. G. Konstants. Anna-Marija Rošā — I. Pļaviņa, Mišels Nolē — J. Lagziņš.

* Liepājas teātra III studijas audzēkņi.

** 1984. g. 6. jūn. 100. izrāde.

8. maijā J. Smūla «Pulkveža atraitne jeb Ārsti nezina nekā». Rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars. Pulkveža atraitne — Dz. Klētniece.

15. maijā V. Tendrakova «Atmaksā». Rež. J. Stobovs, scenogr. Z. Kovaļčuka. Arkādijs Kirilovičs — A. Kalnarājs, Sulimovs — J. Dreiblat, Koļa Korjakins — J. Makovskis, Anna Korjakina — Z. Rūtiņa, Dz. Sēliete, Soņa Potjehina — A. Kvāla, I. Pļaviņa, Solomons Rabinovičs — J. Kuplais.

20. maijā Mazajā zālē G. Priedes «Udmurtijas vijolīte». Rež. H. Ulmanis, scenogr. A. Kļaviņš. Aurēlija — I. Mūrniece, Zinta — V. Viksne, V. Zigure, A. Albuže, Maira — M. Lūriņa, Tāivaldis — M. Vilsons.

24. maijā Z. Rūtiņas 50 dzīves un 35 skatuves darba gadu jubileja. M. Lengjela «Nakts serenāde». Antonijas lomā — Z. Rūtiņa.

13. augustā Z. Kokto «Nejaukie vecāki»*. Rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš. Ivonna — A. Jaunzeme, Leonija — V. Sneidere, Madlēna — I. Briķe, Zoržs — J. Āboliņš, Mišels — A. Birznieks, U. Stelmakers.

8. septembrī Rīgā V. Maļagina «NLO» («Neizpētītie lidojošie objekti»). Rež. P. Viksne, scenogr. A. Kļaviņš, kost. māksl. A. Galanders. Mazovs — V. Cestnovs, Ļamīns — J. Bartkevičs, A. Galanders, Ļena — D. Makovska, Ļuba — A. Albuže.

11. decembrī Dobelē V. Sukšina «Energiskie ļaudis». Rež. J. Stobovs, scenogr. Z. Atāle. Pats — J. Lagzdīnš, viņa sieva — V. Sneidere, Melnīgšnējais — J. Kuplais, Plikpauris — J. Dreiblat.

11. decembrī M. Roščina «Steidzieties darīt labu!». Rež. P. Viksne, scenogr. V. Kovaļčuks, Mjakiševs — V. Cestnovs, Zoja — D. Makovska, Gorelovs — J. Makovskis, Filaretova — A. Jaunzeme.

25. decembrī Aspazijas «Vaidelotes». Rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars. Oļģerds — H. Strahovs, Uljana — A. Karele, Krivs — L. Locenieks, Mirdza — I. Briķe, Laimons — M. Vilsons, Asja — A. Albuže, I. Pļaviņa, Jautrite — D. Liepa.

1982

19. martā O. Preislera «Mazā raganiņa»**. Rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš, komp. M. Putniņš. Mazā raganiņa — D. Lācare, krauklis Abrakss — J. Skurstenis, J. Stobovs, krustmāte Rumpumpele — Z. Rūtiņa, D. Liepa, Rumpumpele — M. Putniņš.

16. aprīlī A. Ostrovska «Līgava bez pūra». Rež. O. Kroders, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle. Ogudalova — A. Jaunzeme, Larisa Dmitrijevna — I. Briķe, Knurovs — M. Vilsons, Voževatovs — J. Bartkevičs, Karandiševs — V. Cestnovs, Paratovs — A. Birznieks, Robinsons — J. Āboliņš, Jefroņija Potapovna — V. Sneidere.

26. aprīlī A. Moreto «Dzīvais portrets». Rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Merkmanis. Dons Fernando de Rivera — J. Makovskis, donja Anna — D. Makovska, Takons — J. Kuplais, donja Inese — A. Albuže, dons Pedro de Luhans — M. Anteniškis, dons Lope — I. Krastiņš, dons Djēgo — H. Ulmanis, Leonora — Dz. Klētniece, V. Āboliņa, dons Felikss — J. Dreiblat, G. Kugrēns.

23. maijā Mazajā zālē E. Vetemā «Monuments». Dramat. un rež. Dz. Klētniece, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Kulakovs. Ains — J. Āboliņš, Svens Vore — J. Bartkevičs, Tonelts — V. Fergis, Anne — M. Klima, Eva — A. Kvāla, Svens Vore II — J. Kuplais, Magnuss Tē — I. Mačis.

11. jūnijā Ā. Alunāna «Seši mazi bundzinieki»***. Rež. P. Viksne, scenogr. A. Dzenis, komp. I. Vigners, dziesmu tekstu aut. J. Peters, baletm. K. Austruma. Kārlis Krūmiņš — L. Locenieks, Anna Steinberga — I. Kalnarāja,

* 1985. g. 22. apr. 100. izrāde.

** 1985. g. 16. janv. Ventspilī 100. izrāde.

*** 1983. g. 25. jūl. Dikļos 100. izrāde. 1985. g. 26. dec. Liepājā 200. izrāde.

Jānis Krūmiņš — J. Bīne, P. Viksne, Emīlija — V. Viksne, A. Karele, Indulis Zvaigznīte — M. Vilsons, P. Viksne, Zanis Veprovskis — I. Krastiņš, Dāvids Himelmanis — H. Strahovs, G. Kugrēns, Kācis — D. Liepa, A. Kvāla, D. Lācare.

26. septembrī Mazajā zālē R. Kerndla «Es satiku meiteni». Viņa — A. Kvāla, viņš — V. Zandbergs.

8. oktobrī F. Dirrenmata «Spēlēsim Strindbergu». Rež. J. Vītola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomands N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš, muz. noform. J. Kulakovs, J. Lūsēns. Alise — Dz. Klētniece, Edgars — J. Dreiblats, Kurts — J. Bartkevičs.

22. oktobrī Dž. K. Džeroma «Mis Hobsa». Rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš. Henrieta Hobsa — A. Albuže, Volfs Kingsērils — J. Āboliņš, Pērsivels Kingsērils — A. Birznieks, Džordžs Džesons — U. Stelmakers, Sendss — Z. Akmentiņš, Čārlzs — J. Skurstenis, Beula Kingsērila — I. Belte, Sūzana Ebija — Z. Rūtiņa, A. Jaunzeme, Milisenta Ferija — M. Lūriņa.

24. oktobrī Mazajā zālē «Ak, mūžam dzīvā operete!» (I. Kālmāna operešu montāža). Rež. K. Austruma, scenogr. A. Kļaviņš.

1. novembrī L. Rosebas «Pirmizrāde». Rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle. Iraklijs — V. Zandbergs, Marga — M. Mākalne, Kato — D. Lācara, Rezo — J. Kuplais.

12. decembrī M. Karima «Nakts, kad aptumsa mēness». Rež. O. Krodērs, scenogr. A. Kļaviņš. Akjegets — J. Makovskis, Zubaržata — I. Briķe, Tankabikē — V. Āboliņa, Safaka — D. Makovska, Divanā — J. Bartkevičs, Dervišs — M. Antenišķis, Riskuls — V. Cestnovs, L. Locenieks, Išmurzā — I. Pļaviņa, A. Kvāla, Jalsiguls — I. Krastiņš.

1983

21. janvārī A. Brigaderes «Raudupiete». Rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš. Raudupiete — V. Sneidere, Raudups — H. Strahovs, Matišiņš — D. Lācara, Kārlis — A. Ližbovskis, Kristīne — I. Kalnarāja, Kalnene — V. Melbārde, Kosa — L. Locenieks, Anete — D. Liepa, L. Lūse, M. Klīma, Milda — L. Kaktiņa, Sarmene — M. Mākalne, Joske — J. Kuplais.

18. februārī J. Lūša «Ko tur liegties, nav vērts...». Rež. O. Krodērs, scenogr. A. Kļaviņš. Augusts Zilde — J. Udris, Randa Grabovska — I. Briķe, Taiga Zilde — D. Makovska, Toms Niedrē — V. Cestnovs, Knuts Marnaks — J. Bartkevičs, Sanita Kanaviņa — A. Kvāla, L. Lūse, Jānis Briesmīgais — I. Mačis, J. Skurstenis.

13. martā Mazajā zālē «Mūsu teikums vēl nepabeigts...». A. Elksnes, O. Lisoiskas dzejas montāža. I. Mūrnieces radošā darba vakars. Piedalās I. Frēliha (flauta).

18. martā F. Lehāra «Dzejnieka mīla». L. Hercera, F. Lēnera librets. Diriģ. V. Aivars, rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš. Frīdrika — I. Martinsons, Johans Volfgangs Gēte — G. Borgs.

6. maijā Mazajā zālē J. Jurkāna «Smilšu kūka». Rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle. Alise — I. Mūrniece, Mārtiņš — A. Kalnarājs, Viesturs — G. Kugrēns, Girts — J. Kuplais, Mārtiņa tēvs — V. Fergis.

13. maijā S. Lāgerlēvas «Gesta Berlings». Dramat. un rež. O. Krodērs, scenogr. A. Bute, kost. māksl. S. Deksnē, komp. B. Sosārs, V. Aivars, dejas iest. K. Austruma. Gesta Berlings — J. Makovskis, Margareta Celsinga — V. Sneidere, Samzēlijs — H. Strahovs, Sintrams — V. Zandbergs, L. Locenieks, Marianna Sinklere — A. Albuže, Elizabete Dona — D. Lācara.

4. jūnijā R. Blaumaņa «Trīnes grēki*». Rež. P. Viksne, scenogr. A. Dzenis, komp. I. Vigners, J. Petera dziesmu teksti, baletm. K. Austruma. Mazbērzu

* 1985. g. 24. febr. 100. izrāde; 1989. g. febr. 200. izrāde.

saimniece — Z. Rūtiņa, Mazbēzru saimnieks — J. Lagzdīņš, Juris — J. Bartkevičs, Trīne — A. Jaunzeme, Brenčis — J. Āboliņš, Made — I. Martinsons, Emīlija — D. Makovska, A. Albuže, Annule — M. Lūriņa, Jaņuks — U. Stelmakers, Mārcis — E. Pujēns, Ludis — A. Ližbovskis, P. Viksne, Atis — R. Belte, Ābrams — M. Antenišķis, J. Bīne, Rembēniete — V. Melbārde, V. Āboliņa, Dāvis — I. Mačis, E. Pujēns, P. Viksne.

23. septembrī N. Saimona «Basām kājām pa parku». Rež. H. Ulmanis, scenogr. A. Kļaviņš. Korija Bretere — I. Briķe, Pols Breters — J. Makovskis, H. Ulmanis, misis Benksa — V. Sneidere, Dz. Klētņiece.

14. oktobrī V. Slavkina «Man jau četrdesmit, bet izskatos vēl jauns» («Serso»). Rež. N. Klētņieks, scenogr. A. Būte, komp. V. Aivars. Gailītis — A. Kalnarājs, Vajuša — A. Albuže, Dz. Klētņiece, Vladimirs Ivanovičs — J. Dreiblats, Krinkins — V. Čestnovs, Nadja — D. Lācara, Paša — J. Kuplais, Kola — H. Strahovs.

18. novembrī A. Volkova «Smaragda pilsētas burvis*». Dramat. I. Sudakova, F. Laubes dzejoļi. Rež. J. Stobovs, scenogr. A. Būte, komp. V. Aivars. Ella — M. Lūriņa, Totiņš — J. Kuplais, Bastinda — Z. Rūtiņa, D. Makovska, A. Karele.

23. decembrī V. Arro «Skatieties, kas atnācis!». Rež. N. Klētņieks, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Lūsēns. Ļevs Sabelņikovs — H. Ulmanis, Alina — D. Makovska, I. Belte, Tabunovs — L. Locenieks, Sofija Ignatjevna — Dz. Sēliete, Maša — D. Lācara, Kings — V. Čestnovs, Roberts — A. Ližbovskis, Levada — I. Mačis, Ordincevs — A. Kalnarājs, Prigoršņevs — J. Udris.

1984

10. februārī V. Sekspīra «Hamlets». Rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš. Klaudijs — J. Bartkevičs, J. Lagzdīņš, Hamlets — J. Bartkevičs, J. Makovskis, Polonijs — J. Dreiblats, Horācijs — U. Stelmakers, Laerts — J. Āboliņš, Rozenkrancs — J. Skurstenis, Gildenštērnis — J. Stobovs, Fortinbrass — G. Kugrēns, Gertrūde — A. Jaunzeme, A. Karele, Ofēlija — A. Albuže, A. Kvāla, I. aktieris — I. Briķe.

2. martā brāļu Tūru «Ziemeļu madonna». Rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle. Kristīne Helmere — I. Mūrņiece, Glens Deivids Rodžers — V. Čestnovs.

20. aprīlī L. Korsuņska «Tētis uz pasūtījumu» («Viltvārdis»). Rež. I. Elerts, scenogr. I. Čaks. Dima Koreškova — U. Stelmakers, Oļegs Koreškova — J. Kuplais, Ņina Koreškova — J. Jaunzeme, Dz. Klētņiece, Grigorijs Gusevs — H. Strahovs.

4. maijā V. Lāča «Zītaru dzimta». Dramat. un rež. O. Kroders, scenogr. A. Būte, komp. J. Lūsēns. Andrejs Zītaris — E. Pujēns, Alvīne — I. Bīne, Ingus — J. Āboliņš, Elza — A. Karele, Ernests — G. Kugrēns, Kārlis — I. Krasīņš, Jānis — J. Bartkevičs, Mārtiņš — Z. Akmentiņš, Anna — I. Kalnarāja, Mīcīte — V. Viksne, Kurzēnu Lilija — I. Briķe, Sarmīte Valtere — I. Mūrņiece, Laura Niedra — A. Albuže, Aija Pārupe — D. Makovska, Rutenbergs — J. Dreiblats.

9. jūnijā R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos». Rež. V. Zandbergs, scenogr. A. Dzenis, komp. A. Būmanis. Antonija — V. Āboliņa, I. Martinsons, Aleksis — A. Ližbovskis, Kārlēns — A. Krūms, U. Stelmakers, Elīna — L. Kaktiņa, Pindaks — I. Mačis, Z. Akmentiņš, Pindaciša — I. Belte, I. Bīne, Ieviņa — M. Lūriņa, Pičuks — J. Skurstenis, J. Stobovs, Ance — D. Liepa, I. Briķe, Bebene — V. Sneidere, M. Mālkalne, Tomuļa māte — V. Melbārde, Z. Rūtiņa, Dūdars — H. Ulmanis, Ābrams — J. Lagzdīņš, Joske — M. Putniņš, Zāra — A. Kvāla.

6. septembrī Mazajā zālē Im. Kalniņa dziesmas. III programma. Dzied A. Pumpure.

* 1988. g. 17. apr. 100. izrāde.

11. septembrī Mazajā zālē H. Paukša «Rīt 17.04». Rež. N. Klētnieks. Lomās: Dz. Klētniece, D. Lācara.

19. oktobrī S. Aļošina «18. kamielis». Rež. I. Elerts, scenogr. A. Bute. Pronjns — H. Strahovs, L. Locenieks, Agnese — I. Bīne, A. Jaunzeme, Varja — D. Makovska, D. Liepa, Vladimirs — V. Cestnovs.

16. novembrī V. S. Moema «Modernā laulība». Rež. I. Elerts, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Lūsēns. Diks O'Ferals — U. Stelmakers, Penelope — D. Makovska, Golaitls — V. Zandbergs, Golaitla kundze — Z. Rūtiņa, I. Bīne, Ada Fergusone — A. Kvāla.

23.—24. novembrī ar V. Sekspīra «Hamleta» iestud. piedalās Sekspīra dramaturģijas festivālā Erevānā.

21. decembrī A. Salinska «Bundziniece». Rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš, Ņila Sņižko — I. Briķe, Fjodors — G. Kugrēns, Miks Stavinskis — A. Lasmanis, J. Rijnieks.

27. decembrī V. Sekspīra «Jautrās vindzorietes». Rež. K. Mārsons, scenogr. G. Zengals, komp. P. Plakidis, M. Zālītes dziesmu teksti. Džons Falstafs — J. Lagzdīņš, Braslas kundze — I. Kalnarāja, I. Martinsons, Braslas kungs — J. Kuplais, Pāža kundze — A. Jaunzeme, Pāža kungs — I. Krastiņš, Anna Pāža — A. Albuže, Veiklā kundze — V. Āboliņa, Seklais — M. Antenišķis, Slaikais — A. Kalnarājs, J. Skurstenis, Hjū Evenss — J. Makovskis.

1985

23. februārī J. Jaunsudrabiņa «Aija». Dramat. un rež. O. Kroders, scenogr. A. Bute, komp. A. Engelmanis. Aija — I. Briķe, Jānis Balodis — J. Bartkevičs, Jāņa māte — Dz. Sēliete, Jāņa tēvs — V. Zandbergs, Ieva — A. Kvāla, D. Makovska, Aizupju Juris — J. Āboliņš.

12. aprīlī J. Zeibolta «Dullais barons Bunduls». Dramat. un rež. K. Mārsons, scenogr. A. Kļaviņš, komp. I. Vigners, J. Petera dziesmu teksti, baletm. I. Čača. Augusts Ferdinands fon Bundels — J. Kuplais.

30. maijā J. Jevtušenko «Māte un neitronbumba». Rež. N. Klētnieks, scenogr. R. Zitmanis, komp. J. Lūsēns. Lomās: J. Bartkevičs, J. Dreiblat, V. Cestnovs, Dz. Klētniece, A. Kvāla, D. Makovska, J. Stobovs, D. Stūre. Piedalās vokāli instrumentālais ans. «Neptūns». Ansambļa vad. J. Lūsēns, solisti: M. Lūsēna, Z. Muktupāvels.

9. septembrī Rīgā, 20. septembrī Liepājā E. Kestnera «Punktiņa un Antons». Dramat. un rež. V. Lūriņš, scenogr. A. Bute, komp. Z. Liepiņš, K. Dimitera dziesmu teksti, dejas iest. T. Eķe, lelles veid. A. Mangalis. Punktiņa — M. Lūriņa, Pogas kundze — I. Martinsons, Pogas kungs — J. Lagzdīņš, A. Kalnarājs, Berta — V. Melbārde, M. Mālkalne, Andahta — I. Belte, Gotfrīds Kleperbeins — A. Krūms, M. Pūris, Antons — J. Makovskis, A. Krūms, Gasta kundze — A. Karele, Z. Rūtiņa, Roberts — E. Pujēns.

11. oktobrī A. Kasonas «Trešais vārds». Rež. I. Elerts, scenogr. A. Busse. Marga — I. Briķe, D. Makovska, Matilde — V. Sneidere, I. Bīne, Anhelīna — Z. Rūtiņa, Pablo — U. Stelmakers, Hulio — A. Ližbovskis, J. Rijnieks.

17. oktobrī Rīgā, 25. oktobrī Liepājā H. Gulbja «Olivers». Rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle. Olivers — J. Kuplais, H. Ulmanis, Inese — L. Kaktiņa, A. Albuže, Mārtiņš — I. Krastiņš, J. Skurstenis, Stefānija — A. Jaunzeme.

20. decembrī N. Sļepakovas «Bonžūr, mesjē Perol». Rež. R. Grabovskis, scenogr. V. Kovaļčuks, komp. A. Laukmanis. Anrijs — G. Kugrēns, Margarita — I. Kalnarāja, Zanna — D. Lācara, Runcis — H. Ulmanis.

23. decembrī «Un atkal zilā vakarā...». Mūz. rež. V. Aivars, scenogr. A. Kļaviņš. Programmā: R. Paula, V. Aivara, Im. Kalniņa, E. Račevska, A. Vintera dziesmas, strēln. un latv. tautas dziesmas. Piedalās: V. Aivars, Z. Akmentiņš, M. Antenišķis, G. Borgs, J. Dreiblat, A. Kalnarājs, G. Kugrēns, I. Mačis, H. Strahovs, V. Zandbergs.

27. decembrī A. Dimā (dēla) «Kamēliju dāma». Rež. O. Kroders, scenogr. Z. Atāle, mūz. rež. V. Aivars. Margarita Gotjē — I. Briķe, M. Lūriņa, Armans Divāls — E. Vilsons, Zoržs Divāls — J. Drejblats, Gastons Rjē — J. Makovskis, Varvils — J. Bartkevičs, V. Cestnovs, Sen Godēns — J. Lagzdīņš, de Zirē — L. Locenieks, Pridanse — A. Jaunzeme, Nanina — D. Makovska, Olimpija — V. Aboliņa.

1986

24. janvārī J. Druces «Laimes istabiņa» («Kasa mare»). Rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Lūsēns. Vasiluca — A. Karele, Dz. Klētniece, vectēvs Jons — J. Kuplais, V. Zandbergs, Pavelake — J. Rijnieks.

21. februārī E. Lukjanska «Cilvēks naktī». Rež. insc. I. Elerts, rež. V. Zandbergs, scenogr. U. Pilēns, komp. K. Rūtentāls. Edmunds Kačevskis — V. Zandbergs, L. Locenieks.

18. aprīlī F. Sillera «Dons Karloss». Rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš. Filips II — V. Zenbergs, Elizabete Valuā — A. Kvāla, dons Karloss — E. Vilsons, Eboli — D. Makovska, Poza — J. Makovskis, J. Stobovs, Alba — V. Cestnovs, Domingo — J. Bartkevičs.

14. maijā J. Hašeka «Sveiks»*. Dramat. Valdis Grēviņš, A. Cepuritis, V. Lūriņš, rež. V. Lūriņš, scenogr. A. Bute, komp. un dziesmu tekstu aut. K. Dimīters, dejas iest. T. Eķe, lelles veid. A. Mangalis. Jozefs Sveiks — J. Kuplais, brīvprātīgais Mareks — G. Kugrēns, Lukašs — H. Ulmanis, J. Makovskis, Balūns — I. Krastiņš, Dubs — M. Anteniškis, Kacs — J. Lagzdīņš, Palivecis — E. Pujēns, Francis Jozefs, Bretšneiders, konduktors un žandarms — J. Drejblats, Srēders — Z. Akmentiņš.

23. maijā G. Minuļina «Sūp|ad ziesma». Rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars. Dārta — I. Kalnarāja, Alida — D. Makovska, Emma — Z. Rūtiņa, A. Jaunzeme.

31. augustā A. Brigaderes «Ceļa jūtis». Rež. P. Viksne, scenogr. Z. Atāle, komp. V. Aivars. Zanders Vāls — V. Zenbergs, Arveds — E. Vilsons, Mērija — D. Liepa, Teodors Urdza — J. Stobovs, Inga Rats — H. Strahovs, Klaudina Horsta — M. Mākalne, Irēne — L. Kaktiņa, A. Albuže, Liba Rudens — V. Sneidere, Ieviņa — A. Kvāla.

5. decembrī N. Nosova «Nezinīša un viņa draugu piedzīvojumi». Dramat. un rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars, kustību kons. T. Eķe. Nezinītis — E. Vilsons, Zinītis — P. Viksne, Tabletiņš — V. Pēča, Skrūvītis — J. Stobovs, Ķilitis — M. Pūris, arī L. Leščinskis, Tūbiņš — A. Krūms, Zilacīte — D. Grinberga, Pārslīņa — M. Lūriņa, Medene — M. Klīma, Vējziedīte — D. Lācara, Pincīte — D. Liepa, Curkstīte — L. Kaktiņa, Stāstītājs — J. Lagzdīņš.

19. decembrī Mazajā zālē L. Stumbres «Gaidīt». Rež. H. Ulmanis, scenogr. L. Ulmane. Anna — Dz. Sēliete, Helma — Z. Rūtiņa, Elza — A. Albuže, Klāra — I. Bīne, Vitauts — V. Zenbergs.

19. decembrī J. Janševska «Dzimtene». Dramat. un rež. J. Rijnieks, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Kulakovs. Gobzemis — L. Locenieks, Gobzemiete — V. Āboliņa, Emma — V. Viksne, Ādams — U. Stelmakers, Čapiņš — H. Strahovs, Čapiņiete — Dz. Klētniece, Pēterene — A. Jaunzeme, I. Kalnarāja, Tēvine — V. Melbārde, V. Sneidere, Šalks — J. Makovskis.

1987

2. janvārī A. Čehova «Kaija». Rež. O. Kroders, scenogr. A. Bute, komp. J. Abols. Arkadina — D. Makovska, Trepļevs — L. Leščinskis, Sorins — V. Zenbergs, Ņina Zarečnaja — I. Briķe, Samrajevs — G. Kugrēns, Polina Andre-

* 1988. g. 16. dec. 100. izrāde.

jevna — A. Kvāla, arī A. Albuže, Trigorins — J. Bartkevičs, Dorns — J. Dreiblats, V. Zandbergs, Medvedenko — J. Kuplais.

13. februārī V. Gubareva «Sarkofāgs». Rež. N. Klētnieks, scenogr. U. Pilēns, komp. I. Birzkops. Nemirstīgais, arī Trusītis — N. Klētnieks.

27. martā M. Mičelas «Vējiem līdzīgi*». Dramat. un rež. O. Kroders, scenogr. I. Caks, komp. U. Stabulnieks, V. Kalniņa dziesmu teksti, dejas iest. L. Bertovska, Skārleta O'Hara — I. Briķe, Melānija — I. Jurjāne, Rets Batlers — M. Vilsons, Ešlijs — H. Ulmanis, A. Galanders, Džeralds O'Hara — A. Kalnarājs, V. Zandbergs, Mammīte — A. Jaunzeme.

8. maijā V. Sekspira «Karalis Līrs». Rež. N. Klētnieks, scenogr. un kost. māksl. A. Bute, komp. J. Lūsēns, kust. kons. T. Ēķe. Karalis Līrs — V. Zenbergs, J. Bartkevičs, Glosters — J. Dreiblats, Kents — J. Lagzdīņš, Edgars — J. Makovskis, Edmunds — V. Cestnovs, Lira āksts — J. Bartkevičs, N. Klētnieks, Gonerila — D. Makovska, Regana — A. Kvāla, Kordēlija — D. Grinberga.

3. septembrī Mazajā zālē S. Dileinijas «Medus garša». Rež. J. Rijnieks, scenogr. Z. Staškēviča, komp. J. Kulakovs. Džo — D. Lācara, Helēna — A. Albuže, Pīters — E. Vilsons, Džefrijs — L. Leščinskis.

27. septembrī E. Vulfa «Melis». Rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars. Alfreds Bura — J. Āboliņš, Lidiņa — I. Jurjāne, Klokmaņa kundze — V. Sneidere, Pauls Zermans — G. Borgs, M. Vilsons, Ērna Riekstiņa — I. Briķe, Atis Robiņš — A. Galanders, Roberts Vilnis — E. Vilsons, Ernests Viško — L. Locenieks, Namiķiene — A. Jaunzeme.

25. oktobrī Mazajā zālē «Mīldziesmiņa». Koncertu bērniem dzied A. Pumpure. Programmā: latv. tautas dziesmas un R. Paula, Im. Kalniņa, K. Sudmales, A. Kārklīņa, A. Ziemeļa, A. Miltiņa dziesmas.

31. oktobrī A. Upiša «Zaļā zeme». Rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Ābols. Vanāgs — M. Vilsons, Lizbete — I. Kalnarāja, Ješka — E. Vilsons, Laura — D. Makovska, Upišu Mārtiņš — V. Cestnovs, Leikartu Liba — A. Albuže, Smalko Anna — Dz. Klētniece, Liena — I. Jurjāne, Osis — E. Pujēns, Osiene — A. Jaunzeme, Andrs — J. Abramenko, Anna — I. Briķe, Sveķāmurs — V. Zenbergs, Zarēnu Kārlis — U. Stelmakers.

27. novembrī J. Jurkāna «Kraukļi». Rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš. Bruno — H. Strahovs, V. Zandbergs, Taiga — A. Karele.

1988

8. janvārī R. Blaumaņa «Indrāni». Rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle, komp. A. Engelmanis. Indrānu tēvs — V. Zandbergs, Indrānu māte — V. Sneidere, Edvarts — J. Bartkevičs, Ieva — V. Āboliņa, Kauķens — L. Locenieks, Zelmiņa — D. Lācara, Līze — A. Kvāla, D. Liepa, Noliņš — J. Makovskis, Guste — A. Karele, Irbe — P. Viksne.

26. februārī H. Pintera «Sargs». Rež. J. Rijnieks, scenogr. Z. Staškēviča, komp. I. Birzkops. Miks — M. Vilsons, Deiviss — V. Cestnovs, Astons — E. Vilsons.

1. aprīlī A. Milna «Vinnijs Pūks un viņa draugi». Dramat. un rež. N. Klētnieks, scenogr. Z. Atāle, komp. J. Kulakovs. Vinnijs Pūks — Dz. Klētniece.

23. aprīlī viesizr. Kaļiņingradā (Baltijas teātru pavasaris) — A. Čehova «Kaija».

29. aprīlī E. M. Remarka «Triumfa arka». Dramat. un rež. O. Kroders, scenogr. A. Bute, komp. V. Aivars. Raviks — J. Bartkevičs, M. Vilsons, Zoanna Modū — I. Briķe, Hāke — V. Zenbergs, E. Vilsons, Keita Hegstrema — D. Makovska.

* 1989. g. 1. jūn. 100. izrāde.

17. maijā A. Deglava «Vecais pilskungs». Dramat. un rež. P. Viksne, scenogr. un kost. māksl. A. Dzenis, komp. G. Ordelovskis, dejas iest. U. Steins. Vecais pilskungs — M. Anteniškis, Sproģis — J. Bīne, Sproģiene — I. Kalnarāja, Luze — I. Jurjāne, Ciepa — D. Lācāra, Bērzaļu Indriķis — U. Stelmakers, Caupene — Z. Rūtiņa, Līze — I. Belte.

3.—4. oktobrī viesizr. Maskavā — A. Čehova «Kaija».

15. oktobrī J. Lagzdiņa 50 gadu jubilejas vakars. J. Hašeka «Sveiks». Feldkurāts Oto Kacs — J. Lagzdiņš.

19. novembrī V. Arro «Kur mājas man, kas gaida...» («Taciņa»). Rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle. Prišvins — L. Locenieks, Nellija — A. Karele, Nikolajs — A. Krūms, Natālija — A. Albuže.

22.—23. novembrī viesizr. Kišiņevā (Vissavienības festivāls «Jons Druce un mūsdienu teātris») — J. Druces «Laimes istabiņa».

4. decembrī Mazajā zālē K. Abes «Arī tu esi vainīgs». Rež. J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zin. fakultātes diplomands J. Libietis, scenogr. A. Kļaviņš, komp. A. Langbaums. Kaimiņš — J. Lagzdiņš, kaimiņiene — Z. Rūtiņa, vīrietis — G. Tūls, sievietē — D. Stūre, X — J. Kuplais.

12. decembrī teātra 80 gadu jubilejas vakars «Tavā un manējā Liepājā». Scenārija aut. Dz. Klētņiece, rež. N. Klētņieks, scenogr. A. Kļaviņš, diriģ. V. Aivars.

1989

6. janvārī S. Vensko «Pagalms». Rež. N. Klētņieks, scenogr. A. Kļaviņš, kost. māksl. Z. Atāle, komp. I. Birzkops. Karina — Dz. Klētņiece, Lins — M. Vilsons, Ivars — L. Leščinskis, Rihards — J. Dreiblat, Sindija — I. Jurjāne, arī M. Lūriņa, Hildegarda — Z. Rūtiņa, Marta — V. Sneidere, Jēkabs — J. Udris.

15. janvārī A. Pumpures 50 gadu jubilejas vakars «Dziesmiņa mana, ziņģīte mana».

27. janvārī M. Ziverta «Āksts». Rež. O. Kroders, scenogr. A. Bute, komp. I. Birzkops, B. Sosāra «Āksta dziesma», dejas iest. K. Austruma. Viljams Sekspīrs — J. Bartkevičs, Viljams Herberts — U. Stelmakers, Mērija Fitone — D. Makovska, V. Viksne, Ričards Bērbidžs — J. Abramenko, Viljams Kendels — I. Briķe, Džigs — J. Makovskis, Džudīte — D. Lācāra, Falstaifs — V. Cestnovs.

24. martā K. Ieviņa «Putras Dauķa precības». Rež. H. Ulmanis, scenogr. A. Dzenis, dejas iest. T. Eķe. Indru mamma — A. Jaunzeme, I. Kalnarāja, Nadine — A. Albuže, L. Kaktiņa, Putras Dauķis — I. Krastiņš, Suške — V. Āboliņa, Cecīlija — A. Karele, D. Stūre, Zipars — M. Anteniškis, Lina — M. Lūriņa.

1. aprīlī N. Klētņieka 50 gadu jubilejas vakars «Kam no Klētņieka kunga nav bail...». Programmā fragm. no izrādēm.

3. aprīlī Mazajā zālē E. Radzinska «Nogalināsim vīrieti?». Rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš. Viņa — D. Makovska, viņš — U. Stelmakers.

