

