6. maijā Mazajā zālē A. Gelmaņa «Soliņš». Rež. kons. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš. Sieviete — V. Āboliņa, vīrietis — V. Cestnovs.

19. maijā T. Gverras un L. Laksas «Atļaujiet ienākt!». Rež. H. Laukšteins, scenogr. I. Gauja. «Ceturtais krēsls»: Luīza — M. Lūriņa, Emīlio — A. Galanders; «Atraiņņ»: Karla — A. Albuže, Moreti — J. Āboliņš.

No 30. jūlija līdz 6. augustam ar J. Jaunsudrabiņa «Aiju» viesojas Zviedrijā (Helsingborgā un Stokholmā).

22. septembrī A. Čaka «Psihiskais uzbrukums». Dramat. J. Rijnieks, U. Ašmanis, rež. J. Rijnieks, scenogr. I. Uljanoviča, komp. J. Kulakovs. Dzejnieks — J. Bartkevičs, Drūmais kungs — M. Vilsons, Pirmais nelabais — J. Dreiblat, Otrais nelabais — L. Leščinskis, Mūžīgais vecis — H. Strahovs, Mūžīgā vecene — Z. Rūtiņa, pulkvedis Vācietis — J. Makovskis, V. Cestnovs,

Sieviete — I. Jurjāne, L. Kaktiņa, Meldriņš — J. Abramenko, Greizais Ričs — M. Pūris, Briedis — E. Vilsons, Francis — A. Krūms, Bangerskis — J. Kuplais, Lielgalvis — J. Bīne.

26. decembrī A. Brigaderes «Maija un Paija». Rež. H. Ulmanis, scenogr. un kost. māksl. A. un H. Heinrihsones, komp. E. Eglītis, kust. kons. T. Eķe. Maija — I. Briķe, Paija — M. Lūriņa, Varis — U. Stelmakers, Svīlis — G. Kugrēns, Pate — V. Āboliņa, Laima — I. Mūrniece, Ņurga — I. Krastiņš, Z. Akmentiņš.

1990

26. janvārī K. Higinsa un Z. K. Karjēra «Harolds un Moda». Rež. H. Laukšteins, scenogr. Z. Atāle, mūz. kons. I. Birzkops, Modas dziesmas tekstus apstr. U. Ašmanis, Moda — V. Sneidere, Harolds — L. Leščinskis, Elena — A. Karele, Finegans — V. Zandbergs, Metjūss — J. Kuplais, Silvija — D. Lācara, Nensija — A. Kvāla, Roza — D. Makovska, Mērija — L. Kaktiņa.

9. martā A. Kristi, R. Tomā «Negaisa nakts noslēpums». Rež. P. Viksne, scenogr. A. Klaviņš, komp. I. Birzkops, Lora — A. Albuže, I. Briķe, Fransuā — A. Krūms, M. Pūris, Margo — I. Bīne, Z. Rūtiņa, Ivonna — I. Belte, I. Kalnarāja, Mišels — J. Lagzdiņš, Ziljēns — A. Kalnarājs, Simono — R. Belte, J. Dreiblats.

13. aprīlī A. Eglīša «Par purna tiesu». Rež. J. Rijnieks, scenogr. I. Uljanoviča, Vilkājs — J. Bīne, L. Locenieks, Vilkāja — I. Martinsons, Ildze — L. Kaktiņa, D. Makovska, Mare — M. Klima, Robčiks — L. Leščinskis, Leofrolds Brempeļis — J. Makovskis, arī M. Pūris, Andrejs — U. Stelmakers, E. Vilsons, Teodors Nurža — M. Antenišķis, J. Kuplais, Bišera kundze — A. Jaunzeme, Dz. Sēliete, Dzenža — E. Pujēns, Kūdis — J. Āboliņš, Anete — L. Kaktiņa, D. Makovska, arī A. Albuže, Saimniece — V. Āboliņa.

26. martā koncertuzv. «Kad zāle bij zaļāka, debesis augstākas». Im. Kalniņa dziesmas no izr. «Princis un ubaga zēns», «Laimes lācis», «Brēmenes muzikanti», «Trīs musketieri». Rež. I. Kalnarāja un G. Kugrēns, scenogr. A. Kļaviņš, koncertmeist. V. Aivars, kust. kons. K. Austruma, Piedalās aktieri: A. Albuže, I. Kalnarāja, A. Karele, M. Antenišķis, J. Bartkevičs, G. Borgs, A. Kalnarājs, G. Kurgēns, J. Kuplais, G. Tūls; mūziķi: V. Aivars, V. Bokums, A. Langbaums, E. Silacērs.

8. jūnijā P. Šefera «Ekvūs» («Equus»). Rež. A. Vildere (ASV), scenogr. G. Kambarš, kost. māksl. A. Karlāne, zirgu galvas veidojusi A. Danvarte. Martins Daisārts — J. Bartkevičs, Alens — M. Pūris, Frenks — H. Strahovs, Dora — V. Sneidere, Hestere — V. Āboliņa, Džilla — D. Lācara, Harijs Daltons — V. Zandbergs, Nagets — A. Krūms, Jātnieks — V. Pēča.

28. augustā Mazajā zālē «Sauls dēls un Mēness meita». Raiņa un Aspazijas sarakstes un dzejas kompoz. aut. un rež. H. Ulmanis, scenogr. L. Ulmane, Piedalās I. Mūrniece un H. Ulmanis.

26. oktobrī K. Goldoni «Kjodžas skandāls». Rež. H. Laukšteins, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars, horeogr. J. Zaukiene, Tonijs — A. Kalnarājs, Paskua — I. Kalnarāja, Lučeta — D. Liepa, Tita Nane — A. Galanders, Bepo — U. Stelmakers, Fortunato — J. Kuplais, Libēra — A. Karele, Orseta — I. Briķe, I. Jurjāne, Keka — M. Lūriņa, Vinčenco — M. Antenišķis, Tofolo — E. Vilsons, Isidoro — J. Dreiblats, G. Tūls, komandors — G. Kugrēns, Kanokja — G. Tūls.

23. novembrī A. Lindgrēnes «Ronja — laupītāja meita». Dramat. un rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš, kost. māksl. Z. Atāle, komp. G. Brancis, dziesmu tekstu aut. M. Reinbergs, kust. kons. T. Eķe, Ronja — D. Lācara, Bērka — M. Pūris, arī K. Zakovičs, Matiss — E. Pujēns, Lūvise — V. Āboliņa, A. Jaunzeme, Borka — I. Krastiņš, Undise — D. Stūre, rumpainites — M. Klima, V. Viksne, Harpija — D. Stūre.

21. decembrī E. fon Horvāta «Vīnes meža stāsti». Rež. R. Grabovskis, scenogr. Z. Atāle, kust. kons. J. Zaukiene, Alfrēds — A. Krūms, māte — D. Makovska, vecāmate — Dz. Sēliete, Hirlings — H. Ulmanis, Valērija — A. Albuže, Oskars — J. Āboliņš, Havličeks — I. Mačis, H. Strahovs, rotmistrs — J. Lagzdīņš, dāma — I. Belte, Marianna — L. Kaktiņa, Cauberkēnigs — J. Bartkevičs, Ērihs — L. Leščinskis, Emma — A. Kvāla, Elēna — Z. Rūtiņa, baronese — I. Bīne, garīdznieks — V. Zandbergs.

1991

11. februārī «10 kungi no Liepājas teātra». Koncertuzv. V. Aivara, R. Paula, A. Vintera, F. Blīsa, L. Spora un tautas dziesmas. Koncertmeist. V. Aivars. Piedalās: V. Aivars, Z. Akmentiņš, M. Antenišķis, G. Borgs, J. Dreiblats, A. Kalnarājs, G. Kugrēns, I. Mačis, H. Strahovs, V. Zandbergs.

15. februārī M. Friša «Stillers». Dramat. un rež. J. Rijnieks, scenogr. I. Uļjanoviča, komp. I. Birzkops, Stillers — M. Vilsons, Rolfs — J. Bartkevičs, Bonenblusts — E. Vilsons, Sturcenegers — L. Leščinskis, Knobels — I. Krastiņš, Stillera tēvs — M. Antenišķis, Sibilla — A. Albuže, Jūlika — I. Briķe.

17. aprīlī J. Jurkāna «Ēzopa piedzīvojumi». Rež. V. Lūriņš, scenogr. A. Bute, kost. māksl. Z. Atāle, komp. D. Apsītis, skulpt. veid. A. Mangalis, M. Dambergs, maskas — B. Ozoliņš. Ēzops — J. Kuplais, Ksants — H. Ulmanis, Kleja — A. Karele, Meli — L. Kaktiņa, A. Kvāla, Radopīda — A. Kvāla, A. Albuže, kapteinis — J. Lagzdīņš, skolnieki — G. Tūls, M. Pūris, I. Krastiņš, E. Vilsons, Filoksens — E. Pujens, H. Strahovs, Lēnajs — A. Galanders.

2. maijā B. Sleida «Nākamgad, tai pašā laikā». Rež. H. Laukšteins, scenogr. Z. Atāle, komp. I. Birzkops, Dorisa — D. Makovska, Džordžs — L. Leščinskis, Calmersa — Z. Rūtiņa, Calmerss — J. Ūdris.

10. maijā T. Bangas «Septiņas vecmeitas». Rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš, kost. māksl. Z. Atāle, komp. V. Aivars. Sausiņa — A. Jaunzeme, Lielause — V. Āboliņa, Mikstiņa — I. Kalnarāja, Dundure — Dz. Sēliete, arī I. Martinsons, Anna Laimiņa — V. Sneidere, Grietiņa Laimiņa — I. Bīne, Renāte — D. Lācara, Ida — D. Stūre, Pūpēdis — A. Galanders, E. Vilsons.

7. augustā Saldū, 27. septembrī Liepājā J. Akuratera «Bij Jāņu nakts». Rež. P. Viksne, scenogr. A. Kļaviņš, kost. māksl. Z. Atāle, horeogr. T. Eķe. Rumpēters — L. Locenieks, Kalvis — U. Stelmakers, Māris — A. Krūms, Ludis — J. Āboliņš, Alma — I. Martinone, Daila — I. Jurjāne, Tomass — A. Kalnarājs, Valija — V. Viksne, Ausma — M. Klīma, Ildze — M. Lūriņa, D. Liepa, Mulda — Z. Akmentiņš, Bidels — G. Kugrēns, Dambrāns — M. Antenišķis, J. Bīne, Britva — J. Bīne, M. Antenišķis, Bukte — Z. Akmentiņš, Bogomolova — I. Bīne, Anete — D. Liepa, M. Lūriņa.

28. septembrī Saldū, 4. oktobrī Liepājā Valda Grēviņa «Gaisa grābekļi». Rež. J. Rijnieks, scenogr. Z. Atāle, komp. V. Aivars, Bērtulis — J. Lagzdīņš, Made — Z. Rūtiņa, Pēteris — L. Leščinskis, E. Vilsons, Milda — D. Makovska, A. Kvāla, Riksis — K. Zakovics*, Tikla — V. Vārpiņa*, Māle — A. Jaunzeme, Čīle — V. Sneidere, Alfonss Prieciņš — A. Galanders, Māls — J. Dreiblats, M. Vilsons, Lāčauza — E. Pujens, J. Dreiblats, Mimi — I. Briķe, Fifi — A. Albuže, Garais Slika — J. Bartkevičs, Vecais Trieka — J. Kuplais.

31. oktobrī ar programmu «10 kungi no Liepājas teātra» viesojas Maskavā. 2.—24. novembrī ar programmu «10 kungi no Liepājas teātra» viesturneja pa latviešu centriem ASV un Kanādā.

15. novembrī Mazajā zālē V. Gibsona «Divi šūpolēs». Rež. P. Viksne, scenogr. Z. Atāle. Gītele Moska — A. Albuže, V. Viksne, Džerijs Raians — J. Bartkevičs.

15. novembrī T. Jansones «Trolliša Mumina lielais ceļojums» («Komēta nāk»). Dramat. un rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivara.

* Liepājas teātra IV studijas audzēkņi.

vars. Mumins — A. Krūms, Mumina māmiņa — M. Klīma, Mumina tētis — L. Locenieks, Snīfs — K. Zakovics*, Susuriņš — J. Bīne, Bizamžurka — J. Āboliņš, Murmulis — G. Tūls, Snorkes jaunkundze — D. Liepa, M. Lūriņa, Snorke — A. Rozenbergs*, vecenīte — Z. Rūtiņa.

22. decembrī koncertuzv. «Ziemassvētku prieciņš». Rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš. Piedalās: A. Krūms, L. Locenieks, D. Liepa, A. Pumpure, G. Tūls.

27. decembrī T. Džonsa un H. Smita «Mīlestības brīnums». Rež. A. Vildere (ASV), scenogr. A. Kļaviņš, kost. māksl. Z. Atāle, vokālā ped. I. Sakale, horeogr. T. Eķe. Pianists — A. Langbaums, Klusētājs — A. Krūms, El Gaijo — J. Bartkevičs, Luīze — V. Vārpiņa*, Mets — E. Pujāts*, Haklbijis — L. Locenieks, Belamijs — J. Āboliņš, Mortimers — A. Kalnarājs, Henrijs — J. Bīne.

1992

24. janvārī A. Sālbakas «Deju stunda». Rež. H. Laukšteins, scenogr. A. Treimane, horeogr. T. Eķe, komp. I. Birzkops. Anna — A. Albuže, Jakobs — J. Kuplais, Lote — A. Karele, Alise — S. Jevglevska*, Ida — L. Kaktiņa, Liliāna — V. Viksne, Kārena — I. Larionova*, Rebeka — A. Kvāla, Roze — I. Bīne.

21. februārī V. Sekspira «Sapnis vasaras naktī». Rež. J. Rijnieks, scenogr. A. Bute, kost. māksl. Z. Atāle, komp. J. Kulakovs. Tēzejs — E. Vilsons, Egejs — E. Pujāns, Lizanders — I. Lūsis*, Demetrijs — E. Dombrovskis*, Filostrats — G. Kugrēns, Oberons — J. Lagzdīņš, Knauķis — U. Stelmakers, Glitumiņš — L. Leščinskis, Pamatīņš — M. Vilsons, V. Zandbergs, Stabule — D. Makovska, Snuķis — A. Galanders, Badmira — V. Āboliņa, Hipolīta — I. Jurjāne, Hermija — I. Namniece, Helēna — I. Matuzēviča*, I. Kučinska*, Titānija — I. Briķe un V. Sneidere, Paks — I. Krastiņš, Laumiņa — D. Lācara.

10. aprīlī B. Nušiča «Ministrienes kundze». Rež. P. Viksne, scenogr. G. Kambars, kost. māksl. A. Karlāne, komp. V. Aivars. Sima Popovičs — J. Dreiblat, Zivka — A. Jaunzeme, I. Kalnarāja, Dara — L. Kaktiņa, Raka — A. Krūms, Ceda — U. Stelmakers, Anka — M. Klīma, Kaleničs — G. Borgs, dr. Ninkovičs — G. Tūls, Rīsta — I. Krastiņš, Pers — L. Locenieks.

8. maijā F. Sagānas «Valentīnas cerīnkrāsas kleita». Rež. I. Burāns, scenogr. A. Kļaviņš, kost. māksl. A. Treimane, komp. V. Aivars. Valentīna — I. Briķe, Marija — A. Karele, Loransa — I. Jurjāne, Seržs — E. Vilsons, metrs Flērs — M. Vilsons, Zans Lū — J. Lagzdīņš.

22.—23. jūnijā ar J. Akuratera «Bij' Jāņu nakts» piedalās Jūras svētkos Elblongā (Polijā).

5. septembrī Mazajā zālē B. Vikas «Ziemas dārzs». Rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš. Mariņa — V. Āboliņa, Martins — J. Āboliņš, Fransiska — D. Stūre, Oto — G. Tūls, Vera — D. Liepa, Jenss-Augusts — A. Kalnarājs.

2. oktobrī F. Molnāra «Spēle pilī». Rež. J. Rijnieks, scenogr. A. Treimane, komp. V. Aivars, Annija — I. Briķe, A. Albuže, Almādi — M. Vilsons, E. Vilsons, Ādams — A. Krūms, Turaji — J. Lagzdīņš, Gāls — J. Kuplais.

30. oktobrī V. Sekspira «Spītnieces savaldīšana». Rež. H. Laukšteins, scenogr. A. Treimane, kost. māksl. Z. Atāle, komp. V. Aivars. Slajs — J. Āboliņš, arī H. Laukšteins, Lords — J. Dreiblat, Baptista — V. Zandbergs, Katarīna — D. Makovska, Bianka — I. Jurjāne, Petručo — J. Bartkevičs, Vinčenco — L. Locenieks, Hortenzio — L. Leščinskis, Lučencio — U. Stelmakers, Gremio — M. Antenišķis, Grumio — J. Bīne.

22. decembrī «Ziemassvētku priekšvakars». Rež. H. Laukšteins, scenogr. A. Kļaviņš, komp. E. Silacērps, A. Langbaums. Z. Akmentiņš runā A. Austrīņa dzeju «Nomales svētki». V. Moras «Pie eņģeļiem». Pēteris — L. Locenieks.

* Liepājas teātra IV studijas audzēkņi.

1993

11. janvārī Dž. Fārķera «Rekrūšu virsnieks». Radošā brigāde no Maskavas: rež. B. Rabejs, scenogr. I. Gurovičs, komp. R. Berčenko, baletmeist. J. Družņikova, Kost. māksl. Z. Atāle, Plūms — E. Vilsons, Kaits — J. Kuplais, Silvija — I. Kučinska*, Melinda — M. Lūriņa, Roze — D. Liepa, Balloks — A. Galanders, Lūsija — M. Klima, Breizens — H. Laukšteins, Vērtijs — U. Stelmakers, konstebls — J. Lagzdīņš.

22. janvārī R. Rodžersa un O. Hammersteina «Mūzikas skaņas». Rež. V. Zandbergs un H. Laukšteins, scenogr. A. Kļaviņš, muz. vad. un diriģ. V. Aivars, kust. rež. T. Eķe, Marija — A. Albuže, kapteinis fon Traps — G. Borgs un A. Kalnarājs, klostera priekšniece — I. Martinsone, Liza — L. Kaktiņa, Rolis — A. Krūms, Smita kundze — I. Bīne, Francis — I. Mačis, baronese Elza — A. Karele, V. Viksne, Sreibers — J. Dreiblats, Zellers — V. Zandbergs, Maksis — L. Locenieks.

5. martā E. fon Horvāta «Dons Zuans pārnāk no kara». Rež. P. Viksne, scenogr. A. Treimane, Dons Zuans — L. Leščinskis, pārējās lomās: V. Sneidere, V. Viksne, Z. Rūtiņa, V. Aboliņa, D. Stūre, I. Bīne, I. Jurjāne, M. Lūriņa, A. Kvāla.

8. aprīlī J. Topola «Putnu balsis». Rež. I. Burāns, scenogr. Z. Atāle, komp. V. Aivars, kust. kons. J. Jurjeva, Maestro — J. Lagzdīņš, V. Zandbergs, Anna — Z. Rūtiņa, teātra šefs — J. Dreiblats, I. Mačis, Hedvika — A. Jaunzeme, Huberts — J. Kuplais, Melānija — I. Martinsone, Roberts — K. Zakovičs*, Iveta — S. Jevģevska*, I. Jurjāne, Berts — G. Kugrēns.

15. aprīlī J. Zukovas un M. Astrahanas «Pīfa piedzīvojumi». Rež. H. Laukšteins, scenogr. A. Kļaviņš, komp. A. Langbaums, E. Silacērps, Pifs — A. Galanders, Dudū — A. Krūms, krustmāte Agate — M. Klima, arī A. Jaunzeme, krusttēvs Tontons — E. Pujāns, arī L. Locenieks, Herkules — U. Stelmakers, pelīte Rozālija — M. Lūriņa.

16. maijā koncertuzv. «Vienos rātos uz zaļumballi». Rež. P. Viksne, scenogr. A. Kļaviņš, kust. kons. K. Austruma, I. Vignera dziesmas no izr. «Trīnes grēki», «Seši mazi bundzinieki», «Dullais barons Bundus».

4. jūnijā A. Bueru Valjeho «Sodien ir svētki». Rež. F. Deičs, scenogr. A. Kļaviņš, Remediosa — V. Aboliņa, Njēvesa — Z. Rūtiņa, Natī — D. Stūre, Tomasa — A. Jaunzeme, Manola — M. Klima, Pilara — D. Makovska, Silverio — J. Bartkevičs, Balbina — A. Karele, Daniela — I. Kučinska*, Eliass — J. Kuplais, Kristobāls — J. Bīne, Sabass — E. Dombrovskis*, Fidels — E. Pujāts*.

12.—14. septembrī ar Im. Kalniņa «Ei, jūs turl!» uzved. piedalās festivālā «Balticum-93» Dānijā.

15. oktobrī H. Ibsena «Spoki». Rež. H. Laukšteins, scenogr. A. Treimane, Alvinga kundze — A. Kvāla, A. Albuže, Osvalds — E. Vilsons, L. Leščinskis, Regina — I. Vilsons, L. Kaktiņa, Manderss — J. Lagzdīņš, A. Kalnarājs, Engstrans — I. Krastiņš, J. Aboliņš.

5. novembrī R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos». Rež. A. Liņiņš, scenogr. Z. Atāle, kust. kons. T. Eķe, muz. vad. V. Aivars, Antonija — I. Jurjāne, Aleksis — A. Rozenbergs, Dūdars — E. Vilsons, Elīna — A. Putniņa, Ābrams — M. Antenišķis, J. Dreiblats, Joske — U. Stelmakers, Zāra — I. Kučinska, Rūdis — E. Pujāts, Kārlēns — A. Krūms, Ieviņa — I. Vilsons, I. Valēniece, Tomuliša — M. Klima, V. Aboliņa, Bebene — D. Makovska, Z. Rūtiņa, Pindaciša — A. Karele, D. Liepa, I. Martinsone, Pindaks — G. Kugrēns, Pičuks — K. Zakovičs, Auce — S. Jevģevska.

3. decembrī B. Sabata «Veco zēnu atvasara». Rež. F. Deičs, scenogr. A. Kļaviņš, kost. māksl. Z. Atāle, Henrihs Finegans — J. Bartkevičs, Tomass Grejs — M. Vilsons.

* Liepājas teātra IV studijas audzēkņi.

Liepājas teātra IV studijas diplomdarbi

22. februārī Im. Kalniņa, V. Kalniņa «Ei, jūs turl!». Rež. I. Lūsis, scenogr. K. Zakovics. Viņš — E. Dombrovskis, Viņa — V. Vārpiņa.

25. martā E. Vilsona «Daudz laimes!». Rež. E. Vilsons, scenogr. A. Feldmanis, kust. rež. T. Ēķe. Rečs — E. Dombrovskis, Andis — A. Rozenbergs, Iveta — I. Vilsona, arī I. Kučinska, Liene — V. Vārpiņa, Pēteris — E. Pujāts, miliči — A. Putniņa, K. Zakovics, S. Jevgļevska, oficiante — S. Jevgļevska, A. Putniņa, Melnā — I. Kučinska, meitene ar akordeonu — I. Valeniece.

19. jūnijā Z. Rasina «Andromahe». Rež. H. Laukšteins, scenogr. A. Treimane, kost. māksl. Z. Atāle, kust. rež. T. Ēķe. Andromahe — V. Vārpiņa, I. Vilsona, Pirrs — A. Rozenbergs, Hermione — I. Kučinska, Orests — E. Dombrovskis, Pilāds — E. Pujāts, Sefiza — S. Jevgļevska, Kleona — A. Putniņa, Feniks — K. Zakovics.

DAUGAVPILS TEĀTRIS*

1991

27. februārī S. Mrožeka «Emigranti» kr. trupā. Rež. N. Klētņiks, scenogr. A. Kukojs, AA — J. Kipjatkovs, XX — V. Kondratjevs.

26. martā Mazajā zālē V. Folknera «Vājpriatīgā stāsts, pilns nīknuma un trokšņa» latv. trupā. Dramat. un rež. P. Krilovs, kost. māksl. S. Sila. Tēvs un Kventinas mīlākais — D. Sumišķis, māte, pārdevēja un Natālija — A. Gruntmane, Bendžamins — G. Krūmiņš, Kventins — A. Makovskis, Kendeisija — I. Roga, Džeisons — V. Roga, Kventina — I. Laizāne, Dilsija — U. Segliņa, arī I. Rudzīte, Veršs, Lāsters un diakons — A. Jaksis, Fronija — M. Korkliša, itāļu meitenīte — M. Korkliša, mācītājs un kaprācis — D. Bērziņš.

9. decembrī Mazajā zālē M. Normenas «Ar labu nakti, māt!» latv. trupā. Rež. I. Čutko, scenogr. A. Strods. Džesija — M. Korkliša, Telma — I. Pļaviņa.

1992

28. februārī A. Ostrovska «Talanti un pielūdzēji» kr. trupā. Rež. I. Čutko, I. Pļaviņa, scenogr. M. Borisovs, komp. A. Marčenko. Nēgina — Z. Konderko, Domna Panteļejeva — I. Pļaviņa, V. Hramņikova, Duļebovs — V. Akimovs, Bakins — M. Zamurenko, Veļikatovs — J. Kipjatkovs, Meluzovs — A. Masļakovs, Smeļska — S. Pavloviča, Narokovs — A. Alberts, Migajevs — V. Kondratjevs, Gromilovs — S. Golubevs, Vasja — M. Samodahovs, Matrjona — J. Kuhtareva.

19. maijā V. Šekspīra «Perikls, Tiras princis» latv. trupā. Rež. A. Eižvertiņa, scenogr. I. Noviks, kost. māksl. L. Dombrovska, komp. I. Zemzaris, I. Zanderes dziesmu teksti, horeogr. T. Ēķe. Perikls — V. Roga, Antiohs, Kleons, zvejnieks un pirāts — A. Jaksis, Gauers, Simonīds un Cerimons — G. Krūmiņš, Lisimahs, Eskans, Efesas augstmanis, zvejnieks un pirāts — A. Makovskis, Taljards, Leonins, Filomons un Aizbidnis — D. Bērziņš, Helikans, Efesas augstmanis un savedējs — D. Sumišķis, zvejnieks un Simonīda pāžs — J. Elsts, Tiras augstmanis, muzikants Simonīda galmā un Cerimona kalps — A. Robežnieks, Tiras augstmanis, bruņinieks un vētrā cietušais — N. Bērzs, Tiras augstmanis, bruņinieks un vētrā cietušais — I. Jurjāns, Antioha meita, Lihorīda, Diāna un galma dāma — M. Korkliša, Taīsa un galma dāma — A. Gruntmane, Dionīsa un galma dāma — U. Segliņa, arī Z. Burnicka, Marīna un galma dāma —

* No 1991. g. līdz 1993. g. Daugavpils teātra izr. ir J. Vitola LMA studentu kursa darbu un diplomdarbu izrādes.

I. Roga, savedēja un galma dāma — I. Laizāne, Dionisas kalpone un galma dāma — E. Miesniece.

9. jūnijā Rīgā valsts eksāmens skatuves runā — A. Kuprina «Sulamīte». Rež. A. Liniņš. Piedalās: I. Roga, A. Gruntmane, U. Segliņa, M. Korkliša, I. Laizāne, A. Makovskis, G. Krūmiņš, A. Jaksis, V. Roga, D. Bērziņš, D. Sumiškis.

9. oktobrī T. Jansones «Bīstamā vasara jeb Trolliša Mumina piedzīvojumi» kr. trupā. Insc. V. Hramņikova, rež. V. Dupaks, scenogr. J. Krops, horeogr. I. Mironovs. Mumina tētis — V. Kondratjevs, Mumina māmiņa — V. Hramņikova, trollīsts Mumins — I. Pavlovs, Snorke — I. Zaharko, Mumla — I. Kešiševa, Misa — N. Grebeņkova, Homsa — V. Jancevičs, Mazulīte Mu — D. Harlamova, Susuriņš — V. Nēmovs, Emma — V. Akimovs, I. Zmihova.

7. novembrī F. Garsijas Lorkas «Asinainās kāzas» latv. trupā. Rež. N. Klētnieks, scenogr. un kost. māksl. V. Vējš, horeogr. I. Mironovs. Māte — Dz. Klētiece, I. Rudzīte, Līgava — M. Korkliša, I. Laizāne, Sievas māte — Z. Burnicka, Leonardo sieva — I. Roga, Leonardo — G. Krūmiņš, Līgavainis — A. Jaksis, Līgavas tēvs — V. Roga, Mēness — J. Elsts, Nāve ubadzes izskatā — I. Roga, Kaimiņiene — M. Korkliša, I. Laizāne, Kalpone — A. Gruntmane, meitenes — S. Dundure, E. Miesniece, malkas cirtēji — D. Bērziņš, A. Robežnieks, D. Sumiškis, A. Strods.

28. novembrī A. Kristi «Peļu slazds» latv. trupā. Rež. Dz. Klētiece, scenogr. V. Vējš, kost. māksl. B. Puzina, Mollija — A. Gruntmane, Džeilzs — V. Roga, D. Bērziņš, Metkafs — G. Krūmiņš, Kaizvela — U. Segliņa, I. Laizāne, Paravācīni — D. Sumiškis, Troters — A. Makovskis.

18. decembrī Dž. B. Sova «Miljonāre» kr. trupā. Rež. G. Bražņiks, scenogr. V. Vējš, kost. māksl. I. Gauja, Segemors — V. Akimovs, Epifānija — S. Pavloviča, Elesters — M. Samodahovs, Patricija — Z. Konderko, N. Grebeņkova, Edriens — S. Golubevs, ēģiptietis — A. Alberts, pārvaldnieks — V. Kondratjevs, dejotājs — A. Alberts, dejotāja — Z. Konderko, N. Grebeņkova, sieviete no Segemora šausmu sapņa — K. Lastoveca.

21. decembrī Mazajā zilē E. T. A. Hofmaņa «Smilšu cilvēks» un «Bruniņieks Gluks» latv. trupā. Dramat. un rež. P. Krilovs. Natāniels — I. Jurjāns, Lotārs — A. Robežnieks, Klāra — Z. Burnicka, tēvs — N. Bērzs, māte — E. Elste, Kopeliuss — V. Daudziņš, Spalancāni — J. Elsts, Olimpija — S. Dundure, oficiane — I. Rudzīte, autors — J. Elsts, Gluks — A. Strods, muzikants — A. Robežnieks, punduris — E. Elste, krodzinieks — D. Klimkāns, N. Bērzs, kāds maisā — I. Jurjāns.

1993

12. februārī F. Dostojevska «Velni» latv. trupā. Dramat. un rež. P. Krilovs, scenogr. V. Daudziņš, I. Jurjāns, A. Strods, kost. māksl. S. Sila, komp. A. Maskats. Liputins un Artemijs Gaganovs — A. Strods, Stepans Verhovenskis — A. Robežnieks, Pēteris Verhovenskis — J. Elsts, Varvara Stavrogina — S. Dundure, Nikolajs Stavrogins — N. Bērzs, arī A. Makovskis, Darja Pavlova — Z. Burnicka, E. Elste, arī I. Laizāne, Satovs — I. Jurjāns, Mari Satova — E. Elste, Z. Burnicka, Elizabete Tušina un Sofija Matvejeva — I. Rudzīte, Marja Lebjadkina — E. Elste, Z. Burnicka, kapteinis Lebjadkins — V. Roga, Aleksejs Kirilovs — V. Daudziņš, Fedjka Katordnieks — A. Jaksis, Erkelis un muzikants — G. Krūmiņš, Tihons — V. Daudziņš, A. Makovskis, izvarotā meitenīte — M. Korkliša, Tolkačenko — N. Bērzs, muzikants — D. Sumiškis.

27. martā A. Puškina «Pasaka par caru Saltanu» kr. trupā. Dramat. un rež. V. Kondratjevs, scenogr. A. Cibeļe, horeogr. I. Jegorova, Skomorohi — V. Nēmovs, I. Pavlovs, J. Pavlova, A. Lebedinskijs, cars Saltans — V. Jancevičs, cariene — K. Lastoveca, Babariha — I. Kešiševa, audēja — I. Zmihova, virēja — I. Zaharko, Gvidons — V. Samodahovs, Gulbis — D. Harlamova.

11. maijā Mazajā zilē V. Šekspīra «Karalis Līrs» latv. trupā. Rež. N. Klētnieks, scenogr. V. Vējš, kost. māksl. I. Liepiņa, V. Liepiņa, Līrs —

V. Daudziņš, Gonerila — I. Rudzīte, Regana — E. Elste, Kordēlija — S. Dundure, Glosters — N. Bērzs, Kents — A. Strods, Edgars — I. Jurjāns, Edmunds — J. Elsts, Āksts — A. Robežnieks.

28. maijā P. de Marivo «Divkāršā nepastāvība» kr. trupā. Rež. A. Eižvertiņa, scenogr. I. Noviks, kost. māksl. L. Dombrovska, horeogr. T. Eķe. Princis — V. Akimovs, Silvija — Z. Konderko, Arlekīns — M. Samodahovs, Flaminija — N. Grebeņkova, S. Pavloviča, Lizeta — N. Grebeņkova, S. Pavloviča, Trivelīns — A. Alberts.

10.—17. jūlijā teātris ar F. Dostojevskā «Velniem» piedalās Starptautiskajā Jaunā teātra festivālā «Hersonas spēles-93» Sevastopolē.

19. oktobrī Mazajā zālē Z. Anuija «Antigone» kr. trupā. Rež. un scenogr. G. Bražņiks, kost. māksl. V. Liepiņa, Antigone — I. Kešiševa, D. Harlamova, Kreonts — S. Golubevs, Haimons — I. Pavlovs, Ismēne — I. Zaharko, K. Lastoveca, aukle — J. Pavlova, Kreonta kalps — V. Ņemovs, Liktenis — I. Zmihova, Eiridike — K. Lastoveca, I. Zaharko.

4.—5. decembrī kr. trupa ar P. de Marivo «Divkāršo nepastāvību» viesojas Sanktpēterburgā, Ļiteiņija prospekta teātrī.

9. decembrī A. Eglīša «Homo novus» latv. trupā. Rež. B. Nollendorfa, N. Klētņieks, scenogr. V. Daudziņš, A. Strods. Juris Upenājs — A. Makovskis, Eižēns Zibeika — A. Strods, Fēlikss Kurcums — V. Daudziņš, Salutāurs — A. Robežnieks, Salutāura kundze — I. Rudzīte, Ciemalda — I. Rudzīte.

20. decembrī Ziemassvētku izr. pēc H. K. Andersena pasakas «Pārtikas veikala rūķītis» mot. Akt. patstāvīgi sagatavots darbs. Rūķītis — A. Strods, Zurka — A. Gruntmane, Sētnieks — V. Daudziņš, Saimnieks — A. Makovskis, Saimniece — I. Rudzīte, Students — A. Robežnieks, Kubls — A. Jaksis, Kalijas dzirnaviņas — S. Dundure.

JAUNAIS RIGAS TEĀTRIS

1993

20. janvārī Mazajā zālē S. Soderberga «Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās». Rež. A. Hermanis, scenogr. A. Hermanis, J. Deināts, I. Hermanis. Gremis — A. Reinfelds, Sintija — L. Karlivāne, Anna — E. Kļaviņa, Jans — A. Hermanis.

24. martā A. Caka «Matīss — kausu bajārs». Rež. J. Rijnieks, scenogr. I. Uļjanoviča, komp. J. Lūsēns. Matīss — M. Vilsons, U. Pūcītis, Māte — A. Liedskalniņa, pāns Ignats — V. Zenbergs, J. Strenga, Irēna — I. Briķe, Knuts — R. Plēpis, Krodziņieks — J. Jarāns, Mežinieks — V. Cestnovs, Sardzes priekšnieks — G. Skrastiņš, Drūmais kungs — M. Andersons, Laiks — I. Lūsis, viesi, kalpi, sūtņi, draugi, biedri — R. Vazdika, A. Ozoliņa, N. Erglis, D. Balode, E. Zariņš.

28. septembrī Kamerzālē J. Mišimas «Marķīze de Sada». Rež. un scenogr. A. Hermanis, kost. māksl. V. Varoslavāne. Renē — E. Kļaviņa, Montrei kundze — I. Briķe, Anna — A. Zeltiņa, de Simiāna — M. Gulbe, de Senfona — R. Razuma, Sarloze — L. Karlivāne.

1. oktobrī Mazajā zālē H. Pintera «Mēmais viesmīlis». Rež. J. Rijnieks, scenogr. I. Uļjanoviča, komp. J. Kulakovs. Bens — R. Zihmanis, G. Skrastīņš, Gass — J. Jarāns, V. Cestnovs, meitene — R. Vazdika.

6. novembrī G. Priedes «Pārventas hetēra». Rež. M. Ķimele, scenogr. A. Zariņa. Zubīte Cigankova — I. Blumberga, māte — R. Vitiņa, Daunis Tomsons — N. Erglis, Natāle — D. Kuple, Vikentijs — R. Zagorskis, Ingus — A. Licītis.

11. novembrī Mazajā zālē I. Irediņska «Iemiesošanās». Rež. M. Andersons, scenogr. A. Freibergs. Kungs — R. Plēpis, Nekas — U. Anže, Gošu — A. Ozoliņa.

1. decembrī Mazajā zālē H. Bertilsona «Kādas ielasmeitas stāsts». Rež. H. Bertilsons (Zviedrija), komp. V. Zilveris. Izp. S. Deiča.

PERSONU RĀDĪTĀJS

- Abe Kobo 173, 227, 242, 250, 398, 434
 «Ari tu esi vainīgs» 434
 «Draugi» 242, 398
- Abele Alma 378, 393, 394
 «Cildinājums Mātei» (daž. aut. dzejoli) 394
- Abeļevs Mihails 8, 65, 396
 «Desants» 8, 65, 396
- Aboliņa Vija 381, 427—438
- Aboliņš Gundars 48, 78, 88, 243, 246, 249, 251, 269, 378, 394, 398—403, 405, 407—409
- Aboliņš Juris 167, 381, 427—431, 433, 434, 436—438
- Aboliņš Tālvāldis 94, 256, 269, 378, 404—411
- Abols Juris 392, 432, 433
- Abramenko Juris 433—435
- Abramovs Fjodors 12
 «Brāļi un māsas» 12
 «Māja» 12
- Abramovs Vladimirs 379, 403, 405, 406, 411
- Adamsons Eriks 69, 94, 407
 «Cigānmeitēns Ringla» 69, 94, 407
- Adermanis Imants 14, 27, 28, 38, 39, 203, 205, 207, 225, 377, 383—385, 388—393
- Ahanovs Boriss 99, 109, 117, 295, 298, 299, 306, 317, 379, 413—416
- Aitmatovs Cingīzs 11, 17, 64, 395
 «Un garāka par mūžu diena ilgst» 12, 64, 234, 237, 395
- Aivars Valdis 381, 427—438
- Aizbalte Inga 177, 324, 332, 340, 341, 348, 380, 422—424, 426
- «Ak, mūžam dzīvā operetel!» (I. Kālmāna operešu montāža) 429
- Akimovs Vladimirs 439—441
- Akinfijeva Ludmila 379, 414—418
- Akmentiņš Zigurds 381, 427, 429—432, 435—437
- Akurātere Ieva 386
- Akurātere Līvija 56, 62, 140, 188, 420
- Akuraters Jānis 375, 436, 437
 «Bij Jāņu nakts» 375, 436, 437
- Alberts Alberts 439—441
- Albuže Anda 157, 158, 161, 165, 166, 364, 368, 373, 381, 427—438
- Alegrija Alonso 247, 401
 «Pāri Niagarai» 247, 401
- Aleksejeviča Svetlana 12
 «Karam nav sievietes sejas» 12
- Ali-Huseins Mihails 267, 410
- Alliks Jāks 72
- Alunāns Ādolfs 28, 56, 57, 394, 428, 438
 «Džons Neilands» 28, 56, 57, 227, 228, 394
 «Seši mazi bundzinieki» 428, 438
- Aļošins Samuils 431
 «18. kamielis» 431
- Amtmane Valija 377
- Ancāns Romualds 48, 50, 136, 378, 393—397, 399—403
- Andersens Hanss Kristiāns 441
 «Pārtikas veikala rūķītis» 441
- Andersons Māris 91, 175, 256, 271, 272, 291, 378, 407, 408, 410—412, 441
- Andrejevs Andrejs 306, 314, 418
- Andrejevs Leonīds 347, 349, 425
 «Anatēma» 347, 349—351, 425
- Andriņa Ingrīda 32, 212, 377, 383, 385, 386, 391
- Andropovs Jurijs 13
- Androsika Natālija 379, 417
- Anerauds Jānis 401
- Anibali Ručelle 357
 «Ferdinando» 357, 358
- Anskis S.
 «Gadibuks» 350
- Anteins Pauls 384
- Antenišķis Mārtiņš 381, 428, 430—432, 434—438
- Antons Olevs 419
 «Kūts lirika» 419

- Anuijs Zāns 315, 417, 441
 «Antigone» 441
 «Kas ir Mari-Zannas slepkava?»
 («Pagrabs») 315, 417
- Anže Uldis 377, 401, 441
- Anņinskis Levs 169
- Apdaiķs Džons 270
- Apine Maija 91, 92, 94, 177, 256, 261,
 269, 272, 273, 276, 277, 283, 291,
 378, 407—412
- Apsītis Didzis 23, 377, 385—388, 390,
 412, 436
- Apsītis Ilmārs 380, 419, 424—426
- Arabals Fernando (un S. Mrožeks) 354
 «Johaidil» 354
- Arbuzovs Aleksejs 67, 73, 75, 120, 405,
 406, 408, 413
 «Atmiņas» 413
 «Pilsēta ritausmā» 260
 «Uzvāretāja» 73—75, 86, 120, 405,
 406, 408
- Ardžento Dora 418
- Aristofans 389
 «Putni» 389
- Arje Jevgeņijs 67, 266, 405, 409
- Arro Vladimīrs 115, 116, 120, 167, 168,
 414, 420, 430, 434
 «Kur mājas man, kas gaida...»
 («Taciņa») 434
 «Piecas romances vecā mājā» 420
 «Skatieties, kas atnācis!» 115, 116,
 168, 414, 430
- Artmane Vija 9, 58, 63, 158, 228, 229,
 243, 245, 378, 394—403
- Aspazija 157—159, 164, 176, 219, 220,
 238, 389, 393, 428
 «Atriebēja» 176
 «Rīts nāk ar zelta atslēgu rokā...»
 (dzejas kompoz.) 393
 «Sidraba šķidrants» 238
 «Vaidelote» 157—159, 163, 219, 220,
 389, 428
- Astaffejs Viktors 141, 419
 «Piedod man!» 141, 419
- Astra 76
- Astrahana M. 438
 «Pīfa piedzīvojumi» (kopā ar J. Zuko-
 kovu) 287, 438
- Ašmanis Uldis 372, 434, 435
 «Psihiskais uzbrukums» (A. Caka
 darbu dramatis. kopā ar J. Rij-
 nieku) 373, 434, 435
- Atāle (Kovaļčuka) Zigrīda 88, 367, 381,
 383, 390, 405—407, 409, 422, 424,
 428—439
- Augstkalna Maija 64, 136, 140, 278, 378,
 405, 406
- Austriņš Antons 437
- Austruma Ķarmena 155, 381, 427—429,
 434, 435, 438
- Auškāps Kārlis 9, 28, 47, 54—57, 65,
 174, 208, 227, 229, 230, 232,
 238—242, 245, 246, 248, 252—
 255, 377, 378, 393—403
 «Dons Kihots» (M. Servantesa rom.
 dramatis.) 396
 «Dullais Dauka» (Sudrabu Edžus
 stāsta dramatis.) 396
 «Mūžības skartie» (A. Caka darbu
 skat. kompoz. kopā ar A. Jan-
 sonu) 397
- Auškāps Raimonds 253
- Auziņš Arnolds 385
- Auziņš Imants 398
- Auziņš Ivars 253, 378, 401
- Auziņš Māris 119, 148, 338, 346, 380,
 419—427
- «Avotā guni kūru» (tautasdziesmu
 kompoz.) 396
- Avots Enriko 70, 71, 88, 291, 378, 403—
 405, 407—411
- Babanova Marija 107
- Babels Izaks 297, 299—301, 415
 «Noriets» 297, 299—301, 415
- Baiža Ilvers 384
- Balčus Dita 176
- Baldiņa Elvīra 71, 404, 410
- Balode Dina 225, 390, 391, 441
- Balzaks Onorē de 313, 418
 «Grēkā krišana» 313, 418
- Baļuna Vera 163
- Banga Tija 436
 «Septiņas vecmeitas» 436
- Bankoviča Inta 71, 88, 177, 277, 291,
 378, 404—409, 411, 412
- Baranga Aurels 58, 395
 «Svētais Mitike» 58, 395
- Bar-Josefs 313, 418
 «Līgavainis no Jeruzalemes» 313,
 418
- Barbiss Anri 382
- Bārda Fricis 333, 399, 404
 «Dzīvība» (dzejas kompoz.) 399
- Bārda Vilis 406
- Barhins Sergejs 83, 406
- Barinovs Aleksandrs 112, 379, 380, 414
- Barons Krišjānis 11, 396
- Barteņevs Aleksandrs 75, 379, 403
- Bartkevičs Juris 157, 161, 162—164,
 166, 167, 197, 362, 364, 365, 368,
 369, 371, 373, 374, 381, 427—438
- Bartoševičs Aleksejs 179
- Basihins Vasilijš 380, 413

- Baumane Aija 389, 401
 Baumane Astra 153, 344, 345, 380, 418—427
 Baumane Lūcija 68, 71, 72, 90, 91, 256, 261, 275, 378, 404, 406, 407, 409, 410
 Baušķenieks Ingus 398
 Baženova Gajina 98, 110, 112, 298, 299, 306, 311, 379, 380, 408, 413—418
 Bebrīšs Jūlijs 27, 208, 377, 382—385, 387, 389, 390, 392
 Bedičevs Anatolijs 286, 412
 Behterevs Jurijs 302, 305
 Bekets Semjuels 172, 176, 245, 250, 251, 307, 402
 «Gaidot Godo» 176, 250—251, 402
 Beķeris Vilnis 377
 Belogradovs Dzintars 14, 213, 377, 383, 384, 387—389, 391, 392
 Belova Nadežda 293, 295, 300, 317, 380, 414—418
 Belševica Vizma 11, 75, 382, 398, 403, 404
 «Sofijas nolaupīšana» (pēc H. Loftinga grāmatu motīviem) 69, 75, 403
 Belte Inese 381, 429—431, 434—436
 Belte Rihards 381, 430, 435
 Beļajeva Valentīna 379, 406
 Beļavskis Leonīds 174, 305—311, 316, 318, 379, 416—418
 Benelli Sems 68, 69, 81, 85, 86, 406, 408, 409
 «Saplēstais apmetnis» 68, 69, 81—83, 86, 87, 406, 408, 409
 Berčenko Romāns 438
 Bergmanis Ingmars 96, 97, 303, 308, 309, 391, 392, 416
 «Laulības dzīves ainas» 308, 309, 391, 416
 «Persona» 392
 «Zemeņu lauks» 96, 97
 Bernsteins Leonards 305
 «Vestsaidas stāsts» (kopā ar A. Lorentsu) 305, 344
 Bertē Heincs 392
 Bertilsons Hanss 390—392, 441
 «Kādas ielasmaiņas stāsts» 441
 Bertovska Liliņa 433
 Bērziņš Voldemārs 378
 Berziņš Vladimirs 409
 Bērziņa Ligita 5, 83, 190, 274, 280, 281, 344, 382
 Bērziņa Lilita 47, 53, 54, 378, 394
 Bērziņš Andris 59, 176, 231, 232, 235, 243, 378, 393, 395—399, 402
 Bērziņš Artūrs 378
 Bērziņš Dainis 202, 205, 354, 439, 440
 Bērziņš Osvalds 57, 227, 235, 378, 393, 394, 397
 Bērziņš Uldis 269, 404, 405
 «Mauglis» (kopā ar L. Stumbri pēc R. Kiplinga «Dzungļu grāmatas» motīviem) 68, 69, 75, 404, 405
 Bērzs Normunds 440, 441
 Beseris Egons 377, 383, 385
 Bibergals Vjačeslavs 379, 404, 405
 Bibers Gunārs 136, 140
 Bička Maruta 393
 Bikovs Rolans 67, 72
 Bīne Iza 381, 430—432, 435—438
 Bīne Jānis 365, 381, 429, 430, 434—438
 Birgere Ruta 119, 380, 419, 420, 422—426
 Birģelis Valdis 378, 407, 408, 410, 411
 Birkovs Alvis 67, 69, 72, 75, 88, 91, 176, 256, 257, 269, 274, 275, 378, 403—405, 407—409
 Birmanis Romāns 91, 94, 288, 378, 407—409
 Birnis Dainis 184
 Birze Miervaldis 47, 52, 57, 393
 «Baznīcas kalnā» 47, 52, 57, 393
 Birzokps Ints 433—437
 Birznieks Aigars 164, 381, 427—429
 Birznieks-Upītis Ernests 404
 Bitēna-Sirmā Dina 421
 Bizē Zoržs 231
 «Karmena» 231
 Blekte Andris 252, 402
 Blese Svetlana 32, 205, 222, 377, 383, 385—387, 389—391
 Bloks Aleksandrs 82
 Blumberga Ilze 203, 207, 321, 329, 345, 346, 377, 380, 388, 390—393, 423, 424, 441
 Blumbergs Ilmārs 48—50, 52, 55, 65, 66, 68, 79, 181, 263, 325, 378, 387, 393—396, 406, 422
 Blaumanis Rūdolfs 14, 17, 19, 60, 61, 96, 97, 129, 176, 188, 218, 226, 243, 274, 275, 291, 318, 322, 347, 368, 375, 383, 388, 395, 399, 406, 411, 422, 424, 429, 430, 433, 438
 «...bez glazē cimdiem» (vēstulju, dzejoļu un recenziju kompoz.) 406
 «Indrāni» 186, 188, 189, 192, 368, 388, 433
 «No saldenās pudeles» 14, 383
 «Pazudušais dēls» 60, 61, 176, 274, 347—349, 395, 424
 «Pie mums uz zemēm» («Sestdienas vakars», «Pēc pirmā mītiņa») 388
 «Skroderdienas Silmačos» 96, 97,

- 184, 185, 226, 275, 291, 375, 383,
411, 430, 438
«Trīnes greķi» 243, 318, 399, 429,
438
«Ugunī» 19, 322—325, 383, 422
- Bodenšācs E. 427
- Boers Vladimirs 416
- Bogačenkovs V. 408
«Haklberijs Fins» (pēc M. Tvena
stāsta) 408
- Bogdanovičs Aivars 219, 222, 377, 383,
385—387, 389—392
- Bogdanovs Valentīns 379, 412
- Bogoļubovs Vladimirs 100, 301, 413—
417
- Boguslavska Anna 379, 417
- Bojarskis Aleksandrs 96
- Bokums Verners 435
- Boļševs Vladimirs 380, 415, 416
- Bonāte Dace 14, 32, 36, 41, 43, 45, 187,
207, 213, 217, 218, 377, 383—388,
390—393
- Bondareva Marina 380, 416, 417
- Bondareva Tatjana 291, 379, 380, 410—
412, 418
- Bondarevs Jurijs 17, 18, 178, 384, 386
«Izvēle» 17, 178, 384, 386
- Bonds Edvards 396
«Vasara» 396
- Borgs Gunārs 381, 429, 431, 433, 435—
438
- Borisova Gaļina 98, 109, 110, 113, 116,
306, 380, 413—415
- Borisovs Mihails 439
- Borovkovs Mihails 306, 309, 311, 380,
416—418
- Braginskis Emīls 120, 293, 385, 415
«Detektīvs septiņām personām» 293,
415
«Istaba» 120, 385
- Brakovskis Ivars 70, 88, 177, 256, 263,
276, 280, 291, 379, 406—412
- Brāļi Grimmi 391
«Sniegbaltīte un septiņi rūķīši»
(dramatiz. Dz. Belogrudovs) 391
- Brāļi Kaudzītes 185
«Mērnieku laiki» 27, 185
- Brāļi Tūri 9, 430
«Ziemeļu madonna» 9, 430
- Brance Janīna 265, 266, 272, 378
- Brancis Guntis 435
- Brants Sebastjans 392
«Ceļojums uz Ziemassvētku zvaig-
zni» 392
- Brasla Varis 358, 361, 380, 425, 427
«Sōla» (G. Janovska stāsta dra-
matiz.) 427
- Brauna Iveta 23, 25, 41, 44, 45, 182,
197, 204, 207, 214, 217, 223, 377,
382—387, 289—392
- Brauna Larisa 216, 383, 384, 387—389,
391—393, 424
- Brauns Mārtiņš 75, 76, 88, 146, 341,
344, 351, 377, 382—387, 403—
406, 408, 411, 421, 423—425
- Bražņiks Genādijs 440, 441
- Brečs Andris 362, 381
- Brehts Bertolts 9, 12, 68, 69, 92, 94,
99, 112, 113, 174, 256, 257, 260,
291, 305, 354, 408, 409, 411, 414
«Kaukāza krita aplis» 305
«Trešās impērijas bailes un posts»
9, 68, 69, 92—94, 174, 256—258,
260, 271, 408, 409, 411
«Trīsgrašu opera» 99, 112, 291, 354,
414
- Breikšs Leonīds 171
- Brence Ingrīda 388, 424
- Brenčs Aloīzs 10
- Bresis Vilnis Egons 194
- Brežņevs Leonīds 7, 8, 100
- Brice Elīta 156
- Briede Ilona 380
- Briedis Aldis 148, 338, 380, 419—422,
425, 427
- Briedis Leons 404
- Brigadere Anna 185, 186, 205, 206, 250,
331, 387, 389, 401, 419, 422, 432,
435
«Ceļa jūtīs» 185, 432
«Kad sievas spēkojas» 186, 206, 389
«Katrs rīts ir jauna slāpe» (dzejas
un lugu kompoz.) 185, 387
«Lielais loms» 186, 205
«Maija un Paija» 435
«Pastari» 186
«Princese Gundega un karalis Bru-
subārda» 329, 423
«Raudupiete» 429
«Sievu kari ar Belcebulu» 185, 331,
422
«Sprīdītis» 250, 401, 419
- Brikmanis Uģis 67, 69, 87, 88, 91, 176,
256, 257, 261, 262, 274, 297, 378,
403, 406—409, 424
- Briķe Indra 156, 158, 160, 163, 164,
166, 167, 253—255, 362, 364,
365, 372, 374, 376, 381, 403, 427—
437, 441
- Brītiņš Ēriks 222, 377, 383, 384, 390
- Brjancevs Aleksandrs 67
- Brodele Ada 380, 419, 421, 424—426
- Brodele Anna 339

- Brodelis Jānis 378, 399
 Brodskis Josifs 280, 411
 «Demokrātija» 280, 411
 Broka Ruta 378, 394, 398—400, 402
 Broks Antons 421
 «Zemesvēži dzirdēt» (I. Indrānes
 rom. dramatis.) 421
 Bruhiss Levs 379
 Brukners Ferdinands 393
 «Elizabete, Anglijas karaliene» 234,
 393
 Bruks Pīters 173
 Brūveris Kaspars 212, 225, 226, 377,
 390—392
 Buero Valjeho Antonio 375, 438
 «Sodien ir svētki» 375, 438
 Bulgakovs Mihails 257, 274, 305
 «Moljērs» («De Moljēra kunga
 dzīve») 182, 257, 274, 305
 Būmanis Aleksandrs 411, 430
 Bune Irma 71, 72, 404, 405
 Burāns Ints 34, 180, 192, 211, 362, 377,
 383—392, 437, 438
 Buravskis Aleksandrs 337
 «Runā!» 337
 Burkovska Indra 85, 88, 176, 263, 264,
 379, 403, 406, 407, 409
 Burnicka Zane 440
 Burtņiece Anda 74, 137, 158, 179, 289,
 318, 322
 Busse Aleksandrs 48, 229, 232, 233, 329,
 378, 395—398, 415, 423, 431
 Bute Artis 166, 219, 221, 363, 365, 377,
 387—390, 429—434, 436, 437
 Būza Klēra 227, 228, 396
 «Sievietes, sievietes...» 227—229,
 396
 Cālīte Indra 422—424, 426
 Canevs Stefans 241, 398
 «Sokrata pēdējā nakts» 241, 398,
 399
 Cauka Didzis 378
 Cauka Lolita 23, 203, 377, 385—388,
 390—393
 «Iededzot eglītē svēcītes» (latv.
 dzejas kompoz.) 390
 Cehovs Eduards 379
 Cephītis Roberts 19, 20, 377, 383, 388
 Cephūrītis Arvīds 432
 «Sveiks» (K. Capeka rom. dramatis.
 kopā ar V. Grēviņu un V. Lū-
 riņu) 432
 Cers Modris 395
 Cilinskis Aigars 48
 Cilinskis Gunārs 26, 178, 179, 187, 386
 Cimdiņa Ruta 163
 Cukurs Guntis 427
 Cvetanovičs Oļegs 295, 380, 415—417
 Čača Inese 431
 Čakare Valda 41, 42, 44, 46, 86, 87, 92,
 140, 163, 164, 184, 199, 201, 214,
 268, 276, 281, 282, 289, 299, 314,
 315
 Čaklais Māris 37, 142, 268, 407
 «Viszemju fantasti un sapņotāji»
 (J. Sudrabkalna dzejas kompoz.)
 407
 Čaks Aleksandrs 16, 171, 172, 227, 238—
 240, 372, 373, 397, 406, 434, 441
 «Matiss — kausu bajārs» 441
 «Mūžības skartie» 172, 227, 238—
 241, 275, 368, 372, 397
 «Poēma par ormani» 16
 «Psihiskais uzbrukums» («Mūžības
 skartie») 172, 275, 368, 373, 434
 «Spēlē, Spēlmani!» 86, 240, 373, 406
 Čaks Ivars 393, 395, 420—422, 430, 433
 Čandra Krišans 382
 Čapase Dzidra 140
 Čaplins Čarlijs 417
 «Msjē N.» (pēc kinoscenārija «Msjē
 Verdū») 417
 Čehovs Antons 9, 10, 58, 73, 91, 97—
 100, 102, 108, 109, 111, 115, 120,
 122, 225, 257, 287, 291, 307, 310,
 334, 354, 363, 390, 393, 394, 413,
 420, 422, 432—434
 «Kaija» 80, 97, 98, 100, 102, 108—
 111, 182, 298, 363, 364, 393, 413,
 432—434
 «Kīršu dārzs» 115, 257, 291, 310,
 334, 354, 422
 «Mežainis» 73, 404, 406
 «Ēvocijs Vaņa» 9, 12, 58, 73, 74,
 120, 122—125, 257, 321, 394, 420
 «Trīs māsas» 91, 122, 225, 287, 390
 Čeiza Mērija 202, 393
 «Neredzamais Hārvijs» 202, 203,
 393
 Čeredņikova Irina 404, 410
 Čerkašina Gaļina 379
 Čerkašins Valerijs 379, 405, 406
 Čerkovska Tatjana 379, 408, 410
 Černovs Sergejs 379, 405, 407
 Čerņavskis Igors 116, 315, 380, 414—418
 Čerņenko Konstantīns 13
 Červinskis Aleksandrs 406, 408
 «Krustiņi-nullītes» 406, 408
 Červjakovs Vladimirs 379
 Čestnovs Viktors 157, 164, 169, 365, 372,
 376, 381, 412, 428—434, 441
 Četverovs Igors 379

- Chaidze Aleksandrs 97, 115, 395, 413
 «Brīvais temats» 395
 «No trim līdz sešiem» 97, 99, 115, 413
- Cheidze Teimurs 162
- Cibeļe A. 440
- Cukovskis Kornejs 68, 86, 406, 408
 «Cukokkala» 68, 86, 406, 408
- Čutko Igors 439
- Dālmanis Gunārs 48, 378, 396, 397, 399, 400
- Dambergis Māris 436
- Dambis Pauls 53, 303, 413—416, 419, 420
- Dambrāns Rūdolfs 380, 413
- Danberga Helga 27, 203, 219, 377, 383—386, 388—392
- Dantess Zoržs 285
- Danvarte Aija 435
- Daškevičs Vladimirs 404
 «Bumbarašs» (kopā ar J. Mitjko un J. Mihailovu) 404
- Daudziņš Vilis 175, 440, 441
- Dauksts Jānis 119, 133, 134, 143, 144, 153, 324, 338, 342, 347, 380, 419—426
- Dauvarte Ilze 393
- Davidenko Vladislavs 405
- Deglavs Augusts 331, 368, 422, 434
 «Rīga» 331, 422
 «Vecais pilskungs» 368, 434
- Deiča Senda 441
- Deičs Felikss 67—68, 74, 76, 77, 82, 175, 176, 256, 258, 262, 284—289, 292, 359—362, 375, 378, 380, 404—412, 426, 438
 «Burvīgais sapnis» («Krusttētiņa sapnis», F. Dostojevka stāsta dramtiz.) 426
- Deināts Jānis 441
- Deineka Aleksandrs 265
- Deksne Skaidra 429
- Demidova Nadežda 416, 424
- Demidovs Oļegs 405
- Dēvica Ligita 119—122, 127, 128, 130, 143, 144, 148, 149, 327, 334, 335, 344, 345, 348, 352, 357, 358, 380, 418—427
- Devite Regina 419—423, 425—427
- Dikenss Čārlzs 390
 «Sikstulis» 390
- Diks Valērijs 82, 256, 262, 379, 406, 408—412
- Dileinija Seila 371, 433
 «Medus garša» 371, 372, 433
- Dimā Aleksandrs (dēls) 157, 432
 «Kamēliju dāma» 157, 432
- Dimā Aleksandrs (tēvs)
 «Trīs musketieri» 435
- Dimiters Artūrs 47, 48, 55, 58, 64, 65, 227, 378, 393—397
- Dimiters Juris 48, 57, 63, 228, 394, 396
- Dimiters Kaspars 386, 396, 431, 432
- Dimitrovs Georgs 7
- Dirā Margerita 155, 175, 427
 «Mūzika» 155, 427
 «Slepenas bildes» 175
- Dirrenmats Fridrihs 169, 173, 227, 246, 390, 399, 429
 «Hērakls un Augeja lopu laidars» 246, 399
 «Romuls Lielais» 390
 «Spēlēsīm Strindbergu» 169, 429
- Dišlere Minna 331, 423
 «Kraujēnu mantinieki» 331, 423
- Djušēna Natālija 405, 407
- Dobrotvorskis Sergejs 110, 317, 380, 413—417
- Dodins Ļevs 12, 314
- Doku Atis 404
- Dolganovs Genādijs 306, 313, 380, 417, 418
- Doļiņina Irina 379, 411, 412
- Doļiņins Valērijs 256, 283, 379, 406, 408, 411, 412
- Dombrovska Linda 439, 441
- Dombrovskis Egons 376, 381, 437—439
- Donava Irēna 394
- Dorohovs Vladimirs 406, 407
- Dostojevskis Fjodors 164, 175, 203, 338, 361, 387, 415, 426, 440, 441
 «Burvīgais sapnis» («Krusttētiņa sapnis», F. Deiča dramtiz.) 361, 426
 «Noziegums un sods» 164, 293
 «Pro un contra» (fragm. no romāna «Brāļi Karamazovi») 387
 «Spēlmanis» (R. Gorjajeva un A. Kaca dramtiz.) 415
 «Velni» (P. Krilova dramtiz.) 175, 440, 441
- Drege Olga 228, 241, 245, 249, 252, 378, 395—403
- Dreiblats Jānis 366, 381, 427—438
- Dreslers Jānis 251, 402
 «Jefiņš saka: «Akurāt istā laikā esmu klāt!»» 402
- Drozds Georgijs 99—101, 112, 116, 117, 306, 380, 413, 414
- Druce Jons 361, 382, 432, 434
 «Doina» 382

- «Laimes istabiņa» («Kasa mare») 432, 434
 «Milestības svētums» 361
 Drulle Elga 300, 391, 406—409, 414, 415, 417, 421
 Družņikova Jelena 438
 Dubavs Tāļivaldis 380, 419, 423
 Duburs Jēkabs 236
 Dūda Eleonora 34, 377, 382, 383, 385, 386, 388, 390—392
 Dudarevs Aleksejs 64, 144, 167, 295, 395, 396, 416, 420
 «Ierindnieki» 396
 «Un bija diena...» («Izgāztuve») 295, 416
 «Vakars» 64, 142, 144, 145, 336, 395, 420
 Dukule Irina 419—421
 Dūle Ausma 140, 333, 380, 419—427
 Dumpis Uldis 18, 22, 23, 26, 28, 32, 36, 38, 44, 182, 197, 203, 222, 224, 225, 377, 383—393, 395
 Dunajevskis Izaks 261
 Dundure Signe 440, 441
 Dupaks Vladislavs 440
 Dzene Lilija 2, 24, 60, 78, 80, 140, 155, 159, 161, 183, 186, 188, 194, 238, 387, 404, 405
 Dzenis Albīns 419—425, 428—430, 434
 Dzeržanovskis Georgijs 379, 405
 Džjuba Tatjana 76, 256, 259, 284, 288, 379, 403—406, 408—412
 Džeroms K. Džeroms 429
 «Mis Hobsa» 429
 Džoiiss Džeimss 270
 Džonss Toms 375, 437
 «Milestības brīnums» (kopā ar H. Smitu) 375, 437
 Ebs F. 422
 «Kabarē» (kopā ar Dž. Masterofu un Dž. Kenderu) 422
 Efross Anatolijs 12, 103, 104, 123, 141, 154, 257, 371
 Eglīte Ināra 421, 427
 «Juhana Nāgela mistērijas» (K. Ham-suna rom. dramatiz.) 427
 Eglīte Maija 71, 379, 403, 404
 Eglīte Maija 351, 425
 «Kaķīša dzirnaviņas» (pēc K. Skal-bes pasakas) 351, 425
 Eglītis Andrejs 171
 Eglītis Anšlavs 171, 172, 208, 227, 241, 248, 331, 333, 389, 391, 399, 400, 424, 435, 441
 «Bezkaunīgie veči» 208, 209, 389
 «Galma gleznotājs» 208, 248, 400
 «Homo novus» 441
 «Kazanovas mētelis» 208, 241, 399
 «Karmen, Karmen!» 391
 «Par purna tiesu» 208, 435
 «Pēc kaut kā cēla, nezināma...» 208, 331, 333, 424
 Eglītis Eriks 435
 Eglītis Viktors 171
 Ehala Olavs 73, 404—406, 408, 410
 Eidemanis Roberts 76
 Eikborns Alans 327, 422
 «Kopdzīvošana jeb Normena uzva-ras» 327, 422
 Eižvertiņa Anna 140, 175, 177, 439, 441
 Ekholms Jans 269, 409
 «Larsoni un Karlsoni» 269, 287, 409
 Eķe (Jakovļeva) Tamāra 218, 277, 283, 373, 376, 385—387, 391, 393, 397, 407, 409—412, 423, 431—439, 441
 Elerts Ilmārs 155, 381, 430—432
 Elerts Ivars 58, 63, 378, 394, 398—402
 Elksne Ārija 382, 429
 Elsbergs Klāvs 11
 Elsts Jānis 439—441
 Ende Mihails 216, 338
 «Momo» 216, 217, 388
 Engelmanis Agris 431, 433
 Ennapū E. 419
 Epels Asars 299, 415
 Epnars Ansis 44, 486
 «Kārais lauks» (kopā ar V. Jan-sonu un V. Lūriņu pēc O. Vā-cieša dzejas) 44, 386
 Epovs N. 415, 418
 Erglis Nikolajs 119, 122, 125, 325, 328, 330, 380, 419—423, 441
 Ermale Esmeralda 47, 53, 244, 378, 393, 396—403, 421
 Evansz Vils 249, 401
 «Kaudzēm naudas» (kopā ar Velen-tainu) 249, 401
 Eversa Dace 119, 121, 122, 124, 125, 129—131, 248, 322—324, 326, 328, 330, 340, 350, 351, 356, 360, 380, 401, 418—427
 Ezera Reģina 11, 293, 415
 «Mirāžas» (romāna «Zemdegas» dramatiz.) 293—294, 415
 Ezeriņš V. 423
 Ezītis Zanis 35
 Fadejevs Aleksandrs 139
 Fārkers Džordžs 438
 «Rekrūšu virsnieks» 438

- Feldbergs Ojārs 395
 Feldmane Maruta 377, 382—385, 388
 Feldmanis Arvils 439
 Ferda Erika 65, 378, 393—397, 399—402
 Fergis Voldemārs 381, 428, 429
 Fermo Mišels 360, 427
 «Krit klaudzot durvis» 360, 427
 Figeiredu Giljerme 43, 383, 390
 «Dons Zuans» 43, 44, 383
 «Lapsa un vīnogas» 390
 Filipo Eduardo de 223, 313, 386, 418
 «De Pretore Vinčenco» 223, 386
 «Mana ģimene» 313, 418
 Fiļštinskis Felikss 425, 426
 Fišmeistere Daina 44
 Fjodorova Irina 68, 74, 75, 77, 82, 86, 256, 259, 265—267, 270, 281, 283, 285, 286, 379, 404—406, 408—412
 Fodors Ladislavs 205, 206, 392
 «Plika kā baznīcas žurka» 205, 206, 207, 392
 Fokins Valērijs 337
 Folkners Viljams 175, 355, 439
 «Vājprātīgā stāsts, pilns niknuma un trokšņa» (P. Krilova dramatis.) 175, 355, 439
 Fomins Oļegs 256, 265, 379, 404, 406—409
 Fomins Rodrigo 214
 Formans Milošs 125
 Fors Mišels
 «Kur iemājo sātans» 16
 Freibergs Andris 39, 55, 69, 75, 82, 88, 89, 93, 120, 132, 248, 256, 263, 271, 273, 278, 283, 378, 383, 389, 394, 401, 403—412, 418, 421, 441
 Freibergs Edmunds 14, 16, 25, 35, 41—46, 177, 178, 183, 185, 186, 218, 219—226, 320, 330, 337, 377, 382—392, 423
 Freidenfelds Gunārs 420, 422
 Freimane Lidija 17, 26, 29, 140, 179, 186, 222, 377, 382—390
 Freimane Valentīna 51
 Freimane Vita 354
 Freinberga Silvija 140, 157, 161
 Freins Maikls 182, 387
 «Lampu drudzis» 182, 183, 387
 Frēliha Inta 429
 Frenkels Mihails 100, 109, 115, 413—415
 Fridriksone Ieva 422
 Friļs Braiens 252, 402
 «Dejas Lūnasas svētkos» 252, 402
 Frinbergs Artūrs 47, 50, 65, 393, 395
 Frinbergs Juris 48, 244, 246, 378, 394, 395, 397—403
 Frišs Makss 186, 372, 436
 «Santa Krusa» 186, 187
 «Stillers» (J. Rijnieka dramatis.) 372, 436
 Fuasī Gijs 285, 412
 «Divainā teātra pasaule» (kopā ar M. Mitua) 285, 286, 412
 Fugards Atols 246, 399
 «Ceļš uz Meku» 246, 399
 Gailāns Indulis 32, 227, 234, 243, 245, 378, 385, 386, 396—402
 Gailītis Harijs 282, 284, 304
 Gaismiņa Daiga 204, 377, 401, 402
 Galanders Aldis 381, 427, 428, 433—438
 Gaļičs Aleksandrs 317, 416
 «Matrožu klusums» 317, 416
 Gaļins Aleksandrs 97, 120, 167, 314, 318, 416
 «Grupā» 318, 416
 «Retro» 97
 «Zvaigznes rīta debesīs» 314
 Gamburgs Jevgeņijs 77, 82, 259, 260, 270, 379, 405, 406, 408—410
 Garanča Anita 389, 391, 392, 401
 Garkavi Andrejs 267, 379
 Garne Rasma 27, 44, 188, 377, 383—386, 388, 390, 391, 393
 Garsija Lorķa Federiko 440
 «Asinainās kāzas» 440
 Gaudiņš Pēteris 49, 60, 242, 247, 252, 378, 393, 395—402
 Gauja Ināra 201, 202, 378, 392, 393, 399, 426, 434, 440
 Gavrilovs Georgijs 379
 Geikina Silvija 82, 253, 280—282, 287—290, 316, 340, 349
 Geikins Ārijs 172, 189, 250, 279, 387, 388, 403, 411
 «Reiz dzīvoja kāds Jātnieks...» 186, 189, 191, 388
 «Saimnieks» 250, 403
 «Saules dieva Fēba rotaļas» 387
 Gelmaņis Aleksandrs 65, 120, 153, 395, 420, 434
 «Kādas sēdes protokols» 65
 «Mēs, apakšā parakstījušies» 65
 «Soliņš» 120, 434
 «Vieni un kopā ar visiem» 65, 153, 395, 420
 Gencs Ārpāds 388
 «Mūslaiku Mēdeja» 388
 Gerhards Harijs 94, 379, 398, 406, 411

- Gēte Johans Volfgangs 49, 135
 «Fausts» 49, 135
- Getmans Aleksandrs 306, 313, 418
- Gibsons Viljams 69, 87, 286, 406, 410, 412, 436
 «Divi šūpolēs» 436
 «...kas brīnumu rada» 69, 87, 406
 «Lupatu Anna» («Lupatu lelle») 286, 410, 412
- Ginzburgs Grigorijs 379
- Glinskis Jozs 14, 384
 «Kings» 14, 384
- Gliss F. 436
- Gluhovs Vladimirs 100, 380, 413, 414
- Goberniks G. 416—418
- Goci Karlo 284, 411
 «Zilais briesmonis» 284, 411
- Godiņš Guntars 403
- Gogolis Nikolajs 9, 35, 38, 96—98, 100, 102—106, 111, 383, 413
 «Mirusās dvēseles» 102
 «Precības» 103
 «Revidents» 9, 27, 35, 38, 39, 96—100, 102—108, 110, 111, 298, 299, 301, 383, 413
- Goģe Biruta 397
- Goja Vasilē 382
- Goldmens Džeimss
 «Lauva ziemā» 25, 29
- Goldoni Karlo 251, 284, 370, 371, 393, 403, 411, 431
 «Divu kungu kalps» 251, 403
 «Kjodžas skandāls» 284, 285, 370, 371, 411, 435
 «Nerātnais marķīzs» («Feodālis») 393
- Golods Vjačeslavs 379, 403
- Golubeva Ludmila 293, 380, 414—417
- Golubevs Sergejs 439—441
- Gončare Mirdza 393
- Gončarovs Ivans 14, 47, 53, 384, 394
 «Krauja» 47, 53, 54, 394
 «Parasts stāsts» 14, 384
- Gorbačovs Mihails 13, 183, 221
- Gorbunovs Anatolijs 194
- Gordijčuka Olga 380, 418
- Gordijčuks Vasilijš 380, 416
- Gordijenko Rodions 100, 112, 295, 302, 380, 413—418
- Goris Aivars 8
- Gorjajevs Rostislavs 415
 «Spēlmanis» (F. Dostojevskā rom. dramatis. kopā ar A. Kacu) 415
- Gorkijs Maksims 12, 98, 110, 111, 293, 295, 414
 «Barbari» 393, 395
 «Dibenā» 12, 293, 295
- «Pēdējie» 98, 102, 110, 111, 298, 301, 414
 «Vasa Zeļeznova» 155
- Gornavs Juris 56, 57, 232, 243, 251, 378, 397—403
- Grabovskis Leonids 31, 36, 39, 196, 197, 203, 204, 218, 377, 382—384, 386, 388—393
- Grabovskis Romāns 67, 76, 155, 362, 378, 379, 404, 424, 431, 436
- Grants Indulis 378, 393, 399
- Graņins Daniils 17—19, 386
 «Glezna» 17—19, 386
- Grasis Ojārs 399
- Grass Ingrida 91, 94, 269, 288, 379, 407—411
- Gravšins Nikolajs 380, 415
- Grebeņkova Natālija 440, 441
- Grēviņš Māris 50, 62, 137, 331, 422
 «Rīga» (A. Deglava rom. dramatis.) 402
- Grēviņš Valdis 395, 432, 436
 «Gaisa grābekļi» 436
 «Tik vien» (džejas kompoz., kopā ar A. Skujiņu) 395
 «Sveiks» (K. Čapeka rom. dramatis. kopā ar A. Čepuriti un V. Lūriņu) 432
- Gribača Vera 378
- Grigorjevs Jevgeņijs 295, 416
 «Tēvi — 66» 295, 416
- Grigorovičs Jurijs 407
- Grigulis Arvids 267, 339
- Grīnberga Daina 362, 381, 432, 433
- Grīnberga Edīte 387, 388
- Grīnberga Maiga 377, 390
- Grīnblats Romualds 415
- Grīns Greiems 355, 426
 «Desmitais» (P. Krilova dramatis.) 355, 356, 426
- Grīva Gunta 48, 58, 61, 229, 378, 393—403
- Grīva Zanis 267
- Grīziņš Jānis 276, 410
 «Vārnu ielas republika» (V. Sauleskalna dramatis.) 276, 277, 410
- Grosmane D. 417
- Grosmans Vasilijš 17
- Grūbe Anita 63, 235, 236, 247, 248, 253, 378, 393—402
- Grunde Egils 384
- Gruntmane Agita 439—441
- Grušs Jozs
 «Pijs nebija prātīgs» 134
- Gruzdovs Mihails 176, 355, 356—359, 425—427
- Gruziņš Viktors 377

- Gubanova-Puškina Ņina 379
 Gubanovs Nikolajs 379, 405, 409, 411, 412
 Gubarevs Vladimirs 337, 365, 433
 «Sarkofāgs» 337, 365, 433
 Gude Olga 295, 301, 303, 307
 Gudets Gatis 278, 411
 «Jubilejas gads» (kopā ar J. Zvirgzdiņu) 278, 279, 411
 Gudzuks Staņislavs 282, 290, 378
 Gulbe Astrīda 76, 277, 379, 404—406, 409—411
 Gulbe-Krūmiņa Mairita 379, 407
 Gulbe Milena 401, 441
 Gulbis Harijs 11, 27, 39, 40, 97, 114, 178, 293, 384, 386, 387, 413, 431
 «Alberts» 27, 97, 114, 178, 293, 384, 386, 413
 «Olivers» 39, 40, 386, 387, 431
 Gullacs B. 399
 Gurjanova Ludmila 294, 380, 413—415, 417, 418
 Gurovičs Igors 438
 Guščins Oļegs 379
 Guzeņuks V. 416
 Gverra Tonino un Laksa Lusila 369, 434
 «Atļaujiet ienākt!» 362, 369, 434
 Ģurko Lāslo 77, 191
 «Elektra — mana mila» 29, 77, 191
- Hakss Pēters 404
 «Saruna Steinu namā par klāt neesošo fon Gētes kungu» 404
 Hammersteins Oskars 438
 «Mūzikas skaņas» (kopā ar R. Rodžersu) 438
 Hamsuns Knuts 176, 358, 427
 «Juhana Nāgela mistērijas» (rom.
 «Mūzikas skaņas» (kopā ar R. Rodžersu) 438
 Hānbergs Eriks 387
 «Virieši man sirdi plosa» 387
 Harikovs Jurijs 410
 Harlamova Diāna 440, 441
 Harriss Prebens 224, 391
 «Bagātību sala» (kopā ar Sebastianu pēc R. L. Stīvensona romāna) 224, 391
 Hārvuds Ronalds 47, 396
 «Karalis un viņa ģērbējs» 47, 396
 Hašeks Jaroslavs 369, 402, 432, 434
 «Cīņa par dvēselēm» 402
 «Šveiks» (A. Cepuriša, V. Grēviņa un V. Lūriņa dramatis.) 369, 432, 434
- Hauptmanis Gerhards 359, 427
 «Nogramušais zvans» 359, 427
 Hausmanis Viktors 6, 60, 136, 237
 Heifecs Leonids 315, 369, 386
 Heinrihsone Anna 435
 Heinrihsone Helēna 435
 Helde Aivars 306, 418, 425
 Helds Juris 126, 324, 380, 419—422, 425
 Helmane Liliana 252, 402
 «Lapsiņas» 252, 402
 Hercberga Tina 263
 Hercers Ludvigs 429
 Hermakila Evalds 419
 Hermanis Alvis 175, 176, 321, 330, 410, 441
 Hermanis I. 441
 Hese Hermanis 9, 54, 55, 229, 394
 «Stepes vilks» 9, 54, 55, 229, 394
 Higinss Kolins 370, 435
 «Harolds un Moda» (kopā ar Z. K. Karjeru) 370, 435
 Hincenberga Ilga 377, 384, 385
 Hiršs Juris 207, 225, 226, 377, 390—393
 Hmeļiķis Aleksandrs 92, 406, 407
 «Un tomēr viņa griežas?... jeb Humanoids traucas debesīs» 86, 92, 406, 407
 Hmeļņickis Bogdans 7
 Hofmanis Dastins 315
 Hofmanis Ernests Teodors Amadejs 175, 355, 440
 «Smilšu cilvēks. Bruņinieks Gluks» (P. Krilova dramatis.) 175, 355, 440
 Holšteins Jānis 176
 Homskis Pāvels 423
 Horvāts Edens fon 436, 438
 «Dons Zuans pārnāk no kara» 438
 «Viņes meža stāsti» 436
 Hramņikova Vera 439, 440
- Ibrahimbekovs Rustams 305
 «Sieviete aiz zaļajām durvīm» 305
 Ibsens Henriks 49, 203, 210—211, 237, 248, 254, 330, 361, 373, 388, 391, 393—395, 401, 403, 438
 «Brands» 49, 54, 234, 237, 393, 395
 «Celtnieks Sūlness» 388
 «Heda Gablere» 210—212, 391
 «Kad mēs, mirušie, mostamies» 254, 403
 «Leļļu nams» 361
 «Meža pile» 203
 «Pērs Gints» 87, 394
 «Rosmersholma» 248, 330, 401
 «Spoki» 373, 374, 438

- Ieviņa Ināra 119, 121, 122, 127, 324,
338, 340, 350, 380, 418—427
- Ieviņš Kārlis 368, 434
«Putras Dauķa precības» 368, 434
- Igenberga Elga 405
- Ignatjenko Jūlija 379
- Igo Viktors 157
«Ernanī» («Kastīliešu gods») 155,
157, 163, 164
- Ilatovska Natālija 379, 405
- Illēšs Andre 23, 385
«Spānijas Isabella» 17, 23—26, 385
- Iļjins Andrejs 98, 104, 106, 109, 298,
301, 302, 306, 380, 413, 415, 416
«In memoriam» (latv. autoru dzejas
kompoz.) 398
- Indrāne Ilze 11, 331, 421
«Zemesvēzi dzirdēt» (A. Broka
dramatiz.) 331, 421
- Indrāns Gunārs 390
- Indriksone Baiba 377, 383, 384, 387—
389, 392, 393
«Kas tu esi mīlestība?» 387
- Irediņskis Iredeušs 441
«Iemiesošanās» 441
- Ivaničevs Jevgeņijs 99, 104, 109, 113,
295, 298, 299, 306, 313, 316, 380,
413—418
- Izmailovs Viktors 295, 300, 302, 380,
415, 416
- Jakāns Vaironis 222, 377, 383, 385—393
- Jakovļeva Olga 123
- Jakovļeva Tamāra sk. Eķe Tamāra
- Jakovļevs Girts 18—20, 23, 25—27, 44,
45, 172, 179—181, 188, 197, 203,
205—207, 212, 222, 241, 377,
382—393, 399
- Jakovļevs Vasilis 380
- Jaksis Āris 439—441
- Jaksis Atis 321, 324, 422
- Jakubāns Andris 277, 410
«Atbrīvosimies jau šovakar» 276,
277, 410
- Janaus Marina 55, 236, 242, 243, 245,
378, 394—403
- Janaus Nellija 281, 290, 330
- Jancēvičs Viktors 400
- Jančevska Zane 190, 191, 206, 207, 217,
225, 377, 387—393
- Janovskis Gunars 172, 358, 427
«Izdedži» 358
«Sōla» (V. Braslas dramatiz.) 358,
359, 427
- Jansone Antonija 380, 419
- Jansone Tatjana 304
- Jansone Tūve 17, 436, 440
«Bīstamā vasara jeb Trolliša Mu-
mina piedzīvojumi» (V. Hrampi-
kovas dramatiz.) 440
«Peldošais teātris» 177
«Trolliša Mumina lielais ceļojums»
(J. Stobova dramatiz.) 436
- Jansons Andris 239, 246, 397, 398—
400
«Mūžības skartie» (A. Čaka darbu
skat. kompoz. kopā ar K. Auš-
kāpu) 397
- Jansons Jānis 389
- Jansons Viktors 17, 44, 120, 122, 127,
323, 383, 386, 420, 422, 426
«Kārais lauks» (kopā ar A. Epneru
un V. Lūriņu pēc O. Vācieša dze-
jas mot.) 44, 386
- Janševskis Jēkabs 371, 432
«Dzimtene» (J. Rijnieka dramatiz.)
371, 432
- Jarāns Jānis 47, 48, 378, 394, 396, 398,
400, 424, 441
- Jaunbrālis Einārs 394
- Jaunozols Māris 195, 377
- Jaunsudrabiņš Jānis 9, 166, 331, 363,
404, 423, 431, 434
«Aija» (O. Krodera dramatiz.) 9,
166, 167, 363, 431, 434
«Jo pliks, jo traks» 331, 423
«Saulē rāsas piliēnā» 404
- Jaunušans Alfrēds 14, 16, 17, 19, 22,
23, 25—28, 46, 164, 174, 178,
179, 182, 183, 185, 186, 192, 204,
205, 207, 209, 322, 377, 382—
392, 424
- Jaunvalka Amālija 381
- Jaunzeme Aina 157, 162, 381, 428—438
- Javorska Adelaida 379
- Jefremovs Oļegs 108, 337
- Jēgere Sarmīte 401
- Jegorova Inga 440
- Jegorova Irina 294, 295, 380, 413—415,
417, 418
- Jerjomins Jurijs 337
- Jerviluoma Arturs 333, 425
«Ziemeļnieki» 333, 425
- Jeseņins Sergejs 413
«Anna Sņegina» 413
- Jevdokimovs Vladimirs 379
- Jevglevska Sigita 376, 381, 437—439
- Jevtušenko Jevgeņijs 431
«Māte un neitronbumba» 431
- Johansons Januss 126, 325, 343, 380,
419—427

- Jonesko Ežēns 172, 176, 320, 423
 «Plikpaurainā koloratūra» («Plikpaurainā dziedātāja») 320, 423
 «Stunda» 176
- Jozēns Andris 119, 126, 146, 329, 334, 338, 342, 380, 419—427
- Judins Sergejs 68, 74, 77, 82, 86, 90, 256, 259, 262, 270, 277, 280, 284, 285, 291, 306, 312, 379, 380, 403—412, 418
- Jukons Dainis 216, 296, 369
- Jundze Elīta 204, 389, 393, 401
- Jurandots Ježijs 305
 «Devītais praviētis» 305
- Jurciņš Pēteris 404
- Jurjāne Inese 362, 381, 433—438
- Jurjāns Ints 440, 441
- Jurveja Jana 438
- Jurkāns Jānis 43, 177, 382, 384, 389, 398, 429, 433, 436
 «Ezopa piedzīvojumi» 436
 «Jāzepiņš» 398
 «Kraukļi» 433
 «Smilšu kūka» 429
 «Trīs draugi» (E. M. Remarka rom. dramatiz.) 389
- Kacs Arkādijs 6, 9, 27, 38, 47, 53, 54, 80, 96—98, 100, 102, 104, 105, 107—114, 174, 213, 293, 295—301, 303—306, 313, 315, 316, 318, 334, 379, 394, 413—418
 «Krauja» (I. Gončarova rom. dramatiz.) 394
 «Spēlmanis» (F. Dostojevskā rom. dramatiz. kopā ar R. Gorjajevu) 415
- Kafka Francis 270
- Kaijaks Jānis 19, 34, 36, 37, 45, 198, 203, 377, 382, 383, 385—390, 392, 393
- Kairiša Astrīda 17, 19—26, 29, 46, 179, 180, 188, 197, 199, 203, 204, 207, 224, 225, 377, 382—386, 388, 389, 391—393
- Kaktiņa Līga 156, 429—432, 434—438
- Kalatozovs Mihails 69
- Kalderons Pedro de la Barka 122, 374, 420
 «Dāma-spoks» 122, 420
 «Dzīve-sapnis» 374
- Kalēja Inga 119, 130, 380, 419—422
- Kalēja Lelde 119, 140, 327, 340, 346, 350, 357, 358, 380, 419—427
- Kalējs Arturs 401
- Kālmāns Imre 429
- Kalme Vizma 380, 419—421, 423—427
- Kalmikova Marina 256, 267, 379, 405—411
- Kalna Baiba 202
- Kalnarāja Ināra 161, 381, 427—437
- Kalnarājs Aivars 381, 427—431, 433, 435—438
- Kalniņa Rēzija 246, 248, 253, 254, 378, 400—403
- Kalniņš Alfrēds 387
- Kalniņš Gints 321
- Kalniņš Helmūts 244, 378, 393, 396—402
- Kalniņš Imants 25, 35, 37, 142, 224, 269, 326, 362, 376, 385—387, 394, 404, 409, 420, 421, 423, 430, 431, 433, 438, 439
 «Ei, jūs turl!» (rokopera pēc V. Sarojana lugas) 362, 376, 438
 «Princis un ubaga zēns» (mūzikls pēc M. Tvena romāna) 25, 35—38, 178, 224, 385, 386
- Kalniņš Indulis 397
- Kalniņš Ivars 53, 63, 235, 250, 253, 378, 394—397, 399, 400, 402, 403
- Kalniņš Jānis 2, 25, 26, 40, 137, 180
- Kalniņš Juris 47, 58, 61, 229, 231, 243, 246, 248, 250, 252, 253, 378, 393—403
 «Nilsa Holgersona brīnišķīgais ceļojums» (S. Lāgerlēvas rom. dramatiz.) 400
- Kalniņš Viktors 433, 439
- Kalniņš Zigfrīds 184
- Kalnups Jānis 70, 269, 379, 407—409, 411, 412
- Kalpakšs Alfons 230, 378, 399—401
- Kalpiņa Rudīte 10, 297
- Kalpiņš Voldemārs 395
- Kalsons Romualds 411
- Kambars Guntars 389—392, 435, 437
- Kamergrauzis Normunds 15
- Kamī Albērs 93, 360
 «Kaligula» 93
 «Svešinieks» 360
- Kaminskis Juris 19, 26, 188, 193, 199, 208, 377, 383—392
- Kantāne Ausma 61, 228, 230, 233, 241, 243, 244, 246, 247, 249, 252, 254, 378, 395—403
- Kanu Alehandro 418
- Kapeljušs E. 416
- Kaprālis Juris 23, 383, 386, 389
- Karamzins Nikolajs 98, 415
 «Nabaga Liza» 98, 415
- Karasevs Nikolajs 413
- Karele Aina 157, 162, 166, 381, 427—438

- Karīms Mustams 429
 «Nakts, kad aptumsa mēness» 429
 Karjērs Zans Klods 370, 435
 «Harolds un Moda» (kopā ar K. Higginsu) 370, 435
 Kārkliņa Inta 91
 Kārkliņš Andris 433
 Kārkliņš Jānis 426
 ««Sanas» virsaitis» 426
 Karlāne Aija 202, 387—393, 435, 437
 Karlivāne Līga 175, 321, 380, 423, 424, 441
 Karlsons Juris 378, 393—396
 Karogodskis Zinovijs 67
 Karpačs Valdemārs 119, 146, 147, 149—152, 330, 335, 337, 338, 341, 342, 346, 347, 380, 418—423
 Karpovska Poļina 74, 379, 404, 406, 408
 Kaska Karina 163
 Kasona Alehandro 30, 241, 398, 420, 431
 «Koki mirst stāvus» 420
 «Ritausmas dāma» 241, 398
 «Trešais vārds» 431
 Kastrova Margarita 380
 Kašnova V. 411, 412
 Katlaps Zanis 151
 Kaudzīte Matīss 398
 Kaupuža-Leimane Ninuce 379, 407, 408
 Kaupužs J. 406
 Kaupužs Vladimirs 140, 267, 268
 Kazancevs Aleksandrs 96, 167, 267, 410
 «Lielais Buda, palīdzī viņiem!» 267, 410
 Kenders Dž. 422
 «Kabarē» (kopā ar Dž. Masterofu un F. Ebu) 422
 Kerndls Rainers 429
 «Es satiku meiteni» 429
 Keselrings Džozefs 252, 402
 «Arsēns un vecas mežģīnes» 252, 402
 Kestners Erihs 9, 398, 431
 «Lidojošā klase» (V. Vētras dramtiz.) 398
 «Punktiņa un Antons» (V. Lūriņa dramtiz.) 9, 431
 Kešiševa Irina 380, 440, 441
 Kicbergs Augusts 420
 «Ciema skroderis un viņa laimīgā loze» 420
 Kipjatkovs Jurijs 439
 Kiplings Radjeds 418, 421
 «Kaķis, kas staigāja, kur pašam tik» 421
 «Mauglis» 418
 Kiriljins Aleksejs 379
 Kirmuška Jānis 384
 Kiseļovs Anatolijs 380
 Kitajevs Marts 259, 310, 311, 358, 386, 404, 408, 410, 417, 418, 427
 Kīzijs Kēns 9, 420
 Kleists Heinrihs 86, 406
 «Homburgas princis» 86, 406
 Klētniece Dzintra 155, 157, 169, 175, 366, 368, 381, 427—434, 440
 «Monuments» (E. Vetemā stāsta dramtiz.) 428
 Klētniece Milda 246, 378, 394, 396, 397, 399, 401—403
 Klētnieks Kārps 377
 Klētnieks Nauris 54, 155, 168, 169, 174, 175, 337, 362, 365—367, 369, 381, 427—434, 439—441
 «Neziniša un viņa draugu piedzīvojumi» (N. Nosova stāsta dramtiz.) 433
 «Trase» (V. Lāma rom. dramtiz.) 427
 «Vinnijs Pūks un viņa draugi» (A. Milna stāsta dramtiz.) 433
 Kliemane V. 390, 415
 Klīma Maruta 381, 428, 429, 432, 435—438
 Klimkāns Dainis 440
 Klitija 76
 Klovāns Andris 156
 Kļaviņa Elīta 175, 441
 Kļaviņa Leonarda 321, 380, 423—426
 Kļaviņš Aldis 160, 367, 370, 381, 418, 419, 425, 426—429, 431—438
 Kļimanova Ludmila 380, 413—416, 418
 Kļimenko Sergejs 379, 411
 Knēbele Marija 67, 257, 369
 Koburns Dons 98, 413
 «Kāršu spēle» 98, 413
 Kočevenko J. 295, 296, 416
 Kogans T. 416
 Kokto Zans 202, 391, 428
 «Burvīgie briesmoņi» 202, 203, 391
 «Nejaukie vecāki» 428
 Kolbergs Andris 10
 Kolmanovskis Eduards 415
 Komarovs Georgs 420
 Komisarževska Vera 108, 163
 Konans-Doils Arturs 56
 «Serlocks Holmss» 56, 227, 228
 Konderko Zanna 439—441
 Kondratjevs Viktors 439, 440
 Konstants Guntis 427
 Korčāks Janušs 71
 Koreņš Nikolajs 380, 413
 Koristins Māris 341, 398, 404, 419—425

- Korkliša Maija 439, 440
 Korobovs Nikolajs 380
 Korostilovs Vadims
 «Pirosmeni, Pirosmeni, Pirosmeni...» 12, 80, 257
 Korsunskis Levs 155, 430
 «Tētis uz pasūtījumu» («Viltvārdis») 155, 430
 Kosteņeckā Marina 11
 Kostērs Šarls de 320, 423
 «Tils Pūcesspiegēlis» 320, 423
 Košeļova Inna 281, 283, 379, 408, 410—412
 Košķins Uldis 119, 380, 419—422
 Kovaļčuka Zigrīda sk. Atāle Zigrīda
 Kovaļčuks Vladimirs 17, 31, 147, 269, 270, 279, 280, 308, 334, 378, 383—385, 404—409, 411, 412, 415, 416, 421, 428, 431
 Kovaļenko Irina 256, 259, 265, 379, 408—410
 Kozlovs Aleksandrs 311, 380, 417
 Kozlovskis Aleksandrs 231, 397
 «Kam vajadzīgs efekts?» 231, 397
 Krajevs Igors 286, 412
 Krastiņa Alda 269, 291, 379, 404, 407—409, 411, 412
 Krastiņa Elīta 236, 248, 249, 378, 394—396, 399—403
 Krastiņš Ivars 381, 428—432, 434—438
 Kreituse Anita 249, 401
 Kričevskis Anatolijs 100, 295, 300, 306, 380, 413—416
 Krievs Arvids 10
 Krievs Jānis 419
 Krilatovs Jevgeņijs 106, 413
 Krilova Jevgeņija 306, 380, 413—416
 Krilovs Pēteris 10, 174, 175, 177, 355, 356, 359, 426, 439, 440
 «Desmitais» (G. Grīna stāsta dram. matiz.) 426
 «Smilšu cilvēks. Bruņinieks Gluks» (E. T. A. Hofmaņa stāstu dram. matiz.) 440
 «Vājprātīgā stāsts, pilns niknuma un trokšņa» (V. Folknera rom. dram. matiz.) 439
 «Velni» (F. Dostojevska rom. dram. matiz.) 440
 Krimova Natālija 67
 Krimovs Dmitrijs 405, 409
 Kristi Agatā 435, 440
 «Negaisa nakts noslēpums» (kopā ar R. Tomā) 435
 «Peļu slazds» 440
 Kristova Sjužena 385
 «Atrīvota...» 385
 Krivāns Leons 244, 378, 396, 398—401
 Krodērs Oļģerts 9, 16, 33, 54, 91, 122, 154—167, 174, 176, 190, 195—203, 226, 256, 267—269, 302, 310, 362—365, 369, 371—373, 377, 381, 389—393, 410, 427—434
 «Aija» (J. Jaunsudrabiņa rom. dram. matiz.) 431
 «Anna Kareņina» (L. Tolstoja rom. dram. matiz.) 427
 «Gesta Berlings» (S. Lāgerlēvas rom. dram. matiz.) 429
 «Triumfa arka» (E. M. Remarka rom. dram. matiz.) 433
 «Vējiem līdzī» (M. Mičelas rom. dram. matiz.) 433
 «Zītaru dzimta» (V. Lāča rom. dram. matiz.) 430
 Krommelinks Fernāns 249, 402
 «Burvīgais ragnesis» 249, 402
 Kronbergs Uldis 380
 Kronbergs Alberts 262, 394, 409
 «Jērādiņa» 394
 «Mazais ganiņš» 262, 409
 Kronins Arčibalds Džozefs 149, 419
 «Kamēr tu pie manis» 149, 150, 419
 Krops Jurijs 440
 Krūklis Alfrēds 420—422
 Krūmiņa Anta 94, 256, 269, 379, 406, 407, 409—411
 Krūms Agris 402
 Krūms Ainārs 156, 430—432, 434—438
 Krūmiņš Ģirts 175, 439, 440
 Krūsvalls Jāns 152, 421
 «Mākoņu krāsas» 152, 153, 257, 421
 Krūze Velta 65, 378, 393, 395, 396, 399, 400
 Kubilis Jānis 17, 29, 30, 187, 192, 193, 199, 209—211, 225, 377, 382, 383, 385—392
 Kublinskis Mihails 9, 14, 16, 25, 29—35, 46, 174, 178, 183—194, 208, 210—212, 224, 297, 377, 382—389, 391, 392
 «Dziedoņi ērkšķu krūmā» (K. Makkalovas rom. dram. matiz.) 392
 Kučinska Inese 376, 381, 437—439
 Kučkina Olga 168
 Kudrjavceva Svetlana 306, 314, 416
 Kugrēna Lāsma 17, 19, 20, 32—35, 39—41, 179, 190, 191, 205—207, 211, 212, 377, 382, 383, 385—389, 391, 392
 Kugrēns Gunārs 166, 381, 427—432, 435—438

- Kuģenieks Vilnis 402
 Kuhtareva Jeļena 439
 Kūkojs Antons 439
 Kulakovs Juris 198, 224, 374, 383, 390,
 391, 419, 428, 429, 432—434, 437,
 441
 Kundziņa Ieva 25, 385, 386, 420, 422,
 423
 Kuplais Jānis 157, 366, 369, 381, 428—
 438
 Kuple Dina 68, 70, 78—80, 83, 86, 89,
 90, 176, 246, 247, 256, 260, 268,
 269, 282, 290, 378, 379, 400,
 402—410, 441
 Kuprins Aleksandrs 440
 «Sulamīte» 440
 Kurgatņikovs Aleksandrs 58, 394
 «Aspekti» 58, 394
 Kuropjatņika Ludmila 116, 380, 413,
 414
 Kusiņš Aldis 76, 80, 177, 291, 379, 404,
 406, 408—412
 Kušpello Jurijs 405
 Kuternickis Andrejs 263, 264, 409
 «Saldumu fejas variācijas» 263,
 264—266, 409
 Kvāla Anita 162, 364, 366, 374, 381,
 428—433, 435—438
 Kvelde Dina 45, 222, 377, 385—388,
 390—392
 Kvēpa (Ozoliņa) Vizma 14, 23, 36, 42,
 220, 377, 383—386, 388—391,
 393
 Kvēps Andis 44, 198, 203, 377, 383, 387,
 389, 390, 393
 Kēsteris Ģirts 321, 346—352, 357, 358,
 380, 424—427
 Kīmele Māra 9, 118—123, 125—132, 176,
 186, 188, 204, 248, 253, 281, 297,
 319—322, 325, 327, 329, 330, 369,
 380, 401, 418—423, 426, 441
 Kīrkups Valdis 385
 Kīrse Maija 48, 378, 396—402
 Kīrsone Inese 14, 26, 203, 211, 219, 377,
 383, 384, 386, 388—393
 Lācara Dina 156, 375, 381, 428—437
 Lācis Vilis 149, 165, 237, 395, 420, 430
 «Nomoda sapņi» (rom. kompoz.)
 395
 «Putni bez spārnēm» 237
 «Zitaru dzimta» («Vecā jūrnieku
 ligzda») (O. Krodera dramatiz.)
 165, 430
 «Zvejnieka dēls» (P. Lūča drama-
 tiz.) 149—152, 420
 Laganovskis Leonards 421
 Lāgerlēva Selma 165, 246, 253, 400,
 403, 429
 «Gesta Berlings» 165, 253, 254, 403,
 429
 «Nīlsa Holgersona brīnišķīgais ceļo-
 jums» 246, 400
 Lagzdiņa Irēna 286
 Lagzdiņš Jānis 162, 381, 427, 428, 430—
 438
 Laiva Irma 236, 240, 378, 396, 397,
 399
 Laizāne Inese 439, 440
 Laizāns Normunds 225, 377, 390, 392,
 393
 Laksa Lušila un Gverra Tonīno 369, 434
 «Atļaujiet ienākt!» 362, 369, 434
 Lāms Visvaldis 169, 427
 «Trase» 169, 427
 Landi Paolo Emilio 306, 418
 Langbaums Aldis 434, 435, 437, 438
 Larionova Ivonda 437
 Lasmane Terēze 427
 Lasmane Vilma 378, 396, 400
 Lasmanis Andris 431
 Lasmanis Imants 398
 Lasmanis Tālvāldis 321, 331—333, 347,
 348, 352, 358, 380, 420—426
 Lastoveca Karina 440, 441
 Laube F. 430
 Laukmanis Andrejs 79, 404, 406, 431
 Laukšteins Herberts 174, 362, 369—371,
 373—376, 381, 434—439
 Lauriņa Inese 405—409
 Laviņš Juris 119, 124—126, 134, 140,
 148, 340, 380, 419, 420, 422—427
 Lazovskis Imants 381
 Legzda Ausma 26
 Lehārs Ferencs 429
 «Dzejnieka mīla» 429
 Leimane Elvīra 378, 396, 398—400, 402
 Leimane Ludmila 379, 410
 Leimane Ņina 119, 121, 140, 150, 152,
 153, 331—333, 380, 419—427
 Lejaskalns Juris 39, 219, 222, 377, 382,
 383, 386—391, 393
 Lejiņš Armins 331
 Lencs Leonīds 315, 379, 380, 416—418
 Lēners Fricis 429
 Lenēvičs Jānis 377, 383, 391
 Lengjels Melherts 428
 «Nakts serenāde» 428
 Leščinskis Leons 362, 364, 368, 370,
 371, 381, 432—438
 Levins Aira 392
 «Nāves slazds» 392
 Li Larisa 74, 405
 Libietis Jānis 434

- Licite Maija 435
 «Brēmenes muzikanti» (kopā ar V. Rūmnieku) 435
- Licītis Arnis 177, 278—281, 379, 406, 407, 410, 411, 441
- Liedskalniņa Antra 17, 19, 26, 29—31, 176, 197, 203, 222, 225, 377, 382—388, 390—392, 441
- «Liela diena maziem bērniem» (latv. dzejas kompoz.) 389
- Liepa Dace 381, 428—433, 435—438
- Liepiņa Inga 440
- Liepiņa Līga 219, 222, 377, 384—387, 389—393
- Liepiņa Viņa 440, 441
- Liepiņš Edgars 68, 71, 76, 79, 83, 84, 88, 94, 256, 260, 264, 282, 290, 379, 404—407, 409, 410
- Liepiņš Harijs 56, 59, 64, 65, 233, 234, 241, 244, 249, 253, 378, 394—403
 «Es visur aicināts un izraidīts» (F. Vijona, H. Ibsena un V. Sekspīra darbu kompoz.) 394
 «Gēsta Berlings» (S. Lāgerlēvas rom. dram. dram. dram.) 403
- Liepiņš Pēteris 50, 56, 57, 229, 243, 251, 378, 393, 394, 396—403
- Liepiņš Valdis 225, 226, 247, 248, 253, 254, 378, 388, 390, 400—403
- Liepiņš Zigmārs 43, 172, 214, 218, 335, 382, 384, 387—389, 391, 393, 421, 422, 431
 «Lāčplēšis» (rokopēra kopā ar M. Zālīti) 172, 214
- Ligers Roberts 378, 396, 402
- Lindberga Māra 387—390
- Lindgrēne Astrīda 375, 408, 411, 435
 «Karlsona jaunie piedzīvojumi» 411
 «Karlsons lido atkal» 408
 «Ronja — laupītāja meita» (J. Stobova dram. dram.) 375, 435
- Linē Aldis 380
- Line Velta 17, 29—31, 163, 186, 188, 199, 209, 211, 377, 383, 385—393
- Liniņš Arnolds 47—52, 58, 59, 62—65, 136, 140, 144, 174—177, 227, 228, 233, 234, 237, 238, 243, 247, 248, 253, 362, 375, 377, 378, 392—402, 438, 440
 «Un garāka par mūžu diena ilgst» (C. Aitmatova rom. dram. dram.) 395
- Līnis Aivars 47, 62, 246, 395, 396, 399
- Lisjanskis Aleksandrs 410
- Lisners Juris 14, 21, 23, 191, 207, 222, 377, 383, 384, 386—393
- Lisovska Olga 429
- Līvmane Akvelīna 56, 236, 245, 246, 248, 250, 252, 378, 393, 395—403
- Līvs Egons 237
 «Velnakaula dviņi» 237
- Ližbovskis Andris 156, 381, 429—431
- Lobreja Raisa 259, 379, 404—412
- Loceniēks Leonīds 381, 427—438
- Lojevskis Oļegs 378
- Lomovskis Konstantīns 410
- Lorence Zigrīda 380, 420—422
- Lorencs Kārlis 380, 419—421
- Lorentss Artūrs 305
 «Vestsaidas stāsts» (kopā ar L. Bernsteinu) 305
- Losevs Juris 380, 413
- Losevs Semjons 96, 97, 114—117, 293, 294, 296, 305, 313—315, 379, 413—418
 «Mirāžas» (pēc R. Ezeras romāna «Zemdegas») 114, 293, 415
 «Msjē N.» (kopā ar Z. Segalu pēc C. Caplina kinoscenārija «Msjē Verdū») 417
- Love Fredriks 293
 «Mana skaistā lēdija» 293
- Lucenkova (Sigova) Ludmila 294, 380, 413—418
- Lūcis Pēteris 118, 119, 149—153, 159, 174, 185, 208, 319, 320, 330—333, 347, 352, 355, 369, 380, 419—425
 «Zvejnieka dēls» (V. Lāča rom. dram. dram.) 420
- Lukašs Aleksandrs 100, 306, 380, 413, 414
- Lukjanskis Egils 432
 «Cilvēki naktī» 432
- Lumets Stīvens 314
- Lungins Sergejs 67
- Lupiņcevs Jevgeņijs 294, 301, 380, 413—418
- Lūriņa Marita 381, 427—432, 434—438
- Lūriņš Valdis 9, 14, 16, 19, 25, 41—46, 155, 177, 213—218, 256, 276, 277, 320, 362, 368, 377, 382—391, 393, 410, 423, 431, 432
 «Kārais lauks» (kopā ar A. Epneru un V. Jansonu pēc O. Vācieša dzejas motīviem) 44, 386
 «Punktiņa un Antons» (E. Kestnera stāsta dram. dram.) 431
 «Sveiks» (K. Capeka rom. dram. dram. kopā ar A. Čepurīti un V. Grēviņu) 432
- Lūse Līgita 156, 427, 429
- Lūse Linda 392
- Lūsēna Maija 431
- Lūsēns Jānis 400, 401, 429—433

- Lūsis Ivars 381, 437, 439, 441
 Lūsis Jānis 167, 429
 «Ko tur liegties, nav vērts...» 167, 429
 Lutss Oskars 404
 «Pavasaris» 287, 404
 Ļebedevs Markss 99, 113, 294, 306, 380, 413—418
 Ļebedinskis A. 440
 Leņins Vladimirs 7, 140, 239, 338
 Leontjevs Valērijs 299
 Ļepihins Dmitrijs 380
 Ļermontovs Mihails 17, 26, 178, 353, 386
 «Maskarāde» 26, 27, 178, 386
 Lipčenko Marina 380, 416, 418
 Ļubimovs Jurijs 12
 Ļovova Irina 405
 Macijevskis Tāivaldis 379
 Maculēviča Gaļina 405
 Maculēvičs Valentīns 8, 9, 118, 119, 129, 132—135, 138, 139, 141, 142, 144—149, 152, 177, 186, 188, 213, 291, 319, 320, 322, 330, 334, 336, 337, 339, 341, 343—347, 349—355, 369, 380, 419—426
 Mača Ieva 377
 Mačis Ilgvars 381, 428—431, 436, 438
 «Mahabharata» 325
 Mainiece Maiga 377, 383
 Maisaks Egons 36, 40, 214, 377, 383, 385, 386, 388—390, 392, 393
 Maizuks Aleksandrs 71, 76, 90, 91, 282, 379, 403—411
 Majakovskis Vladimirs
 «Pirts» 134
 Makarova Natālija 74, 379, 404
 Makarovs Jurijs 96, 115, 413
 «Nebiju un nepiedalījos» 96, 99, 115, 413
 Makarovs Vladimirs 417
 Makkalova Kolīna 212, 392
 «Dziedoņi ērkšķu krūmā» (M. Kublinska dramatis.) 212, 392
 Makovska Dace 157, 166, 364—366, 371, 374, 381, 427—438
 Makovskis Andris 175, 439—441
 Makovskis Jānis 157, 161, 165, 203, 364, 381, 428—435
 Malahova Ņina 380, 414
 Māliņa Inese 219, 389
 Mālkalne Mirdza 381, 427, 429—432
 Maļagins Vladimirs 428
 «NLO» («Neizpētītie lidojošie objekti») 428
 Maļčenko Tatjana 380, 413—418
 Mangalis Andris 431, 432, 436
 Manjē Klods 347, 350, 425
 «Blēzs» 347, 350, 351, 425
 Manns Ebijs 178, 386
 «Nirnberga... 1948...» 178, 179, 386
 Marcinkevičs Justīns 237
 «Siena» 237
 Marčenko Aleksejs 439
 Marholija Romans 256, 286, 412
 Marivo Pjērs de 441
 «Divkāršā nepastāvība» 441
 Markss Kārlis 7, 138
 Marsāns Žans 249, 401
 «Publikai skatīties aizliegts» 249, 401
 Mārsons Kārlis 155, 431
 «Dullais barons Bunduls» (Zeiboltu Jēkaba rom. dramatis.) 431
 Maršaks Samuils 285, 409, 412, 419
 «Kaķu nams» 409, 419
 «Zvēru namiņš» («Maršaka mājiņa») 285, 412
 Martinsone Ilga 381, 429—431, 435, 436, 438
 Martinsone Mirdza 47, 53, 235, 243, 247—249, 252, 312, 378, 393—397, 399—403, 415, 418
 Martinsons Anatols 52, 378, 393
 Māsēns Agris 119, 126, 148, 149, 322, 323, 327, 328, 380, 419—427
 ««Sanas» virsaitis» (J. Kārklīņa rom. dramatis.) 426
 Maskatš Arturs 227, 241, 243, 254, 255, 378, 392, 394—403, 426, 440
 Maslovs Aleksandrs 379
 Masļakovs Aleksejs 439
 Masterofs Džo 422
 «Kabarē» (kopā ar Dž. Kenderu un F. Ebu) 422
 Mateičiks Jirži 70
 Māterlinks Moriss 55, 325, 394
 «Māsa Beatrise» 325
 «Zilais putns» 55, 394
 Matīsa Aina 47, 49, 64, 144, 227, 236, 378, 393—397
 Matīsa Māra 393, 399
 Matisone Bella 404
 Matiss Anri 325
 Matoško Vladislavs 306, 312, 380, 418
 Matuzēviča Inese 381, 437
 Matvejevs Boriss 379, 404
 Mauriņa Zenta 171, 354
 «Svešinieka sirds» 354

- Maurisio Hulio 388
 «Portreti» 388
- Meierholds Vsevolods 78, 103, 104, 107, 201, 325
- Meijerovics Sergejs 290
- Meirāne Rīta 380, 419—425
- Mekšs Andris 379, 405
- Melbārde Vilma 381, 427, 429—432
- Mellenberga Solvita 426
- Melnace Rīta 22, 377
- Merežko Viktors 96—98, 100, 120, 295, 297, 413, 415
 «Esmu sievietē» 120
 «Laires dzirnas» 96—102, 413
 «Nakts spēles» 413
 «Sieviešu galdiņš Mednieku zālē» 295, 297, 415
- Merežkovskis Dmitrijs 315, 316, 417
 «Čara dēls Aleksejs» 315, 316, 417
 «Pāvels I» 315
- Merkmanis Andris 426, 428
- Mētra Jānis 377, 383
- Mezencevs Sergejs 380
- Mičela Margareta 364, 433
 «Vējiem līdzi» (O. Krodera drammatiz.) 364, 433
- Miesniece (Elste) Evija 440, 441
- Migla Andrejs 385
 «Princis un ubaga zēns» (M. Tvena rom. drammatiz.) 385
- Mihailovs Aleksejs 99, 101, 104, 109, 110, 115, 380, 413—415
- Mihailovs Jurijs 404
 «Bumbarašs» (kopā ar J. Mitjko un V. Daškeviču) 404
- Mihalkovs-Končalovskis Andrejs 51
- Mikivers Miks 152, 257, 411
- Miķelsons Alberts 378
- Miķelsons Ģirts 253, 378, 401
- Millers Arturs 360, 418, 426
 «Cena» 418
 «Pēc grēkā krišanas» 360, 426
- Millers Harijs 360
 «Klusa nakts» 360
- Millers Pēters 9, 147, 421
 «Atvadu izrāde» 9, 141, 147—149, 421
- Milns Alans 367, 405, 411, 433
 «Vinnijs Pūks un viņa draugi» («Lācītis Pūks un viņa draugi», arī «Lācītis Pūks un visi, visi...») 367, 405, 411, 433
- Miltiņš Arnis 433
- Minuļins Genādijs 365, 432
 «Sūpudziesma» 365, 432
- Mironovs Igors 440
- Mišļivskis Veclavs
 «Zaglis» 12
- Mišarins Aleksandrs 115, 337, 415
 «Sudrabkāzas» 99, 115, 337, 415
- Mišima Jukio 175, 441
 «Marķīze de Sada» 175, 176, 441
- Mišins Aleksandrs 380
- Mitins Staņislavs 256, 284, 411
- Mitjko J. 404
 «Bumbarašs» (kopā ar J. Mihailovu un V. Daškeviču) 404
- Mitrēvice Irmgarde 383
- Mituā Marsels 285, 412
 «Divainā teātra pasaule» (kopā ar G. Fuasi) 285, 286, 412
- Moems Viljams Somersets 225, 392, 431
 «Aplis» 225, 392
 «Modernā laulība» 431
- Mohovs D. 417
- Moisejeva Aija 390
- Molčanovs Sergejs 379
- Moljērs Zans Batists 12, 153, 154, 176, 177, 389, 417, 419
 «Amfitrions» 177
 «Ārsts pret paša gribu» 176
 «Dons Zuans» 154
 «Mizantrops» 12, 154
 «Piemuļkotais vīrs» («Zoržs Dan-dēns») 417
 «Skapēna blēdības» 389
 «Skopulis» 153, 154, 419
- Molnārs Ferencs 206, 437
 «Lū — labais ēngelis» 206
 «Spēle pilī» 437
- Monro Merilina 360
- Mora Valda 437
- Moreto Augustīns 169, 428
 «Dzīvais portrets» 169, 428
- Morkāns Andris 48, 251, 378, 394, 397—400, 402, 403
- Motijs V. 414
 «Zeņa, Zeņečka...» (kopā ar B. Okudžavu) 98, 114, 414
- Možaiska Nadežda 379, 409
- Mrožeks Slavomirs 172, 227, 250, 398, 399
 «Emigranti» 439
 «Johaidi» (un F. Arabals) 354
 «Policisti» 399
 «Tango» 398, 399
- Muceniece Ilga 378
- Muktupāvels Zigfrīds 431
- Mundums Jevgeņijs 379
- Mūrniece Ieva 362, 381, 428—430, 435

- Mūrniece Zigrīda 340, 380, 419—421, 423—425
 «Mūsu teikums vēl nepabeigts» (A. Elksnes un O. Lisovskas dziesas montāža) 429
 Mušperts Genādijs 379, 410—412
- Nabokovs Vladimirs 172, 196, 197, 269, 270, 280, 307, 309—311, 389, 409, 417
 «Lolita» 195—197, 310, 389
 «Obscura camera» 306, 307, 309—311, 417
 «Valša izgudrojums» 269—271, 280, 409
- Nādašs Peters 398
 «Satikšanās» 398
- Nalkovska Zofija 425
 «Celīnas Beļskas māja» 425
- Namniece Ilona 225, 390, 437
- Naumanis Normunds 40, 183, 238, 279, 330
- Neiburga Andra 10, 297
- Neimanis Zigurds 34, 377, 382, 383, 385, 388, 390—392
- Nekrošus Eimunts 12, 32, 80, 123, 173, 257, 305
- «Neprāta gadu dzisušie priekī» (A. Puškina dzejoļu un vēstuļu kompoz.) 414
- Nesenberga Dace 156
- Nikolai Aldo 385, 389
 «Taurenīt, taurenīt...» 385
 «Vīrs un sieva» 389
- Nikolsons Džeks 125
- Nikols Pīters 176
 «Kaislību spēle» 176
- Niroda I. 286, 412
- Nollendorfa Baiba 219, 377, 382, 384, 385, 388, 389, 391, 392, 441
- Norenbergs Uldis 19, 20, 182, 193, 207, 211, 218, 224, 377, 382, 383, 385, 388—393
- Normena Mārša 308, 314, 360, 389, 417, 427, 439
 «Ar labunakti, māt!» 308, 314, 360, 389, 417, 427, 439
- Nosoys Nikolajs 432
 «Nezinīša un viņa draugu piedzīvojumi» 367, 432
- Novikovs Jurijs 379, 411, 412
- Noviks Ivars 217, 391, 393, 411, 439, 441
- Nurēns Larss 390
 «Drosme nogalināt» 390
- Nušičs Branislavs 420, 437
 «BESB — Belgradas emancipēto sieviešu biedriba» 420
 «Ministrienes kundze» 437
- Ņefedova Lūcija 268
- Ņegreba-Aleksejevs Aleksandrs 379, 405, 408
- Nekipelova Larisa 259, 379, 408
- Ņekrasovs Viktors 17
- Nemovs Viktors 440, 441
- Ņeznamova Ņina 98, 109, 117, 294, 302, 306, 380, 413—418
- Ņikuļina Olga 380
- Ņiroda Irina 286, 412
- O'Braiens Tims 275
- Ogords Svens 393
 «Freken Avseniusa» 393
- Oitss Arne 411
- Okudžava Bulats 114, 267, 414
 «Zeņa, Zeņečka» (kopā ar V. Motiļu) 98, 114, 414
- Olbijs Edvards 112, 116, 169, 196, 197, 245, 310, 366, 389
 «Kam no Vulfa kundzes bail?» 169
 «Kas notika zooloģiskajā dārzā?» 99, 112, 116
 «Lolita» (pēc V. Nabokova romāna) 196, 197, 310, 389
- Oļhovska Tatjana 379, 409
- O'Nīls Jūdžins 58, 61, 245, 254, 283, 394, 402
 «Mēness likteņa pabērniem» 58, 394
 «Mīla zem gobām» 254, 402
- Oņiščenko Olga 379, 407, 408
- Ordelovskis Gunārs 387, 434
- Orlova J. 416
- Orlovs Aleksandrs 404, 407, 410
- Osadčijs Andrejs 380, 418
- Osis Arnolds 419, 421, 422, 424—427
- Osis Juris 412
- Ostrovskis Aleksandrs 9, 68, 69, 81, 83—85, 87, 94, 97, 163, 167, 230, 231, 307, 318, 397, 406, 413, 417, 428, 439
 «Arī gudrinieks pārskatās» 97, 413
 «Ienesīga vieta» 230, 231, 397
 «Līgava bez pūra» 9, 163, 164, 167, 428
 «Mežs» 9, 68, 69, 81, 83—87, 94, 406
 «Talanti un pielūdžēji» 439
 «Trakā nauda» 307, 318, 417
- Ozola Vija 395
- Ozoliņa Aida 91, 94, 280, 283, 291, 379, 407, 408, 410—412, 441

- Ozoliņa Lilita 229, 235, 241, 248, 249, 252, 330, 378, 393, 394, 396—403
 Ozoliņa Nellija 398
 «Nepazīstamā» 398
 Ozoliņa Vizma sk. Kvēpa Vizma
 Ozoliņš Bernhards 436
 Ozoliņš Gints 284, 321, 379, 380, 411, 412
 Ozoliņš Miervaldis 47, 52, 58, 65, 253, 378, 393—399
 Ozols Arnis 47, 52, 58, 61, 229—232, 242, 243, 246, 247, 249—251, 253, 378, 393—403
 «Sauciet to par teātri» (M. Zālītes dzejas kompoz.) 397
 Ozols Harijs 25, 390
 Ozols Kārlis 385
 Pabērza Inese 140, 380, 386, 420—427
 Pabērza Irēna 377
 Paegle Leons 46, 382
 «Iela» 46, 382
 Pakala Teuvo 427
 «Koku pludinātāji» 427
 Palejess Dmitrijs 380, 413—415, 418
 Palēvičs Jukums 152, 419
 «Preilenīte» 152, 419
 Pankrate Janīna 33, 383, 385, 391, 392, 396, 399, 403, 419
 Pantikins A. 412
 Papernijs Zinovijs 109
 «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev» (kopā ar M. Svetlovu) 260
 Paripska Tatjana 405
 Pasternaka Katrīna 48, 61, 378, 393, 395, 396, 398—401
 Pasternaka Kristīne 144, 312, 351, 382—386, 392, 399, 400, 402, 403, 416—419, 421, 422, 424, 425
 Patriks Džons 388, 426
 «Dārgā Pamela» («Augstākais bauslis») 388, 426
 Paukšs Hermanis 76, 398, 399, 431
 «Melnās krēpes» 398, 399
 «Rīt 17.04» 431
 Paukštello Jānis 49, 51, 64., 239, 243, 244, 248, 377, 393—395, 397—403
 Pauls Raimonds 174, 181, 248, 274, 281, 287, 288, 290, 353, 387, 394, 401, 404, 431, 433, 436
 «Vella kalpi» 248, 401
 Pazers Uldis 382
 Pavlova Jeļena 440, 441
 Pavlova Ņina 297, 386
 «Vagoniņš» 297, 386
 Pavlova Valentīna 380, 416
 Pavloviča Svetlana 439—441
 Pavlovs Ivans 440, 441
 Pavlovs Vitālijs 168
 Pavlovskis Viktors 71, 72, 84, 269, 284, 379, 404, 406, 408, 409, 411, 412
 Pāvuls Eduards 50, 57, 60, 64, 151, 232, 368, 369, 377, 393—394
 Pēča Varis 432, 435
 Peirē-Sapuī Sarls de 202
 «Mīlestības neprāts» 202, 203
 Pekers Izraīls 306, 314, 416
 Pelēkais Eduards 76
 Peļše Ārija 380, 413, 414
 Pesočinskis Nikolajs 271
 Peters Jānis 146, 398, 404, 419, 421, 428, 429, 431
 Pētersone Inese 395, 396, 402
 Pētersone Vita 205
 Pētersons Jūlijs 207, 391
 «Piekļīdušais kaķēns» 207, 391
 Pētersons Pēteris 41, 54, 55, 67, 68, 78, 80, 172, 179—182, 233, 234, 240, 256, 263, 264, 293, 373, 385, 387, 397, 406, 409
 «Bastards» 233
 «Meteors» 179, 180, 385
 «Mirdzošais un tumši zilais» 233, 397
 «Tikai muzikants» 179—182, 233, 234, 387
 Petrovs Sergejs 303, 380, 416
 Petrovs Vladimirs 97—100, 110, 113—116, 293, 379, 413—415
 Petruševska Ludmila 69, 77, 120, 121, 167, 285, 404, 411, 412, 415
 «Andante tumšā istabā» 285, 412
 «Dzīves ainas ar pipiņauzi» 285, 411
 «Mīlestība» 69, 77, 404
 «Trīs meitenes zilā» 121, 415
 Piesis Gunārs 53
 Pīguzovs Valērijs 425—427
 Pika Baiba 356, 426
 Pilēns Uldis 432, 433
 Pilipcovs Andrejs 418
 Pinters Harolds 372, 433, 441
 «Mēmais viesmīlis» 441
 «Sargs» 372, 433
 Piņjēra Virgīlio 218, 393
 «Jēzus» 218, 393
 Pirandello Luidži 266, 315, 418
 «Cilvēks, zvērs, tikums» 418
 «Seši tēli meklē autoru» 266, 315
 Pīrvics Jānis 396, 408
 Pīzičs Bērtulis 378, 396, 398
 Placēns Gunārs 56, 378, 394, 396, 397, 399—403
 Plahota Mihails 379, 408

- Plakidis Pēteris 389, 406, 413, 424, 431
 Platonovs Andrejs 176
 «Juvenilā jūra» 176
 Pleijeļe Agnēta 391
 «Daži vasaras vakari zem šīs saules» 391
 Plēpis Rūdolfs 68, 71, 76, 78, 79, 83, 84, 88, 90, 175, 256, 261, 268, 269, 271—273, 275—277, 283, 286, 287, 291, 379, 403—412, 441
 Plēsums Jānis 378, 393, 396, 397, 399, 403
 Ploskiha (Lukašenkova) Tatjana 380, 417, 418
 Plučeks Valentīns 103
 Pļaviņa Ingrida 381, 427—429, 439
 Pļaviņš Juris 219, 377, 383, 385, 386, 388, 389, 391, 393
 Pļutis Viktors 68, 74, 86, 256, 260, 265, 270, 280, 281, 284, 286, 291, 306, 379, 380, 404—406, 408—412, 418
 Počerpailo Dmitrijs 380, 415, 418
 Podnieks Edgars 401, 427
 Podnieks Juris 297
 Po Edgars un F. Sēborgs 320, 422
 «Jautro paradoksu vakars» 320, 422
 Pogodins Nikolajs 305
 «Temps-1929» 305
 Poliščuks Aleksandrs 380, 415—418
 Polusmaks Vitālijs 116, 380, 414
 Poļakovs Marks 417
 Pope Tatjana 98, 107, 109, 294, 301, 306, 314, 316, 380, 413—417
 Porgants Dainis 14, 36, 43, 182, 197, 377, 382—387, 389, 393
 Poruks Jānis 333
 Praudiņa Raina 98, 107—109, 113, 300, 306, 380, 413—415
 Praudiņš Anatolijs 291, 412
 Prauliņš Jānis 381
 Preislers Oskars 428
 «Mazā raganīņa» 428
 Preizners Mihails 379, 413, 414
 Pressers Gabors 424
 «Bēniņi» 424
 Priede Gunārs 9, 11, 37, 45, 46, 59, 63, 68, 69, 77, 86, 89, 90, 92, 94, 152, 172, 258, 260, 261, 267, 268, 334, 336, 384, 394, 407, 408, 410, 422, 426, 441
 «Aivaru gaidot» 78
 «Centrifūga» 9, 11, 68, 69, 86, 89—91, 95, 152, 153, 181, 257, 258, 260, 407
 «Filiāle» 45, 384
 «Gaidīšanas svētki» 71, 86, 87
 «Jāņu nakti negulēju» («Jāņi slimnīcā») 426
 «Mācību trauksme» 334, 336, 422
 «Pārventas hetēra» 441
 «Saniknotā slieka» 77, 83, 87, 405
 «Smaržo sēnes» 267, 410
 «Sniegotie kalni» 85, 92, 258, 260, 267, 408
 «Tava labā slava» 63
 «Trīspadsmitā» 37
 «Udmurtijas vijolīte» 428
 «Vai mēs viņu pazīsim?» 59
 «Zilā» 63, 64, 394
 Priekulis Zanis 50, 378, 393
 Prodniece Kristīne 146, 381, 419—422, 424—426
 Pūce Kaspars 378, 393, 399
 Pūce Valts 389—392
 Pūce Voldemārs 381
 Pūcītis Aivars 379
 Pūcītis Uldis 68, 70, 76, 78, 79, 81, 83—85, 227, 239, 241, 244—246, 256, 261, 378, 379, 397—400, 402, 403, 405, 406, 408, 441
 Puga Ivars 189, 200, 201, 206, 217, 221, 222, 377, 387—390, 392, 393
 Pujāts Edgars 376, 381, 437—439
 Pujēns Edgars 381, 427, 430—433, 435—438
 Pujū Jons 382
 Pukinska Ilze 321, 331, 348, 381, 423—427
 Pumpure Austrā 381, 430, 433, 434, 437
 Pumpurs Andrejs 398, 406
 «Lāčplēsis» 94, 398, 406
 Pupa Guntars 28
 Pupure Lidija 229, 230, 249, 378, 397—403
 Pūris Māris 250, 251, 362, 375, 381, 398, 400—402, 431, 432, 435, 436
 Puškina Aleksandrs 12, 103, 285, 412, 440
 «Boriss Godunovs» 12, 103
 «Mocarts un Saljeri» 182
 «Pasaka par caru Saltanu» 440
 «Puškina. Pēdējās dienas» (skat. kompoz. pēc A. Puškina darbiem un biogrāf. materiāliem) 285, 412
 Putniņa Anna 376, 381, 438, 439
 Putniņa Skaidrīte 119, 145, 153, 336—338, 340, 341, 345, 352, 357, 358, 381, 419—427
 Putniņš Māris 155, 381, 427, 428
 Putniņš Pauls 8, 11, 31, 32, 47—49, 68, 71, 120, 127, 135, 136, 138, 140,

- 172, 194, 219, 221, 222, 228, 261, 293, 297, 337, 339, 386, 387, 390, 393, 396, 404, 406, 408, 424
 «Ar būdu uz baznīcu» 172, 219, 221, 337, 387
 «Ar Dievu pie zemes» 219, 222, 337, 390
 «Es savos zābakos» 261, 297, 408
 «Gaidīšanas svētki» 68, 71, 404—406
 «Mūsu dēli» 228, 229, 396
 «Pie puķēm, kur ģimenei pulcēties» 31, 386
 «Pusdūša» 120, 127
 «Uzticības saldā nasta» 8, 11, 47—49, 63, 135—141, 144, 393
 «Vēlamais īrnieks» («Sausmas, Janka sācis jau domāt!») 293
 «Zelojiet mūs!» 337, 339, 351, 424
 Purvītis Vilhelms 218
 Puzina Baiba 53, 109, 190, 228, 243, 248, 383, 385, 386, 388, 391—403, 440
 Rabejs Boriss 438
 Račevskis Edgars 431
 Račs Guntars 400
 Radlovs Sergejs 306, 315, 417
 Radzinskis Viktors 410
 Radzinskis Eduards 98, 111, 120, 121, 314, 365, 414, 416, 418, 434
 «Mazliet par sievieti» 120
 «Mūsu dekameron» 314, 416
 «Neronas un Senekas laiku teātris» 98, 99, 111, 114
 «Nogalināsim vīrieti?» 365, 434
 «Sarunas ar Sokratu» 111, 112
 «Sieviete ārpus mīlestības un nāves» 120, 418
 Radziņa Elza 17, 27, 29, 31, 179, 182, 186, 209, 211, 377, 383—389, 391, 393
 Radzobe Silvija 2, 5, 28, 39, 81, 89, 91, 96, 138, 140, 177, 263, 274, 277, 281, 282, 288, 292, 304, 373, 382
 Rafalsons Jakovs 306, 380, 417, 418
 Rahmaninovs Sergejs 385
 Rainis 9, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 47, 49, 50, 52, 53, 60, 69, 88, 120, 129, 130, 132—135, 137, 142, 144, 145, 156, 164, 167, 172, 178, 197, 198, 233—238, 243, 323, 341, 342, 344, 386, 387, 390, 393—395, 397, 400, 404, 406, 419—421, 423
 «Ave soll» 387, 404
 «Daugava» 172, 275, 341—344, 346, 423
 «Indulis un Ārija» 182, 227, 233—237, 397
 «Jāzeps un viņa brāļi» 47—52, 54, 144, 234, 237, 393, 395
 «Mila stiprāka par nāvi» 119, 129, 134, 135, 141—144, 420
 «Pūt, vējiņi!» 9, 53, 120, 129, 144, 156, 321—323, 421
 «Saule mūsu māte, sāpes mūsu aukle» (dzejas kompoz.) 400
 «Spēlēju, dancoju» 9, 119, 129, 132—135, 144, 182, 197, 198, 232, 341, 390, 419
 «Suns un kaķe» 69, 88, 406
 «Uguns un nakts» 17, 19—23, 25, 26, 178, 238, 386
 «Zelta zirgs» 243, 400
 Rāka Mudīte 119, 134, 150, 334, 381, 419—424, 426, 427
 Ramute Inese 119, 121—124, 143, 326—329, 350, 381, 418—427
 Rancāne Anna 11
 Rancāns Teodors 156
 Rasins Zans 234, 263, 286, 362, 376, 409, 439
 «Andromahe» 234, 263, 362, 376, 409, 439
 «Fedra» 263, 286
 Rašidovs Sarafs 336
 Ratiners Jevgeņijs 404
 Raudseps Hugo 421
 «Mārtiņciems» 421
 Rautio Kalle 427
 Ravēls Moriss 424
 Razuma Regina 175, 228, 378, 396, 399—401, 441
 Razumovska Ludmila 266, 267, 405, 409
 «Dārgā Jeļena Sergejevna» 266, 405, 409
 Razumovska Olga 380, 413, 414
 Recepters Vladimirs 277, 278, 410
 «Edmunds Kīns» (luga pēc A. Dimā-tēva darba motīviem) 277, 410
 Redlihs Jānis 176
 Redovičs Agris 121
 Reigase Anda 52, 61, 378, 395, 398, 400—402
 Reiherts Heincs 207, 392
 «Trejmeitņas» (kopā ar A. M. Vilneru un F. Sūbertu) 207, 392
 Reinbergs Māris 435
 Reinfelds Armands 175, 225, 226, 377, 390—392, 441
 Reinis Jānis 14, 35—37, 42, 179, 181, 182, 187, 189, 197, 203, 207, 216, 223, 377, 383—393
 Reizniece Ilga 78, 79

- Remarks Erihs Marija 217, 364, 389, 433
 «Trīs draugi» (dramatiz. J. Jurkāns) 217, 389
 «Triumfa arka» (dramatiz. O. Kroders) 364, 433
 Remezs Aleksandrs 386
 «Glezna» (D. Graņina rom. dramatiz.) 386
 Renanskis Aleksandrs 282, 411, 412
 Reutovs Vasiļijs 378, 412
 Reutska Tatjana 405
 Ribakovs Anatolijs 337
 Ribņikovs Anatolijs
 «Hoakina Murjetas zvaigzne un nāve» 57
 ««Junona» un «Avosj»» 12, 57
 Rieksts Viesturs 48, 378, 394, 396
 Rijnieks Juris 14—16, 36, 175, 177, 208, 291, 330, 362, 369, 371—377, 381, 383, 384, 431—437, 441
 «Dzimtene» (J. Janševska rom. dramatiz.) 432
 «Psihiskais uzbrukums» (A. Čaka darbu dramatiz. kopā ar U. Ašmani) 372
 «Stillers» (M. Friša rom. dramatiz.) 437
 Rimicāne Elvira 91, 94, 276, 280, 288, 379, 407—411
 Rings Kārlis 176
 Rjašencevs Jurijs 415
 Rjazancevs Romāns 425
 Robežnieks Artis 439—441
 Rodžers Ričards 438
 «Mūzikas skaņas» (kopā ar O. Hammersteinu) 438
 Rogačevskis Mihails 18, 383
 «Izvēle» (J. Bondareva rom. dramatiz.) 383
 Roga Indra 175, 439, 440
 Roga Rasma 236, 378, 395, 399, 401, 403
 Roga Vigo 439, 440
 Rokpelnis Fricis 398
 Romanova Helēna 14, 33, 179, 222, 320, 377, 383—387
 Romanoviča Diāna 176
 Romanovska Anna 269, 279, 409, 411, 416
 Romanovska Valentīna 389, 410—412
 Ronis Māris 378
 Roseba Leili 421, 429
 «Pirmizrāde» 429
 «Provincēs aktieri» 421
 Rosihina Ņina 380
 Rosijska Gaļina 314, 380, 416, 417
 Rostāns Edmonds 146, 421
 «Sirano de Beržeraks» 141, 142, 146, 147, 180, 421
 Roščins Mihails 114, 414, 428
 «Ešelons» 114, 414
 «Steidzieties darīt labu!» 428
 Rouzs Redžinalds 314, 416
 «Divpadsmit saniknoti vīrieši» 314, 416
 Rozanovs Aleksandrs 385
 «Vārda diena — vārda nakts» 385
 Rozenbahs Agris 419, 421, 422, 424
 Rozenbergs Aigars 376, 381, 437—439
 Rozenbergs Pēteris 119, 133, 140, 348, 419—422, 424, 425
 Rozentāls Āris 55, 231, 244, 248, 378, 393—395, 397—403
 Rozovs Viktors 14, 68—70, 87, 165, 257, 297, 384, 403, 405, 406, 415, 422
 «Brālis Aļoša» 165
 «Lido dzērves» («Mūžam dzīvie») 68—70, 87, 403, 405, 406
 «Parasts stāsts» (pēc I. Gončarova romāna) 14, 384
 «Pie jūras» («Mežakuilēns») 257, 297, 301, 415, 422
 Rozovskis Marks 96, 415
 Rožlapa Dailis 385
 Rubene Eva 10, 297
 Rubene Ligija 344, 381, 419, 423—427
 Rubenis Jurijs 267
 Rubenis Juris 372
 Rubess Baņuta 176
 Rubļovs Vladimirs 379
 Rudāks Rihards 119—122, 138—140, 143, 145, 147, 149, 153, 322, 324, 336—338, 348, 356—358, 360, 381, 419—427
 Rudņickis Konstantīns 96, 103
 Rūdolfa Ilze 14, 23, 25, 32, 43, 182, 199, 203, 206, 215, 217, 220, 223, 225, 377, 383—387, 389, 390, 392, 393
 Rudzīte Ilze 175, 439—441
 Rudzītis Juris 200, 225, 226, 377, 388, 390—392
 Rudzītis Meinnards 398
 Rudzītis Normunds 392
 «Tas vēl nav viss...» 392
 Rūķītis Ugis 273, 410
 Rumjancevs Aleksandrs 397
 Rūmnieks Valdis 435
 «Brēmenes muzikanti» (kopā ar M. Liciti) 435
 Runce Maija 140

- Rūtentāls Ansis 246, 248, 280, 326, 330, 387—390, 397, 400, 401, 411, 420, 422
- Rūtentāls Kārlis 432
- «Rutes grāmata» (pēc Bībeles motīviem) 176
- Rūtiņa Zigrīda 367, 368, 381, 427—432, 434—438
- Rutku Tēvs 401
- «Vella kalpi» 248, 401
- Sabats Bernards 262, 408, 438
- «Zēnu atvasara» («Veco zēnu atvasara») 262, 408, 438
- Safronovs Jurijs 100, 106, 116, 380, 413, 414, 416, 418
- Sagāna Fransuāza 358, 426, 437
- «Mēs mīlam un mēs dzīvojam» («Klavieres zaļumos») 358, 426
- «Valentīnas cerinkrāsas kleita» 437
- Saimons Niels 424, 430
- «Basām kājām pa parku» 430
- «Pēdējais kvēlais mīlnieks» 424
- Sālbaka Astrīda 373, 437
- «Deju stunda» 373, 437
- Salenieks Jānis 225, 390
- Salinskis Afanasijs 431
- «Bundziniece» 431
- Salmanis Juris 393
- Salmina Jūlija 312, 380, 418
- Saltikovs-Ščedrins Mihails 285, 412
- «Pasakas cienījama vecuma bērniem» («Ščedrīna pasakas») 285, 412
- Samauskis Jānis 119, 123, 124, 126, 134, 135, 140, 208, 324, 331, 333, 338, 339, 345, 352, 381, 419—427
- Samodahovs Mihails 439—441
- Samsons Vilis 140
- Sārs J. 411
- Sartrs Zans Pols 357, 425
- «Veltījums Tai Dāmai» («Aiz slēgtām durvīm») 357, 425
- Sastre Alonso 230, 397
- «Nolemte» 230, 397
- «Saules dēls un Mēness meita» (Raiņa un Aspazijas sarakstes un dzejas komp.) 435
- Sauleskalns Voldemārs 276, 410, 425
- «Meldermeitiņa» 425
- «Vārnu ielas republika» (pēc J. Grīziņa romāna) 276, 277, 410
- Saulietis Augusts 199, 392
- «Ķēniņš Zauls» 199—201, 392
- Saulīte Gundega 251, 262, 378
- Saulīte Inese 378, 398
- Saulītis Bruno 395
- «Marta īdas» 395
- Sautkins Vladimirs 379
- Sebastians 224, 391
- «Bagātību sala» (kopā ar P. Harrisu, pēc R. L. Stivensona romāna) 224, 391
- Sebastjanu Mihails 156
- «Nezināmā zvaigzne» 156
- Sēborgs Fins un E. Po 320, 422
- «Jautro paradoksu vakars» 320, 422
- Sebris Kārlis 17, 29, 30, 179, 187, 188, 192, 203, 209, 210, 377, 383, 385—389, 391—393
- Sedlenieks Ints 209, 210, 243, 349, 378, 389, 398—403, 424—427
- Segals Zinovijs 307, 379, 417
- «Msjē N.» (kopā ar S. Losevu pēc Č. Caplina kinoscenārija «Msjē Verdū») 417
- Segliņa Uva 439, 440
- Segliņš Ugis 227, 241, 248, 378, 399, 401
- «Gabalu gabals» 401
- Selecka Keta 427
- Seleckis A. 409
- Selga Vera 377
- Sēliete Dzintra 368, 381, 427, 428, 430—432, 435, 436
- Seļemeņevs Sergejs 306, 317, 380, 416—418
- Semenkova Gaļina 379
- Senkēvičs Jurijs 379
- Sergejevs V. 306, 318, 415, 416
- Servantess Migels de 56, 396
- «Dons Kihots» (dramatiz. K. Auškāps) 56, 396
- Sietiņš Ivars 14, 36, 203, 213, 215, 225, 377, 383, 384, 387, 389, 391, 392
- Sigovs Vladimirs 96, 380, 413
- Sika Maiga 31, 32, 219, 377, 383, 385, 387—391
- Sila Sandra 439, 440
- Silacērps Edgars 435, 437, 438
- Silava Silvija 407
- Silavs Andris 384
- Sile Lenvija 378, 393, 395, 397, 398
- Siliņš Aivars 378, 393, 395—397, 399—403
- Siliņš Edgars 419—421
- Siliņš Igors 75, 379, 405
- Siliņš Laimonis 396
- Sils Ģirts 176
- Simanis Haralds 418
- Singajevska Vera 68, 71, 75, 86, 94, 256, 268, 269, 282, 290, 379, 404, 405, 409, 410

- Sings Džons Millingtons 62, 396
 «Rietumu piekrastes varonis» 62, 396
- Sirmais Aivars 421
- Sizovs Germans 117, 380, 413—418
- Skalbe Kārlis 351, 425
 «Kaķiņa dzirnaviņas» (dramatiz. M. Eglīte) 351, 425
- Skanis Jānis 27, 39, 41, 43—45, 214, 215, 377, 382—384, 386—393
 «Svētdien, starp izrādēm» (skat. kompoz.) 383
 «Tikšanās pie rūķu ceļa» (improviz. kopā ar V. Sorīņu) 392
- Skorohods N. 412
- Skrastiņš Guntis 88, 256, 260, 263, 264, 277, 291, 379, 406—412, 441
- Skrastiņš Imants 79, 84, 86, 94, 256, 263, 264, 268, 276—279, 286, 379, 404—407, 409—412
- Skrjabina Rimma 379, 408, 410
- Skudra Austra 380, 419
 «Lielais gadatirgus jeb Sirdsākīšu nolūkošanās» 419
- Skujiņa Austra 395
 «Tik vien» (dzejas kompoz. kopā ar V. Grēviņu) 395
- Skujiņa Ligita 48, 61, 245, 249, 378, 394—403
- Skujiņš Zigmunds 59, 395
 «Jauna cilvēka memuari» (dramatiz. J. Vitoliņš) 59, 395
- Skulme Marta 390, 410
- Skulme Valentīns 51, 227, 233, 241, 378, 393, 397—399
- Skulte Ādolfs 387
- Skulte Kristaps 427
- Skurstene Velta 70, 71, 86, 94, 256, 260, 282, 379, 403, 404, 406—411
- Skurstenis Juris 381, 428—431
- Slapiņš Andris 171
- Slavkins Viktors 12, 167—169, 430
 «Man jau četrdesmit, bet izskatos vēl jauns» («Seršo») 168, 430
 «Seršo» 12
 «Stilīgais un viņa meita» 169
- Sleids Bernards 313, 371, 417, 436
 «Nākamgad, tai pašā laikā» 313, 371, 417, 436
- Slucka Ināra 14, 42, 219, 377, 383—385, 387—390, 392, 393
- Sļepakova Nadežda 431
 «Bonžūr, mesjē Pero!» 431
- Smeļanskis Anatolijs 67, 72
- Smildziņa Dace 193, 222, 269
- Smiltēns Indulis 176
- Smiļģis Eduards 158, 232, 238, 344, 394
- Smirnova-Nesvicka M. 415
- Smits Hārvijs 375, 437
 «Mīlestības brīnums» (kopā ar T. Džonsu) 375, 437
- Smūls Juhans 169, 428
 «Pulkveža atraitne jeb Ārsti nezina nekā» 169, 428
- Sniedze Evita 225
- Soboļeva Tamāra 379, 409, 411
- Soderbergs Stīvens 175, 441
 «Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās» 175, 441
- Sokolova Larisa 379
- Soldatova Jevgeņija 380, 413, 415, 416, 418
- Solncevs Romans 337
 «Raksts» 337
- Solomons Dimitriju 69, 77, 405
 «Diogens — suns» 69, 77, 405
- Solžeņicins Aleksandrs 171
- Sorokins Jevgeņijs 379
- Sosārs Burhards 429, 434
- Spanovskis Harijs 48, 60, 231, 246—249, 378, 394—403
- Spertāle Diāna 70
- Spertāls Arvīds 383
- Spors L. 436
- Sprancis Kārlis 383
- Spura Alfrēds 405
- Stabulnieks Uldis 39, 219, 221, 360, 383, 384, 386, 387, 389, 397, 426, 433
- Stade Farhads 219, 389
- Staņeckā B. 201, 392
- Staļins Josifs 265, 297
- Staņislavskis Konstantīns 55, 92, 103, 312
- Staprāns Raimonds 172, 191, 242, 275, 399
 «Četrās dienas jūnijā» 172, 191, 242, 399
- Starodubcevs Valērijs 296
- Staroseļcevs Igors 106, 109, 306, 380, 413—415
- Starovoienko Ņina 301, 380, 413—418
- Staržinska Valentīna 380
- Staškēviča Zanna 433
- Stavceva Svetlana 415, 418
- Steinbeks Džons Ernsts 315
 «Cilvēki un peles» 315
- Stelmakers Uldis 381, 428—438
- Stīvensons Roberts Lūiss 224, 391
- Stobovs Juris 155, 362, 375, 427—432, 435—437
 «Ronja — laupītāja meita» (A. Lindgrēnes stāsta dramatiz.) 435

- «Trolliša Mumina lielais ceļojums»
(T. Jansones stāsta dramatis.)
436
- Stokmanis-Blaus Juris 48, 394
Stonins Ivars 204, 218, 377, 401
Stopards Toms 354
«Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši» 354
- Strahovs Haralds 381, 428—435, 436
Straumanis Alfrēds 320, 423
Straume Egils 407
Straume Gunta 396
Straume Juris 59, 245, 249, 378, 394—403
Straume Velta 57, 236, 249, 251, 378, 396—401, 403
- Strazds Armands 389, 391
Streičs Jānis 10, 54
Strēlers Džordžo 173
Strenga Juris 47, 51, 55, 56, 66, 229, 230, 241, 245, 246, 248, 249, 252, 255, 378, 393—403, 441
- Strindbergs Augusts 16, 230, 247, 279, 320, 321, 397, 401, 411, 423
«Gulbjalīte» 279, 411
«Jūlijas jaunkundze» 16, 247, 320, 321, 401, 423
«Nāves deja» 230, 397
- Stročiļins Pāvels 379, 405—409
Strods Andis 439—441
Studente Anita 381
Stumbre Lelde 30, 31, 172, 176, 177, 186, 191, 192, 208, 217, 328, 330, 359, 368, 383, 387, 389, 391, 400, 404, 405, 408, 421, 423, 426, 432
«Gaidīt» 368, 432
«Jānis» 328, 421
«Klusā daba ar cilvēkiem» 30, 31, 383
«Kronis» 186, 191—193, 330, 389
«Kugītis miglā» 176
«Mauglis» (kopā ar U. Bērziņu pēc R. Kiplinga romāna) 68, 69, 75, 404, 405
«Nākošpavasars» 327, 328, 423
«Roze» 359, 426
«Sarkanmatainais kalps» 186, 208, 328, 387
«Suns» 217, 218, 391
«Tā, lai var redzēt ceļu» 400
«Ziediņi» 408
- Stungure Zigrīda 229, 246, 249, 378, 394, 396—398, 400, 401
Stūre (Skane) Dace 381, 427, 431, 434—438
- Sturua Roberts 12, 32, 93, 178, 303
Sūcis Pēteris 174, 355, 359, 360, 380, 427
- Sudakova Irina 430
Sudmale Kristīne 433
Sudņika Tamāra 306, 313, 380, 417, 418
Sudrabkalns Jānis 407
«Viszemju fantasti un sapņotāji»
(dzejas kompoz, veid. M. Caklais) 407
- Sudrabu Edžus 229, 396, 398
«Dullais Dauka» (dramatis. K. Auškāps) 229, 396, 398
- Sukurs Edgars 152, 381, 419—427
Sumišķis Dainis 439, 440
Suvorova Elina 380, 418
Svetlovs Mihails
«Cilvēks, kas līdzīgs pats sev»
(kopā ar Z. Paperniju) 260
Sviridovs Georgijs 285
- Šāberts Jānis 151
Šah-Azizova Tatjana 86
Šakale Ivonna 437
Šalapjonoka Eleonora 256, 291, 379, 404—406, 408, 412
- Sapiro Ādolfs 6, 9, 33, 67—69, 71, 73, 74, 76, 77, 80—94, 97, 135, 153, 174, 182, 186, 213, 256—261, 263, 267, 269—275, 278, 280—283, 287—292, 296, 306, 330, 353, 378, 403—412
«Neglītais pīlēns» («Dāņu stāsts»; pēc H. K. Andersena pasaku motīviem) 282—284, 412
- Šaronovs N. 416
Šaršovs Jurijs 110, 300, 379, 380, 410, 414, 415, 418
- Šatrovs Mihails 337, 338, 422, 423
«Sirdsapziņas diktatūra» 337, 338, 422
«Tālāk, tālāk, tālāk...» 337, 338, 423
- Ščedrins Rodions 427
Ščerbakovs Konstantīns 81
Šedriks Andrejs 389
Šefers Pīters 172, 218, 246, 314, 375, 400, 418, 435
«Amadejs» 218
«Letīsa un mīlašķis» 246, 247, 400
«Mīklains notikums» 314, 418
«Zirgi» («Equus») 375, 435
- Šeiko Nikolajs 405
Šekspīrs Viljams 9, 12, 32, 93, 114, 116, 160, 162, 163, 175, 176, 178, 180,

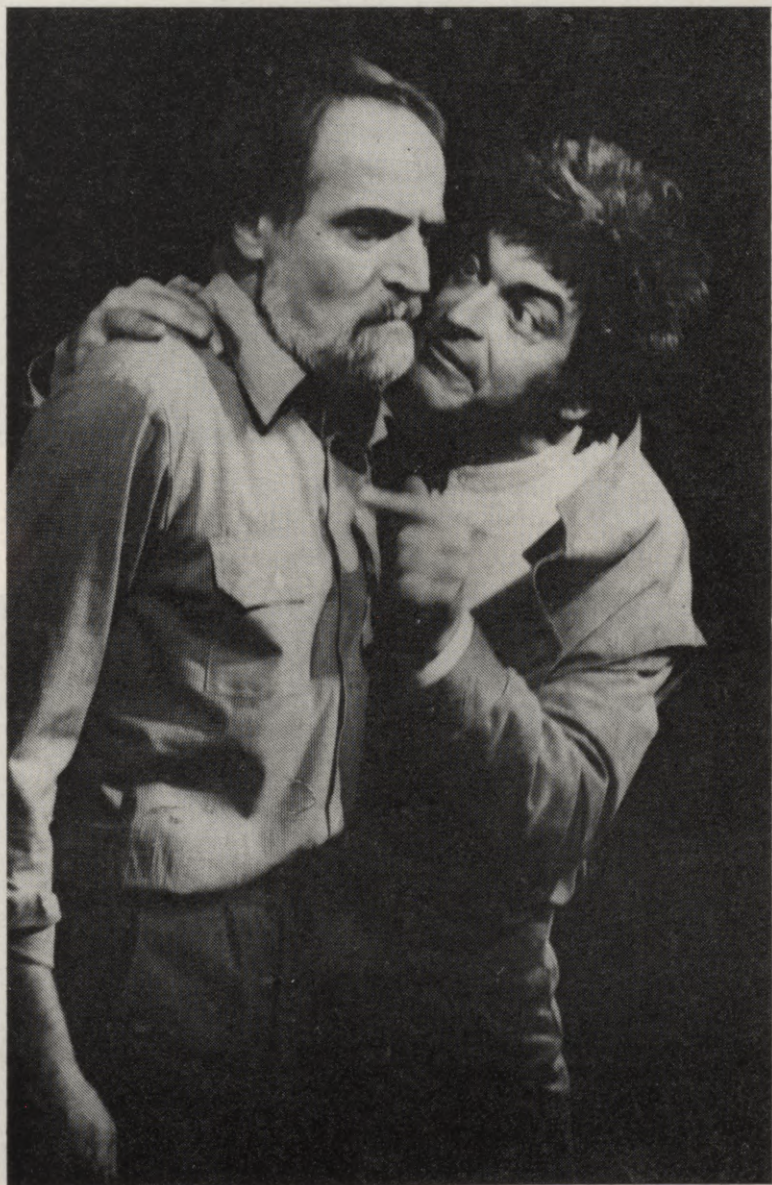
- 213, 231, 243, 275, 301, 303, 304, 308, 330, 344, 345, 365, 374, 382, 385—387, 390, 393, 394, 397, 399, 412, 414, 418, 424, 430, 431, 433, 437, 439, 440
- «Dots pret dotu» 382
- «Gals labs — viss labs» 114, 116, 414
- «Hamlets» 34, 160—163, 275, 277, 301—305, 416, 430, 431
- «Jautrās vindzoriētes» 431
- «Kā jums tik» 231, 397
- «Karalis Līrs» 93, 176, 365, 366, 433, 440
- «Liela brēka, maza vilna» 213, 214, 387
- «Maldu komēdija» 308, 418
- «Otello» 162, 176, 330, 390
- «Perikls, Tiras princis» 175, 439
- «Ričards III» 32, 93, 176, 234, 393
- «Romeo un Džuljeta» 9, 16, 17, 32—35, 46, 178, 179, 188, 344—347, 385, 386, 390, 424
- «Sapnis vasaras nakti» 374, 393, 437
- «Spitnieces savaldīšana» 374, 437
- «Venēcijas tirgotājs» 243, 399
- Šēnfelde Linda 426, 427
- Šēnhofs Pāvils 182, 386, 387, 391, 392, 397
- Sēnknehts Haralds 119, 130, 140, 325, 330, 381, 402, 419—424
- Separds Sems 172, 245, 400
- «Prāta meli» 245, 400
- Šepicka Olga 379, 403, 405, 406, 408—410
- Šeridans Ričards Brinslijs 393
- «Atjautīgā aukle» 393
- Šero Patriss 173
- Ševčenko Ludmila 86, 256, 260, 265, 283, 285, 291, 379, 403—406, 408—412
- Silajeva (Borovkova) Svetlana 306, 308, 380, 416—418
- Siliņš Pēteris 378, 393, 395, 398, 399, 401—403
- Sillers Eduards 76
- Sillers Fridrihs 190, 388, 432
- «Dons Karloss» 432
- «Marija Stjuarte» 190, 191, 388
- Širokovs Mihails 379, 408
- Skatovs Aleksejs 306, 380, 417
- Skrabaks Vladimirs 306, 312, 314, 316, 380, 415—418
- Skurja Sandri Jons 382
- Sleiere Ruta 236, 378, 400
- Smakova Alevtina 306, 380, 416, 417
- Sneidere Mudīte 245, 378, 395—398, 400, 402, 403
- Sneidere Vera 157, 190, 367, 368, 370, 374, 427—438
- Sniclers Arturs 246, 352, 400, 426
- «Anatols» 246, 400
- «Riņķa dancis» 351, 352, 426
- Šnitke Alfrēds 89, 407
- Šnore Egils 380
- Soriņš Kristaps 224, 391
- Soriņš Voldemārs 27, 34, 36, 193, 207, 217, 220, 221, 224, 225, 377, 382, 383, 385, 388—391, 392
- «Tikšanās pie rūķu ceļa» (improviz. kopā ar J. Skani) 392
- Sovs Džordžs Bernards 247, 400, 440
- «Kandida» 247, 400
- «Miljonāre» 440
- Spons Arvīds 193, 377
- Steina Baiba 388
- Steins Pēteris 173
- Steins Uldis 434
- Sūberts Francis 207, 392
- «Trejmeitiņas» (kopā ar A. M. Vīneru un H. Reihertu) 207, 392
- Šubins Anatolijs 417
- Sukšins Vasilijš 428
- «Energiskie ļaudis» 428
- Suļga Irina 379
- Sutko Viesturs 410
- Svarcs Jevgeņijs 69, 76, 88, 402, 406, 407
- «Pūķis» 69, 88, 407
- «Sniega karaliene» 76, 402, 406
- Sveca Tatjana 53, 100, 112, 115, 303, 313, 316, 379, 394, 412—418
- Švecovs Arnolds 379
- Sveicers Alberts 80
- Svika Ilgonis 394, 398
- Tabaka Maija 383
- Tabakovs Oļegs 415
- «Sniegballīte un septiņi rūķīši» (kopā ar L. Ustinovu) 415
- Tagore Rabindranats 129, 229, 230, 325, 326, 386, 397, 422
- «Čitra» 325, 326, 422
- «Ieklausies, mana sirds, pasaules čukstos...» (dzejas kompoz.) 386
- «Tumšā mitekļa valdnieks» 229, 397
- Tairovs Aleksandrs 201
- «Tālē gājēji» (dzejas kompoz. pēc latviešu revolucionāro romantiķu darbiem) 76, 404
- Tanska Natālija 39, 385
- «Angļu valodas stunda» 39, 385

- Tarasova Ludmila 378, 399, 400, 402
 «Tas notiek pavasarī un pie tam vēl saules dienā» (Doku Āta, E. Birznieka-Upīša, J. Jaunsudrabiņa, F. Bārdas, A. Milna darbu montāža) 404
- Tatarinovs Nikolajs 379, 405, 406, 409, 411
- Teihmanis Kārlis 44, 214, 377, 383, 385, 389
- Tekerijs Viljams 291, 412
 «Roze un gredzens» 291, 412
- Tendrjakovs Vladimirs 428
 «Ātmaksa» 428
- Teterins Oļegs 380, 415, 416
- Tihovs Boriss 101, 104, 105, 116, 380, 413, 414, 416, 417
- Tilaka Indra 220, 225, 389, 390
- Timenčiks Romāns 378
- Timofejevs Georgijs 380, 413, 414, 416
- Timuška Ivars 377
- Tirole Inta 179, 199, 205, 377, 383, 387, 389, 391, 392
- Tišheizere (Leščinska) Edīte 2, 5, 62, 184, 260, 332, 381, 382
- Titova-Vabole Klāra 379
- Titovs Konstantins 379, 405—412
- Tjarve Baiba 382
- Tolstojs Aleksejs 76, 405
 «Buratīno piedzīvojumi Muļķu zemē» 76, 405
- Tolstojs Ļevs 96, 97, 165, 427
 «Anna Kareņina» (O. Krodera dramatis.) 165, 427
 «Kāda zirga stāsts» (M. Rozovska dramatis.) 96, 97
- Tomā Robērs 403, 435
 «Astoņas mīlošas sievietes» 403
 «Negaisa nakts noslēpums» (kopā ar A. Kristi) 435
- Tomase Ilga 70, 75, 78, 88, 277, 280, 283, 291, 353, 379, 403—405, 407—409, 411, 412
- Tomass Brendons 358, 425
 «Krustmāte no Brazīlijas» (kopā ar M. Untu) 358, 359, 425
- Tomšone Irina 193, 377, 383, 384, 386, 388—392
- Tomšons Jānis 148, 345, 381, 419—421, 423—427
- Topols Jozefs 438
 «Putnu balsis» 438
- Topsis Haralds 377, 383
- Torgāne Antra 288
- Toropins Juris 384
- Tovstonogovs Georgijs 103
- Treimane Aija 381, 418, 437—439
- Treimane Inta 381, 419, 420, 423
- Treimanis Eduards 76, 79, 379, 406, 407
- Treimanis Gunārs 137, 140, 304, 406
- Trencis Kārlis 19, 377, 383, 386
- Tūliks Jiri 146, 421
 «Tā precas abrukīši jeb Govs Baltijas jūras viļņos» 146, 421
- Tūls Gunārs 381, 427, 434—437
- Turģeņevs Ivans 123, 311, 318, 418
 «Mēnesis uz laukiem» 123, 306, 307, 311, 318, 418
- Tvens Marks 25, 35, 385, 386, 407, 408, 435
 «Haklberijs Fins» 408
 «Princis un ubaga zēns» (A. Miglas dramatis.) 25, 35—38, 385, 386, 435
 «Toms Sojers» 407, 408
- Ūdris Jānis 381, 429, 430, 434, 436
- Ulmane Ligita 432, 435
- Ulmanis Haralds 155, 362, 368, 369, 381, 428, 429, 431—436
- Ulmanis Kārlis 242, 268
- Uļjanoviča Inga 202, 254, 389, 401—403, 410, 423, 434—436, 441
- Umanska Anna 314, 380, 413, 415—417
- «Un atkal zilā vakarā...» (R. Paula, V. Aivara, Im. Kalniņa u. c. dziesmu vakars) 431
- Ungurjanu Jons 70
- Unts Mati 358, 425
 «Krustmāte no Brazīlijas» (kopā ar B. Tomasu) 358, 359, 425
- Upenieks Arno 377, 383, 385—387, 390, 392
- Upenieks Harijs 421, 423
- Upīts Andrejs 14, 42, 213—216, 384, 387, 433, 435
 «Karnevāls» (pēc lugas «Zanna d'Arka») 14, 25, 42, 46, 384
 «Laikmetu griežos» 27
 «Laimes lācis» 435
 «Mirabo» 213—216, 387
 «Spartaks» 42
 «Zaļā zeme» 433
- Upmale Renāte 58, 341, 345, 394, 396, 399, 400, 423, 424
- Ustinovs Ļevs 415
 «Sniegbaltīte un septiņi rūķīši» (kopā ar O. Tabakovu) 415
- Uzulēna Aija 225, 390
- Uzuliņš Jevgeņijs 152, 381, 419, 420, 424—427

- Vācietis Jukums 240
 Vācietis Ojārs 11, 44, 344, 386, 395, 398
 «Si minors» (dzejas kompoz.) 395
 Vāczemnieks Laimonis 398
 Vagris Jānis 194
 Vahtangovs Jevgeņijs 350
 «Vai tas var būt?» (skat. kompoz. pēc I. Ziedoņa pasakām un dzejas) 286, 412
 Vaillers Torntons 424
 «Mūsu pilsētiņa» 424
 Vaīlds Oskars 58, 61, 175, 249, 318, 394, 402, 417
 «Cik svarīgi būt nopietnam» 58, 394
 «Doriana Greja ģimēne» 175
 «Ideāls vīrs» 318, 417
 «Lēdijas Vindermīres vēdekļi» 249, 402
 Vaitkus Jons 93, 178
 Valante Baiba 119, 130, 152, 337, 338, 340, 350, 381, 419—427
 Valčs Egīls 379, 406, 408, 410, 411
 Valdis 405
 «Staburaga bērni» 405
 Vālodze Aija 19, 297
 Valters Ēvalds 64, 65, 378, 394, 395, 397, 399, 401, 403
 Valters Uldis 401
 Vaļeniece Indra 376, 381, 438, 439
 Vaļevska Valentīna 380, 414, 415
 Vampilovs Aleksandrs 96, 299, 320, 336, 423
 «Piļu medības» 96, 299, 336
 «Vecākais dēls» 320, 423
 Vanags Ivars 427
 Vanags Jūlijs 339
 Varfolomejevs Mihails 168
 Vārpiņa Vita 376, 381, 436, 437, 439
 Varslavāne Večella 387, 388, 391, 402, 441
 Vasaraudzis Pēteris 227, 378
 Vasiļjevs Anatolijs 12, 256, 263—266, 409
 Vasiļjevs Boriss 92, 97, 117, 174, 256, 258, 260, 408—410, 414
 «Bet rītausmas šeit klusas...» 97
 «Kam pieder šie veciši?» 99, 117, 414
 «Rīt bija karš» 92, 174, 256—258, 408—410
 Vasiļjevs Pjotrs 379
 Vasks Pēteris 263, 388, 409
 Vazdika Ilze 228, 243, 378, 396, 398—403
 Vazdika Raimonda 330, 389—391, 441
 Vazdiks Hermanis 65, 378, 395, 400—403
 Vazdiks Uldis 242, 244, 378, 398—403
 Vēberns Arturs 255, 403
 Vēbers Karls Marija 270
 Vecumniece Venta 378, 400
 Vecvagare Astrīda 76, 283, 379, 405, 409, 411, 412
 Vēdekinds Franks 176
 «Pavasara atmoda» 176
 Vehks Villu 419
 Veignere (Bidere) Nora 401, 427
 Veils Kurts 414
 Veispals Uldis 75, 394, 401, 402, 405, 407
 Vējāns Andris 398
 Vējš Vilnis 254, 400, 402, 403, 425, 427, 440
 Velentains 249, 401
 «Kaudzēm naudas» (kopā ar V. Evanžu) 249, 401
 Veļehova Ņina 162
 Vensko Sandra 365, 366, 434
 «Pagalms» 366, 367, 434
 Ventaskrasta Daiga 411, 412
 Verdi Džuzepe 424
 Vērdiņš Mārtiņš 50, 61, 235, 245, 378, 393, 395—397, 399—403
 Verguna Ingūna 427
 Vertinska Anastasija 108
 Veselovs Aleksandrs 306, 317, 416
 Vessere Liliāna 48
 Vetemā Enns 169, 428
 «Monuments» (dramatiz. Dz. Klētniece) 428
 «Vakarīņas pieciem» 169
 Vētra Varis 47, 49, 59—61, 66, 208, 242, 243, 248, 253, 378, 393—396, 398—400
 «Lidojošā klase» (E. Kestnera rom. dramatiz.) 398
 Vēveris Jevgeņijs 256, 284, 286, 291, 279, 404, 406—410, 412
 Videniece Līga 91, 94, 276, 291, 379, 407—412
 Vidiņš Andris 153, 320, 324, 325, 381, 387, 390
 Videnieks Alfrēds 27, 179, 377, 383—419—427
 Viese Saulcerīte 384
 «Garliba Merķeļa sarunas ar Nezināmo» 384
 «Viesnīca sievietēm» (J. O'Nilā, Ž. Kokto un F. Sagānas darbu montāža) 424
 Vīgante Māra 419, 422, 426

- Vigners Ivars 413, 415, 419, 420, 425,
428, 429, 431, 438
- Vijons Fransuā 394
- Vika Bjerga 437
«Ziemas dārzs» 437
- Vikmane Lelde 48, 378, 394—398
- Viksne Pēteris 155, 185, 362, 368, 375,
381, 428—430, 432—438
- Viksne Valda 365, 381, 428—430, 432,
434—438
- Viktjuks Romans 173
- Vilcāne Margarita 382, 391
- Vilciņš Dainis 91
- Vildere Ainara 362, 375, 435, 437
- Vilims Aigars 119, 127, 130, 131, 152,
322, 323, 326, 330, 339, 340, 343,
359, 360, 380, 381, 419—427
- Viljamss Tenesijs 14, 157, 249, 384, 401,
427
«Stikla zvērnīca» 249, 401
«Tetovētā roze» 157
«Vasara un dūmi» 14, 384
«Zemes valstība» 427
- Vilners Alfrēds M. 207, 392
«Trejmeitiņas» (kopā ar H. Reihertu
un F. Sūbertu) 207, 392
- Vilsons Ivonda 376, 381, 438, 439
- Vilsons Eriks 14, 16, 157, 362, 367, 372,
374, 376, 377, 381, 383—385,
432, 433, 435—439
«Daudz laimes!» 362, 376, 439
- Vilsons Mārtiņš 157, 158, 164, 372, 373,
376, 381, 427—429, 433, 434,
436—438, 441
- Vinči Leonardo da 82
- Vintere Lolita 134, 381, 419—421, 425—
427
- Vinters Alfrēds 431, 436
- Virkava Gunta 23, 25, 182, 206, 211,
217, 218, 220, 377, 382—392
- Vislovs Aleksandrs 179
- Visockis Vladimirs 12
«Visu savu mūžu...» 393, 394
- Višinskis Andrejs 268
- Višņevska Inna 179
- Višņevskis Vsevolods
«Optimistiskā traģēdija» 12
- Vītiņa Ruta 119, 130, 176, 326, 330,
341, 381, 419—423, 441
- Vitolinš Jānis 47, 59, 393, 395
«Jauna cilvēka memuari» (Z. Sku-
jiņa rom. dramatis.) 395
- Vivaldi Antonio 70
- Vodolagins Oļegs 379, 404
- Voinovičs Vladimirs 17, 307, 316, 416
«Conkins» («Kareivja Conkina ne-
parastie piedzīvojumi») 306, 307,
317, 416
- Volfmans Vitālijs 379
- Volkovs Aleksandrs 430
«Smaragda pilsētas burvis» 430
- Volodins Aleksandrs 379
- Volodins Aleksandrs 120
«Blondīne» 120
- Volšteine Sandra 230, 378, 396, 399—
401
- Vorošilova Ludmila 109, 113, 380, 413—
415
- Vorošilovs Kliments 265
- Vosermans Deils 9, 116, 125, 414, 420
«Kur dzeguze ligzdu vij» («Lido-
jums pār dzeguzes ligzdu») 9, 98,
99, 116, 120, 125, 321, 414, 420
- Vulfs Edvards 424, 433
«Meli» 433
«Svētki Skangalē» 424
- Vuolijoki Hella 393
«Niskavuori maize» 393
- Zabis Edmunds 44, 162
- Zaborska Gaļina 379, 403, 405, 406, 408
- Zagorskis Rolands 18, 31, 38, 40, 41,
193, 197, 204, 206, 215, 216, 377,
382—391, 441
- Zaharko Inna 440, 441
- Zaharova Natālija 379, 404
- Zaharovs Marks 12, 56, 337
- Zaice Anda 68, 70, 71, 76, 80, 84, 86,
88, 256, 268, 278, 279, 284, 286,
291, 379, 403—408, 410—412
- Zakovics Kaspars 376, 381, 435, 436,
438, 439
- Zaķis Olafs 225, 388, 390
- Zāle Kārlis 234
- Zālite Māra 11, 66, 78, 80, 172, 186,
214, 230, 271, 273, 288, 289, 359,
360, 387, 388, 396, 397, 405, 410,
426, 431
«Dzīvais ūdens» 271, 273, 275, 410
«Eža kažociņš» 359, 426
«Lāčplēsis» (rokopera kopā ar
Z. Liepiņu) 172, 214
«Pilna Māras istabiņa» 11, 68, 78—
80, 405
«Sauciet to par teātri» (dzejas
kompoz.) 230, 397
«Tiesa» 11, 66, 396
- Zaļkalns Teodors 52
- Zamurenko Mihails 439
- Zandbergs Valdemārs 155, 368, 370, 381,
427, 429—433, 435—438
- Zandere Inese 11, 439

- Zaporožskis Viktors 68, 74, 75, 81, 82, 379, 404—406
- Zariņa Aija 441
- Zariņš Egils 225, 390, 441
- Zariņš Jānis 119—121, 140, 143, 145, 148—150, 336—338, 341, 343, 348, 350, 352, 358, 381, 407, 418—427
- Zariņš Marģeris 11, 27, 28, 185, 383
«Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzivojumi» 27, 185, 383
- Zaukiene Judīte 435, 436
- Zēbergs Roberts 119, 123, 146, 152, 331—333, 340, 348, 381, 419—423, 425—427
- Zeibolts Jēkabs 159, 431, 438
«Dullais barons Bunduls» (K. Mārsona dramatis.) 431, 438
«Ūdensburuļi» 159
- Zeltiņa Agnese 253—255, 378, 401, 403, 441
- Zeltiņa Guna 2, 5, 22, 26, 45, 281, 288, 289, 292, 330, 382
- Zemdega Māra 39, 186, 187, 193, 199, 377, 382, 383, 385, 387—393
- Zemgals Gunārs 17, 22, 30, 37, 187, 189, 190, 214, 215, 377, 382—389, 391—393, 423, 424, 431
- Zemzare Ingūna 91, 92, 94, 196, 256, 261, 262, 269, 272, 276, 284, 286, 291, 379, 389, 407, 408, 410—412
- Zemzaris Imants 248, 385, 394, 396, 399, 401, 421—423, 426, 439
- Zemzaris Uldis 396
- Zenbergs Voldemārs 366, 368, 379, 381, 432, 433, 441
- Zenne Jānis 57, 378, 394, 399—401, 403
- Zīberts Klaudijs 378, 407, 410—412
- Ziedonis Imants 11, 43, 67, 142, 200, 217, 267, 286, 327, 404
- Ziemele Ausma 377
- Ziemelis A. 433
- Ziemelis Igors 91, 94, 288, 291, 379, 407, 408, 410, 411, 424
- Zihmanis Rihards 231, 240, 242, 245, 248, 378, 384, 396—401, 441
- Zilberts Vents 387
- Zīle Edgars 65, 227, 378, 395
- Zilveris Valdis 387—389, 392, 393, 397, 399, 410, 426, 427, 441
- Zirnis Egils 276, 410, 423
- Ziskinds Patriks 398
«Kontrabass» 398
- Zitmanis Rauls 431
- Ziverts Mārtiņš 172, 208, 227, 242, 246, 275, 331, 332, 359, 365, 387, 389, 397—400, 423, 425, 434
«Āksts» 365, 434
«Cūska» 242, 399
«Kaļostro Vilcē» 246, 400
«Ķīnas vāze» 208, 331, 423
«Lielo grēcinieku iela» 208, 387
«Minhauzena precības» 397
«Pēdējā laiva» 208, 359, 389, 425
«Teātris» 208, 392
«Tireļpurv» 208, 331—333, 423
- Zlotņikovs Semjons 168
- Znutiņa Anita 394
- Zograbjans Sergejs 416
- Zūdermanis Hermanis 207, 391
«Mans dzimtais nams» 207, 391
- Zušmanis Kārlis 19, 36, 377, 382—384, 386, 387
- Zūzens Andis 384
- Zvaigzne Gvido 171
- Zvaigzne Māra 48, 246, 247, 378, 393, 394, 396, 397, 399—403
- Zvaigzne Viktors 379, 404
- Zvereva Natālija 369
- Zvirbulis Armands 250
- Zvirgzdiņš Juris 278, 411
«Jubilejas gads» (kopā ar G. Guđetu) 278, 411
- Žagars Andrejs 48, 58, 59, 234, 236, 246, 248, 251, 378, 394—403
- Žagars Juris 91, 92, 94, 177, 253, 255, 256, 276, 288, 291, 354, 378, 379, 402, 403, 407—412
- Zamiaks Ivs 29, 178, 212, 224, 383, 386, 388, 391
«Acālija» 212, 224, 391
«Hamilkara kungs» 29, 178, 224, 383, 386
«Uz Akapulko, kundze!» 224, 388
- Zerī Alfrēds 424
«Sestais stāvs» 424
- Žīgure Velta 381, 428
- Zmihova Ina 440, 441
- Zolīo-Kirī Federiks 7
- Zukova Jekaterina 438
«Pifa piedzivojumi» (kopā ar M. Astrahanu) 287, 438
- Zukovs Aleksandrs 379, 403
- Zuks Vladimirs 379, 404, 407
- Zurbins Andrejs 299, 301, 415
- Zvīgule Lilija 47, 48, 52, 53, 378, 393



P. Pētersona «Meteors» (1984, rež. P. Pētersons). Dakteris —
I. Burāns, Jagailis — Ģ. Jakovļevs.



E. Illēša «Spānijas Isabella» (1983, rež. A. Jaunušans). Ferdinands — Ģ. Jakovļevs, Isabella — A. Kairiša.



V. Šekspīra «Romeo un Džuljeta» (1984, rež. M. Kublinskis). Romeo — J. Reinis, Džuljeta — L. Kugrēna.



Raiņa «Uguns un nakts» (1985, rež. A. Jaunušans). Spīdola —
A. Kairiņa, Kangars — U. Dumpis.



H. Gulbja «Olivers» (1985, rež. E. Freibergs). Inese — L. Kugrēna,
Olivers — R. Zagorskis.



A. Upīša «Mirabo» (1987, rež. V. Lūriņš). Birona kundze — D. Bonāte, Mirabo — R. Zagorskis, Kleo — I. Brauna.



P. Putniņa «Ar būdu uz baznīcu» (1987, rež. E. Freibergs). Pumpišs — J. Lisners, Marianna Okolokolaka — A. Liedskalniņa, Konstantīns Esenbergs — J. Lejaskalns.



F. Sillera «Marija Stjuarte» (1989, rež. M. Kublinskis). Elizabete — L. Kugrēna,
Leičesters — J. Lisners.



A. Eglīša «Bezkaunīgie veči» (1990, rež. M. Kublinskis). Longīns Laukmanis — J. Kubilis, Askolds Olte — K. Sebris, Jānis Bertolds (seniors) — A. Jaunušans.



E. Olbija (pēc V. Nabokova) «Lolita» (1990, rež. O. Kroders). Šarlote —
I. Brauna, Hamberts — L. Grabovskis.



H. Ibsena «Heda Gablere» (1991, rež. M. Kublinskis). Heda — L. Kugrēna.



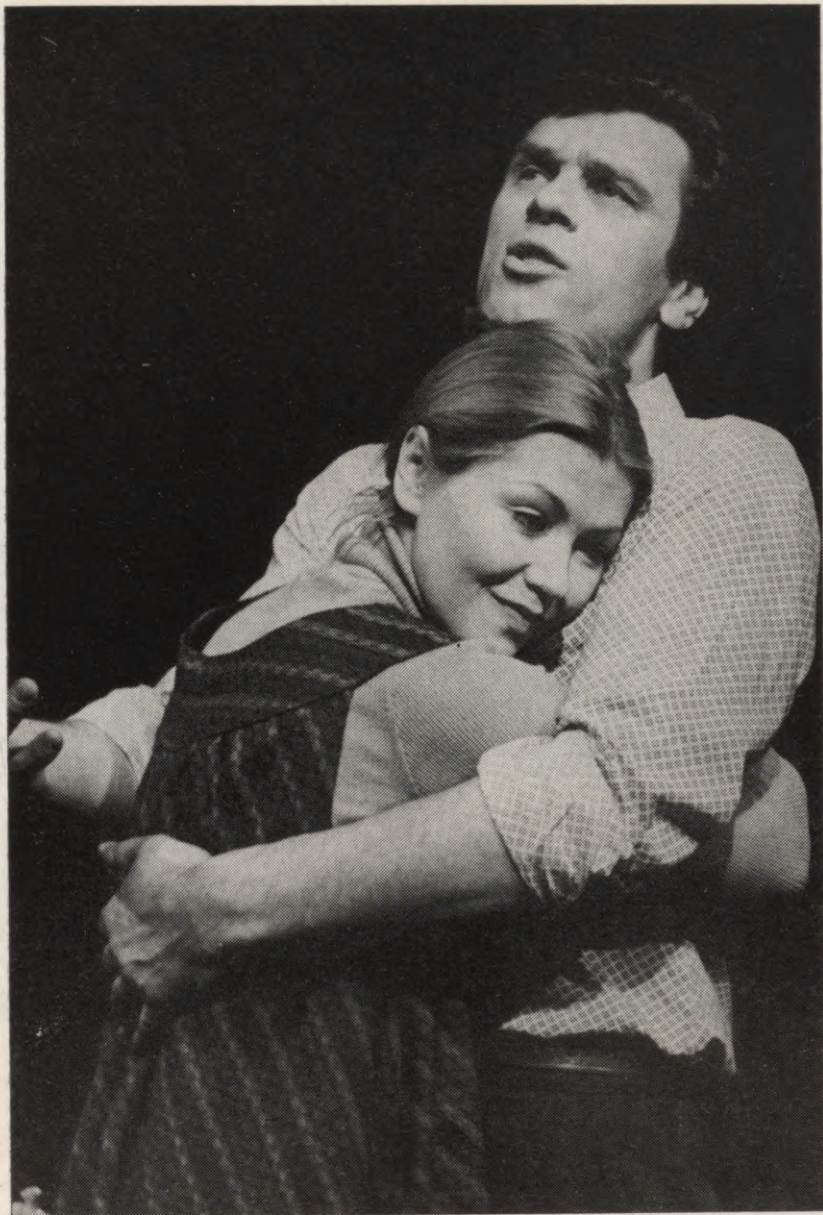
I.. Stumbres «Suns» (1992, rež. V. Lūriņš). Skats no izrādes.



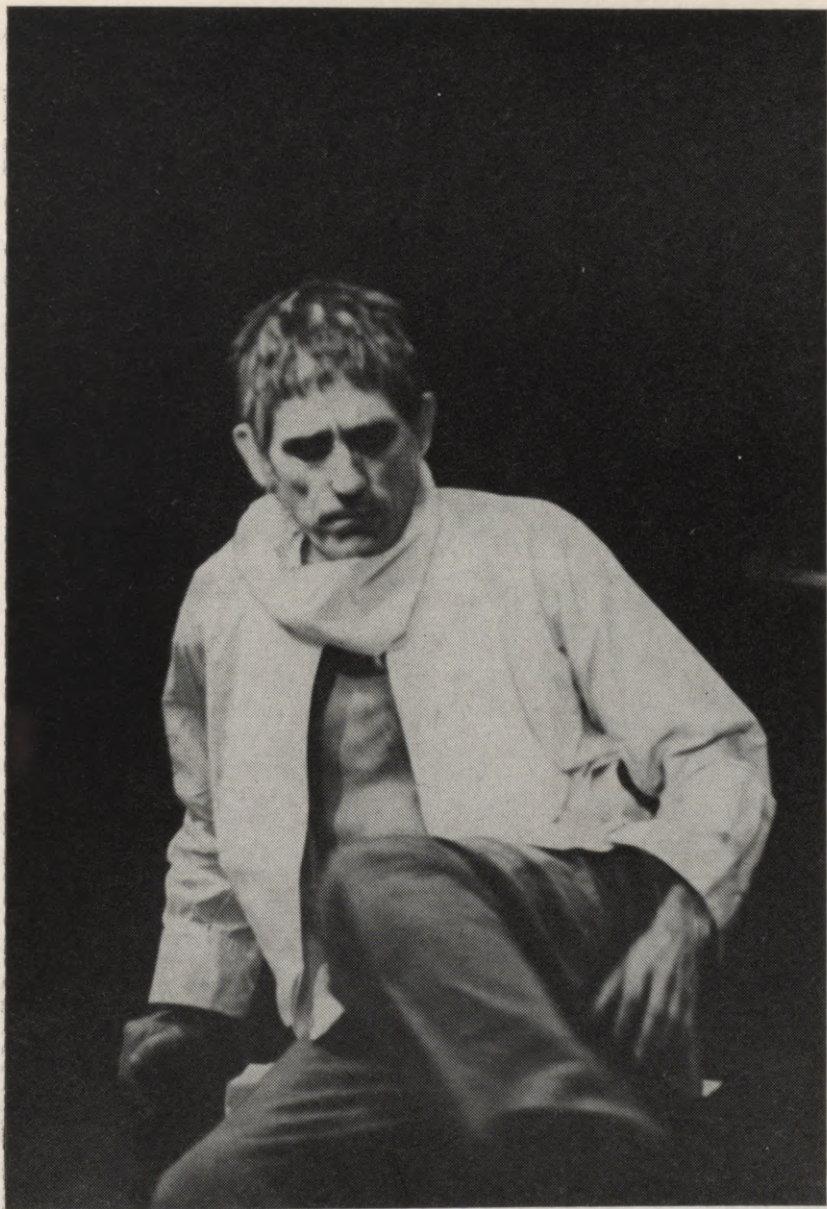
Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» (1981, rež. A. Liniņš). Jāzeps — J. Paukštello,
Potifers — J. Strenga.



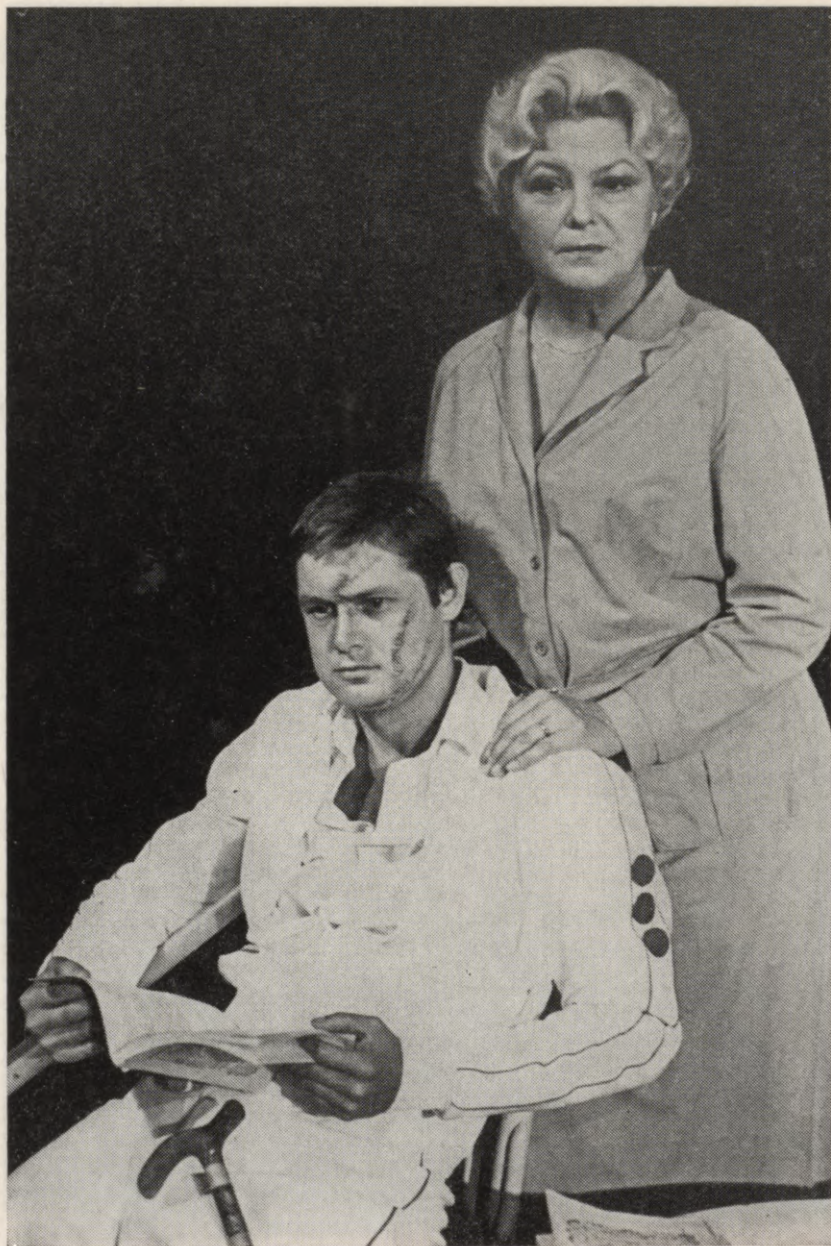
Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» (1981, rež. A. Liniņš). Skats no izrādes.



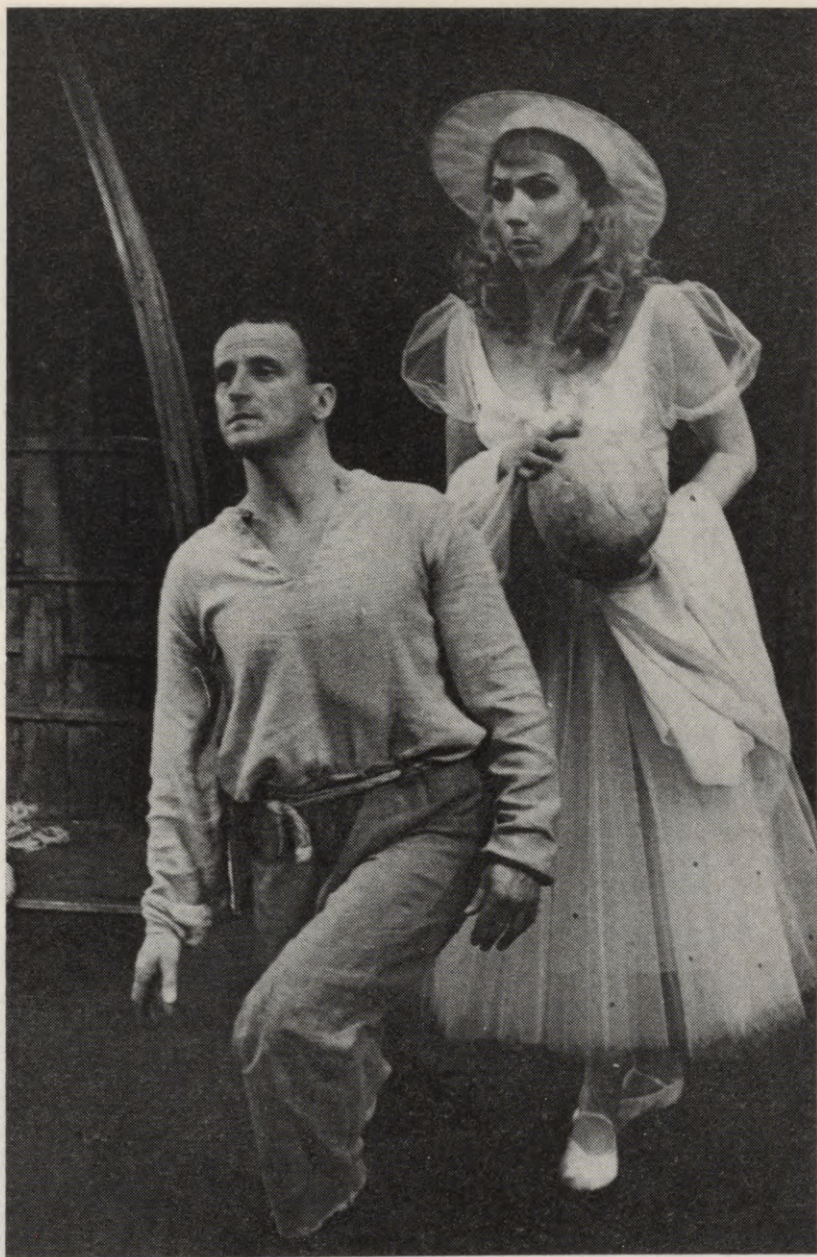
P. Putniņa «Uzticības saldā nasta» (1981, rež. A. Liniņš). Malda —
L. Ozoliņa, Leonards Bērtulsons — R. Ancāns.



H. Heses «Stepes vilks» (1982, rež. K. Auškāps). Harijs Hallers —
J. Strenga.



G. Priedes «Zilā» (1982, rež. A. Liniņš). Juris — I. Elerts, Rasma — V. Artmane.



Sudraba Edžus «Dullais Dauka» (1986, rež. K. Auškāps). Dauka —
P. Liepiņš, Meitene — G. Grīva.



Raiņa «Indulis un Ārija» (1987, rež. A. Liniņš). Ārija — A. Grūbe,
Indulis — I. Kalniņš.



P. Pētersona «Mirdzošais un tumši zilais» (1987, rež. P. Pētersons). Vecis — V. Skulme.



A. Čaka «Mūžības skartie» (1987, rež. K. Auškāps). Skats no izrādes.



A. Ostrovska «Ienesīga vieta» (1987, rež. A. Ozols). Skats no izrādes.



R. Staprāna «Četras dienas jūnijā» (1989, rež. K. Auškāps un V. Vētra). Kārlis Ulmanis — U. Vazdiks, Rudums — P. Gaudiņš.



Raiņa «Zelta zirgs» (1990, rež. A. Ozols). Saulcerīte — E. Ermale, Melnā māte — A. Kantāne.



S. Beketa «Gaidot Godo» (1993, rež. A. Ozols). Poco — J. Gornavs,
Vladimirs — A. Morkāns, Estragons — G. Āboliņš.

JAUNATNES TEĀTRIS



M. Zālītes «Pilna Māras istabiņa» (1983, rež. P. Pētersons). Skats no izrādes. Centrā Miķelis — U. Pūcītis.



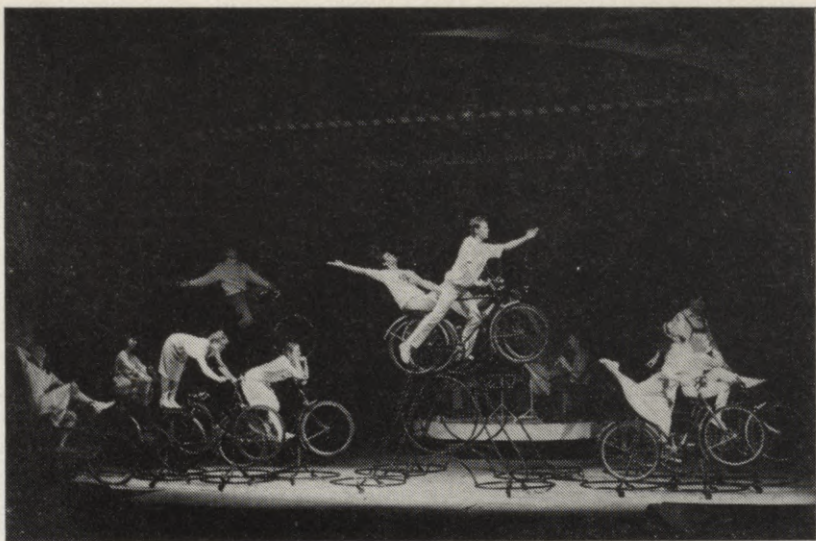
A. Ostrovska «Mežs» (1984, rež. A. Šapiro). Gurmižska — D. Kuple, Bulanovs — R. Plēpis.



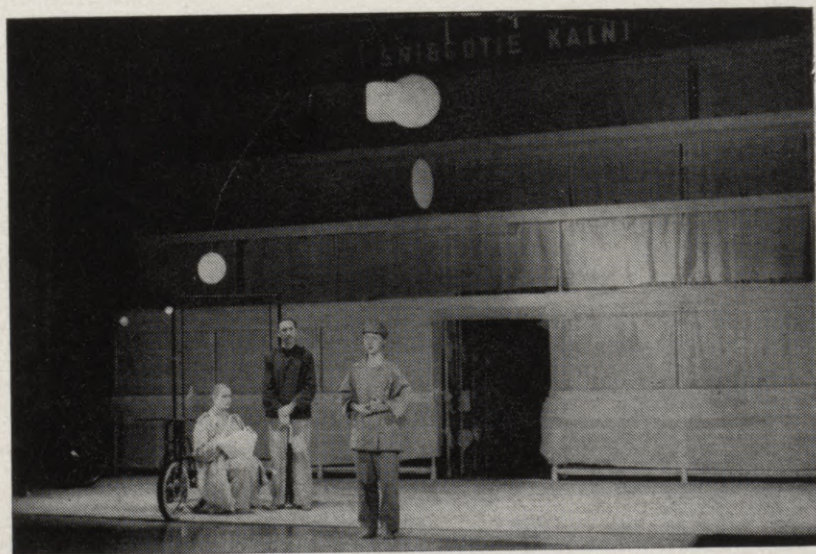
S. Benelli «Saplēstais apmetnis» (1984, rež. Ā. Šapiro). No kreisās: Apskaidrotais — F. Deičs, Mirdzošais — N. Tatarinovs, Liesmainais — S. Judins.



G. Priedes «Centrifūga» (1985, rež. Ā. Šapiro). Nēze — L. Baumane.



B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» (1985, rež. Ā. Šapiro). Skats no izrādes.



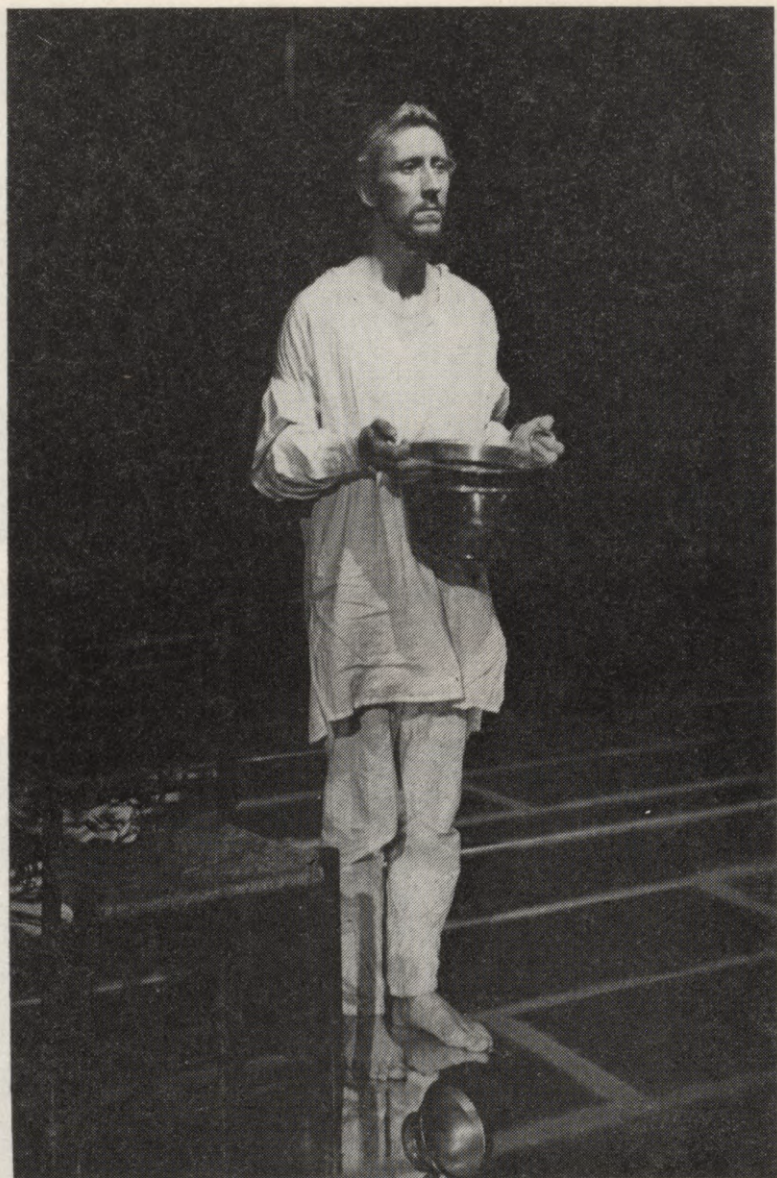
G. Priedes «Sniegotie kalni» (1986, rež. Ā. Šapiro). Arhitekta sieva — M. Apine, Arhitekts — R. Plēpis, Meitene — I. Zemzare.



B. Vasiljeva «Rīt bija karš» (1986, rež. Ā. Šapiro). Skats no izrādes.



Ž. Rasina «Andromahe» (1987, rež. P. Pētersons). Seņiza — I. Grass, Andromahe — Ā. Stūrniece, Pilāds — I. Brakovskis.



M. Zālītes «Dzīvais ūdens» (1988, rež. Ā. Šapiro). Priesteris —
R. Plēpis.



G. Gudeta, J. Zvirgzdiņa «Jubilejas gads» (1990, rež. Ā. Šapiro). Oto —
I. Skrastiņš, Saša — A. Līcītis.



Ā. Šapiro «Neglītais pīlēns» (1991, rež. Ā. Šapiro). Neglītais pīlēns — R. Plēpis.

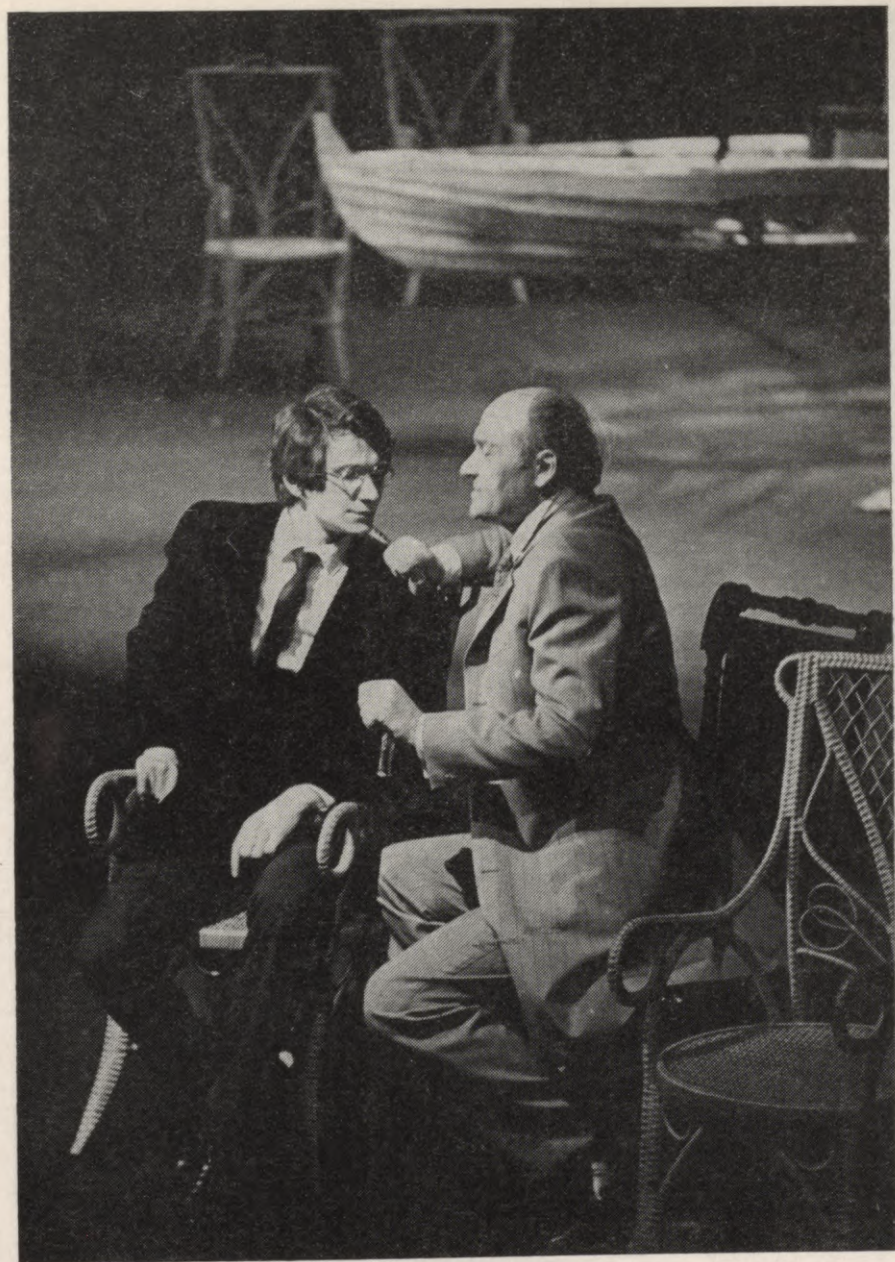


J. Brodska «Demokrācija» (1991, rež. Ā. Šapiro). Skats no izrādes. Centrā Cecīlija — I. Fjodorova.

KRIEVU DRĀMAS TEĀTRIS



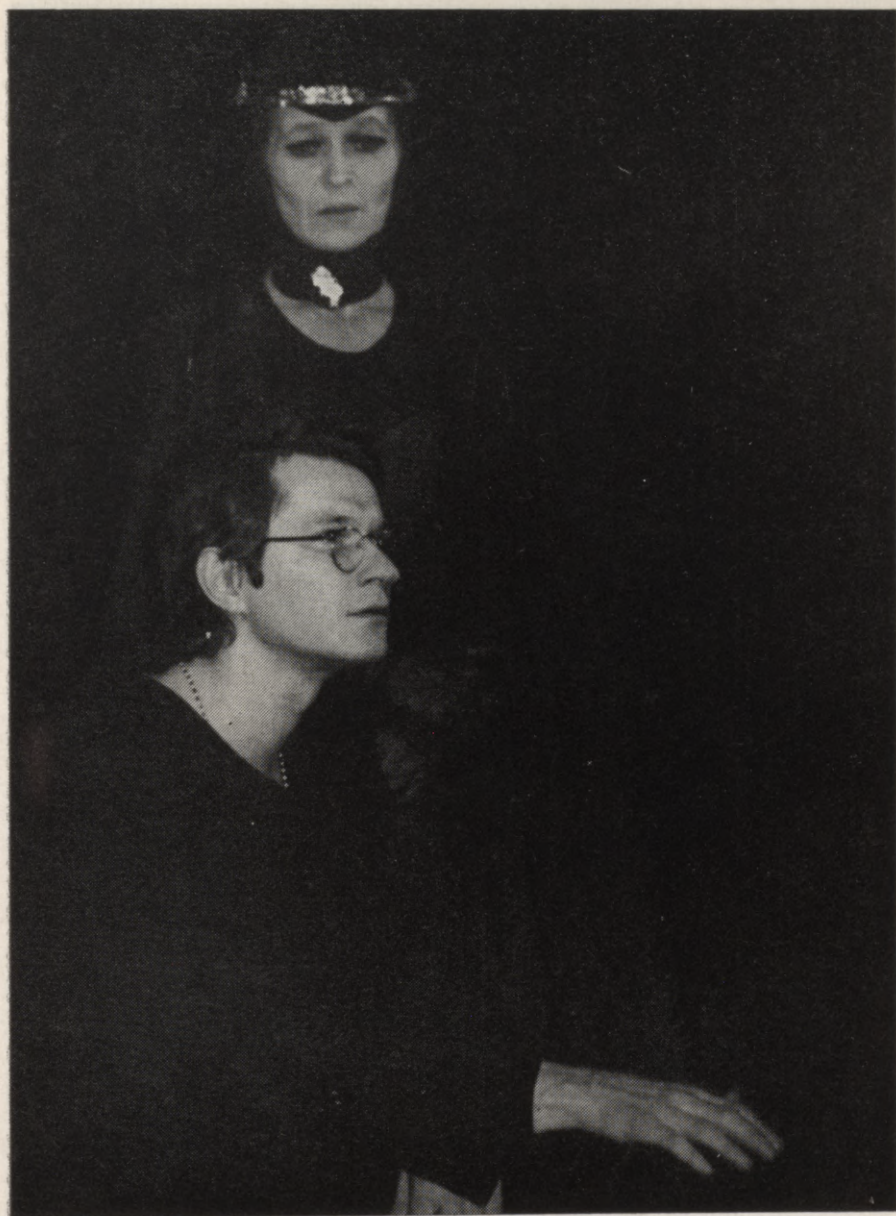
N. Gogoļa «Revidents» (1981, rež. A. Kacs). Marja Antonovna —
T. Pope, Hļestakovs — A. Iljins.



A. Čehova «Kaija» (1983, rež. A. Kacs). Trepļevs — A. Iljins, Dorns —
A. Mihailovs.



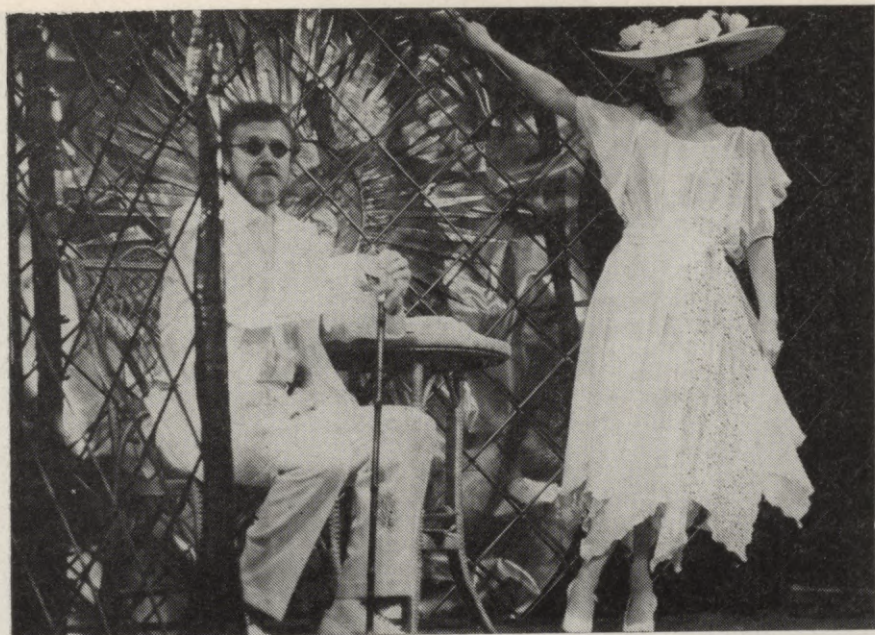
I. Babela «Noriets» (1987, rež. A. Kacs). Marusja — N. Belova, Mendelis Krīks —
V. Izmailovs.



V. Šekspira «Hamlets» (1988, rež. A. Kacs). Hamlets — A. Iljins, Gertrüde —
N. Neznamova.



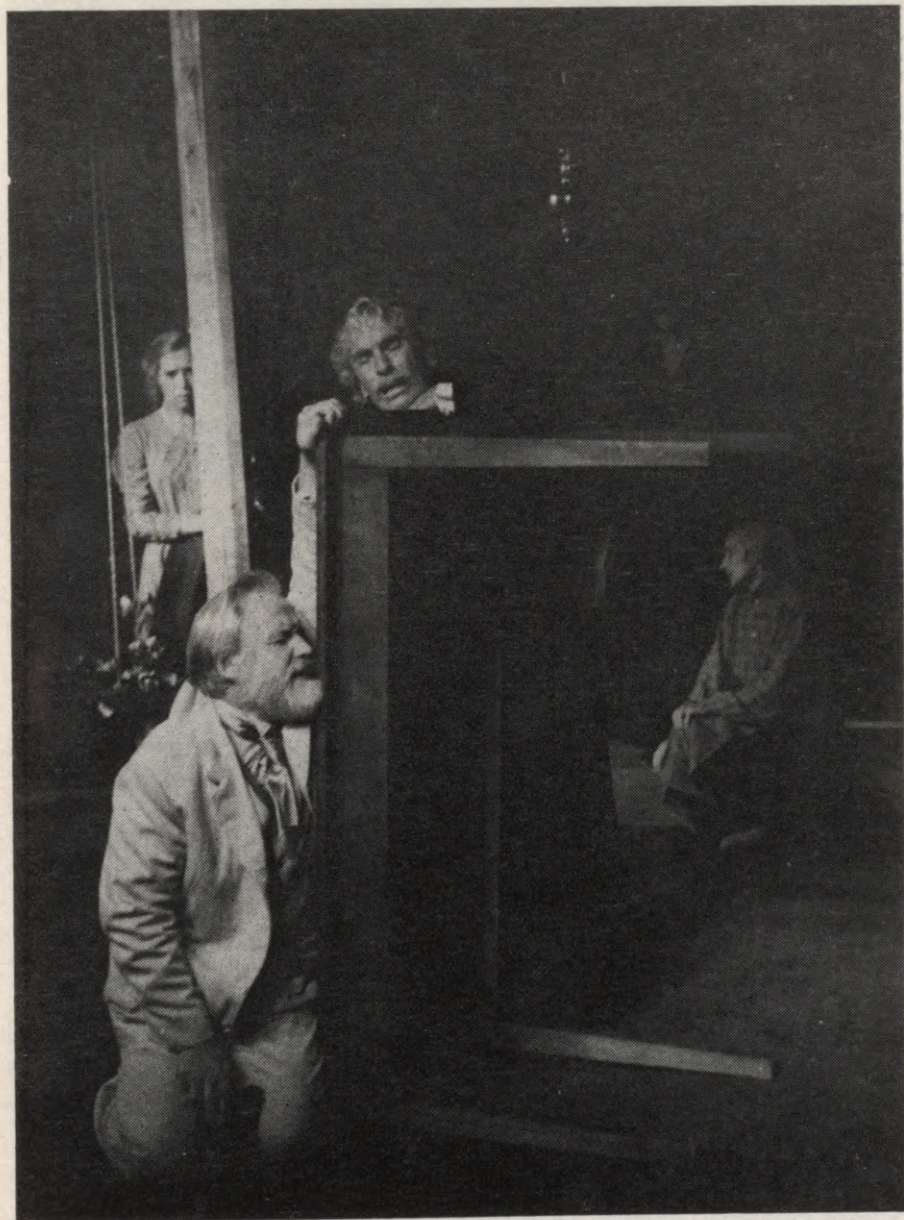
V. Voinoviča «Čonkins» (1989, rež. L. Beļavskis). Čonkins — S. Seļemeņevs.



V. Nabokova «Obscure camera» (1991, rež. L. Beļavskis). Bruno Krečmars —
V. Kozlovs, Magda — G. Baženova.



I. Turgeņeva «Mēnesis uz laukiem» (1993, rež. L. Beļavskis). Rakitins — S. Judins, Natālija Petrovna — M. Martinsone.



A. Čehova «Tēvocis Vaņa» (1983, rež. M. Ķimele). No kreisās: Soņa — D. Eversa,
Voņickis — J. Samauskis, Serebrjakovs — R. Zēbergs, Aukle — I. Ieviņa.



J. Krūsvalla «Mākoņu krāsas» (1985, rež. P. Lūcis). Anna — Ņ. Leimane,
Jakobs — E. Sukurs, Irma — L. Rubene.



D. Vosermana «Kur dzeguze ligzdu vij» (1984, rež. M. Ķimele). Skats no izrādes.



A. Cehova «Ķiršu dārzs» (1986, rež. V. Maculēvičs). Lopahins — V. Karpačs, Varja — M. Rāka, Raņevska — L. Dēvica, Gajevs — J. Zariņš, Aņa — R. Devīte.



P. Millera «Atvadu izrāde» (1985, rež. V. Maculēvičs). Izrādes ansamblis.



R. Blaumaņa «Uguni» (1987, rež. M. Ķimele). Kristīne — D. Eversa,
vešeriene — R. Birgere.



R. Tagores «Čitra» (1986, rež. M. Ķimele). Čitra — D. Eversa, R. Vitiņa,
Ardžuna — A. Vilims.



A. Deglava «Rīga» (1987, rež. P. Lūcis). Pēteris Krauklītis — T. Lasmanis,
Maris — R. Devīte.



Raiņa «Daugava» (1988, rež. V. Maculēvičs). Ganīte — R. Vītiņa, Pareģis — J. Zariņš, Vecmāmiņa — S. Putniņa, Bārenīte — I. Aizbalte, Spēlmanītis — V. Karpačs, Mazganītis — A. Jozēns.



M. Ziverta «Tīreļpurvs» (1988, rež. P. Lūcis). Grants — R. Zēbergs, Inga — I. Aizbalte.



R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» (1990, rež. V. Maculēvičs). Roplainiete — L. Dēvica, Krustiņš — Ģ. Ķesteris, Ilze — I. Aizbalte.

LIEPĀJAS TEĀTRIS



A. Ostrovska «Līgava bez pūra» (1982, rež. O. Kroders). Larisa — I. Briķe,
Paratovs — A. Birznieks.



V. Sekspīra «Hamlets» (1984, rež. O. Kroders). Ofēlija — A. Kvāla, Hamlets — J. Makovskis.



J. Jaunsudrabiņa «Aija» (1985, rež. O. Kroders). Aija — I. Briķe.



A. Čehova «Kaija» (1987, rež. O. Kroders). No kreisās: Treplevs — L. Leščinskis, Trigorins — J. Bartkevičs, Arkadina — D. Makovska, Maša — A. Kvāla.



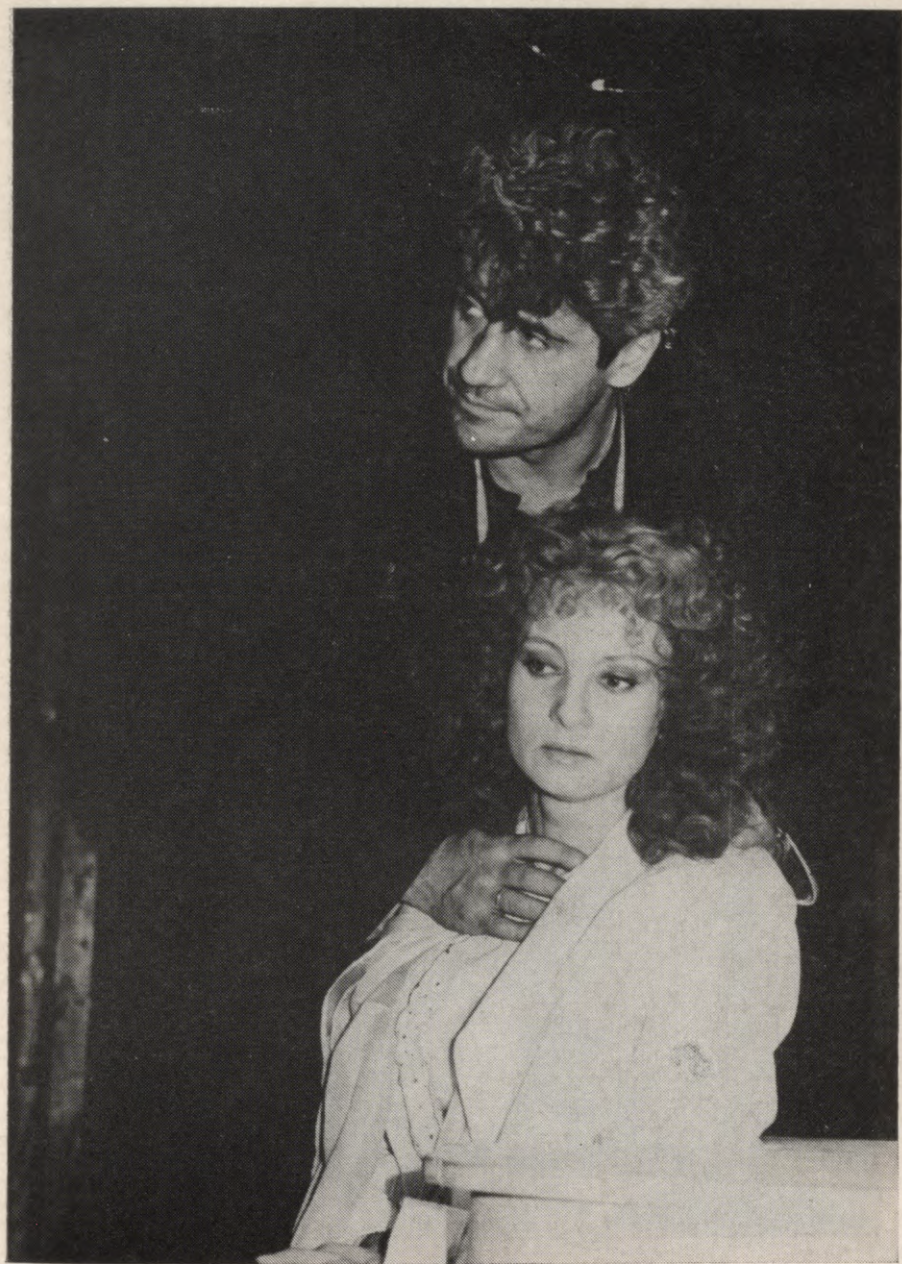
H. Pintera «Sargs» (1988, rež. J. Rijnieks). Miks — M. Vilsons, Deiviss —
V. Cestnovs.



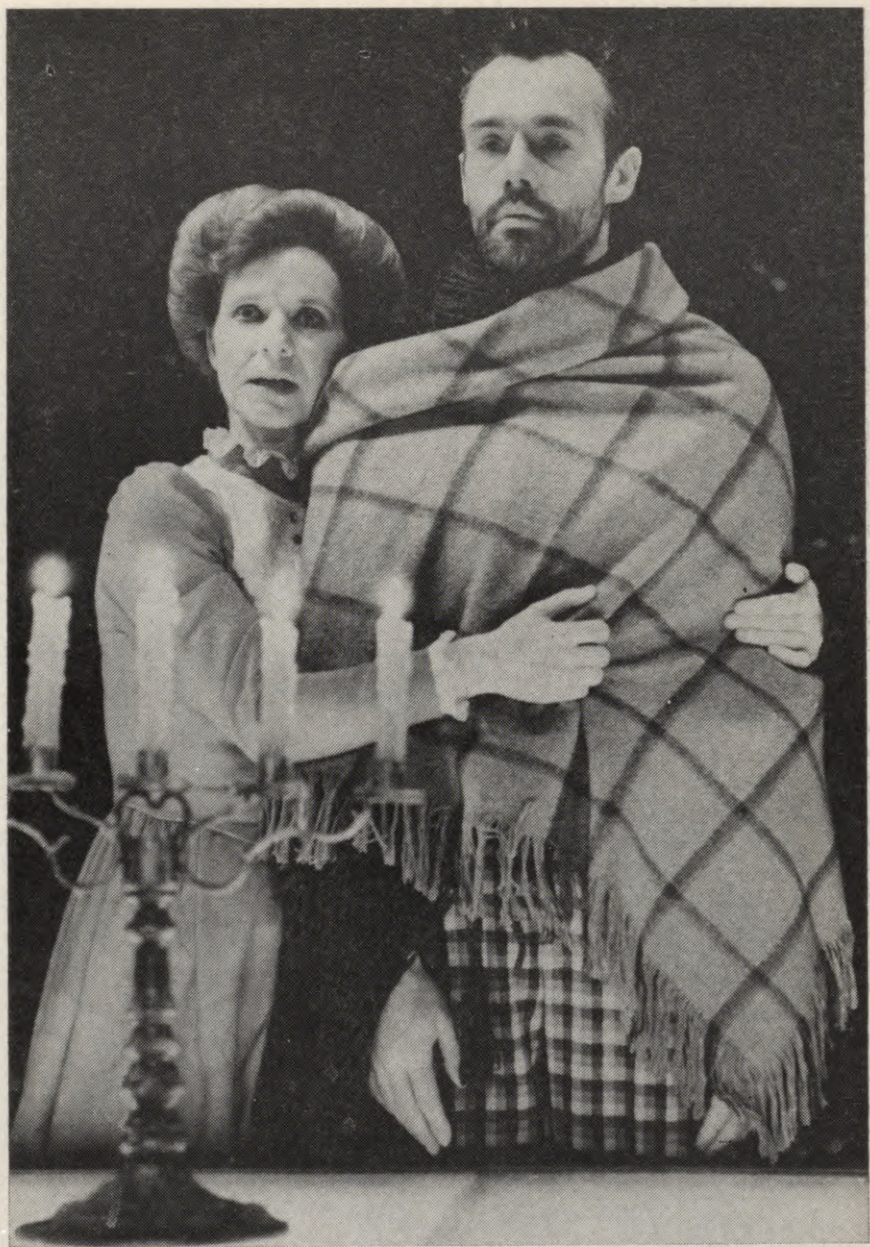
A. Čaka «Psihiskais uzbrukums» (1989, rež. J. Rijnieks). Drūmais kungs —
M. Vilsons, Dzejnieks — J. Bartkevičs.



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



M. Friša «Štillers» (1991, rež. J. Rijnieks). Ludvigs — M. Vilsons,
Jūlika — I. Briķe.



H. Ibsena «Spoki» (1993, rež. H. Laukšteins). Alvinga kundze — A. Kvāla, Osvalds — Ē. Vilsons.

DAUGAVPILS TEĀTRIS



V. Folknera «Vājprātīgā stāsts, pilns niknuma un trokšņa» (1991, rež. P. Krilovs).
Bendžijs — Ģ. Krūmiņš, misters Kompsons — D. Sumišķis, Kedija — I. Roga.



F. Dostojevskis «Velni» (1993, rež. P. Krilovs). Kirilovs — V. Daudziņš, Pēteris Verhovenskis — J. Elsts.

JAUNAIS RĪGAS TEĀTRIS



J. Mišimas «Marķīze de Sada» (1993, rež. A. Hermanis). Skats no izrādes.

SATURS

Ievadam. <i>V. Hausmanis</i>	5
1981—1985: kopaina. <i>S. Radzobe</i>	7
Drāmas teātris. <i>S. Radzobe</i>	14
Dailes teātris. <i>E. Tiškeizere</i>	47
Jaunatnes teātris. <i>G. Zeltiņa</i>	67
Rīgas Krievu drāmas teātris. <i>S. Radzobe</i>	96
Valmieras teātris. <i>S. Radzobe</i>	118
Liepājas teātris. <i>L. Bērziņa</i>	155
1986—1994: kopaina. <i>G. Zeltiņa</i>	171
Nacionālais teātris. <i>S. Radzobe</i>	178
Dailes teātris. <i>E. Tiškeizere</i>	227
Jaunatnes teātris. <i>G. Zeltiņa</i>	256
Rīgas Krievu drāmas teātris. <i>S. Radzobe</i>	293
Valmieras teātris. <i>S. Radzobe</i>	319
Liepājas teātris. <i>E. Tiškeizere</i>	362
Teātru mākslinieckais sastāvs	377
Hronika. Sast. <i>L. Bērziņa, S. Radzobe, E. Tiškeizere, G. Zeltiņa,</i> <i>LU teātra kritikas specializācijas studenti</i>	382
Personu rādītājs. Sast. <i>G. Zeltiņa, M. Zieda</i>	442

L 3.—

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0305032114

95-3
843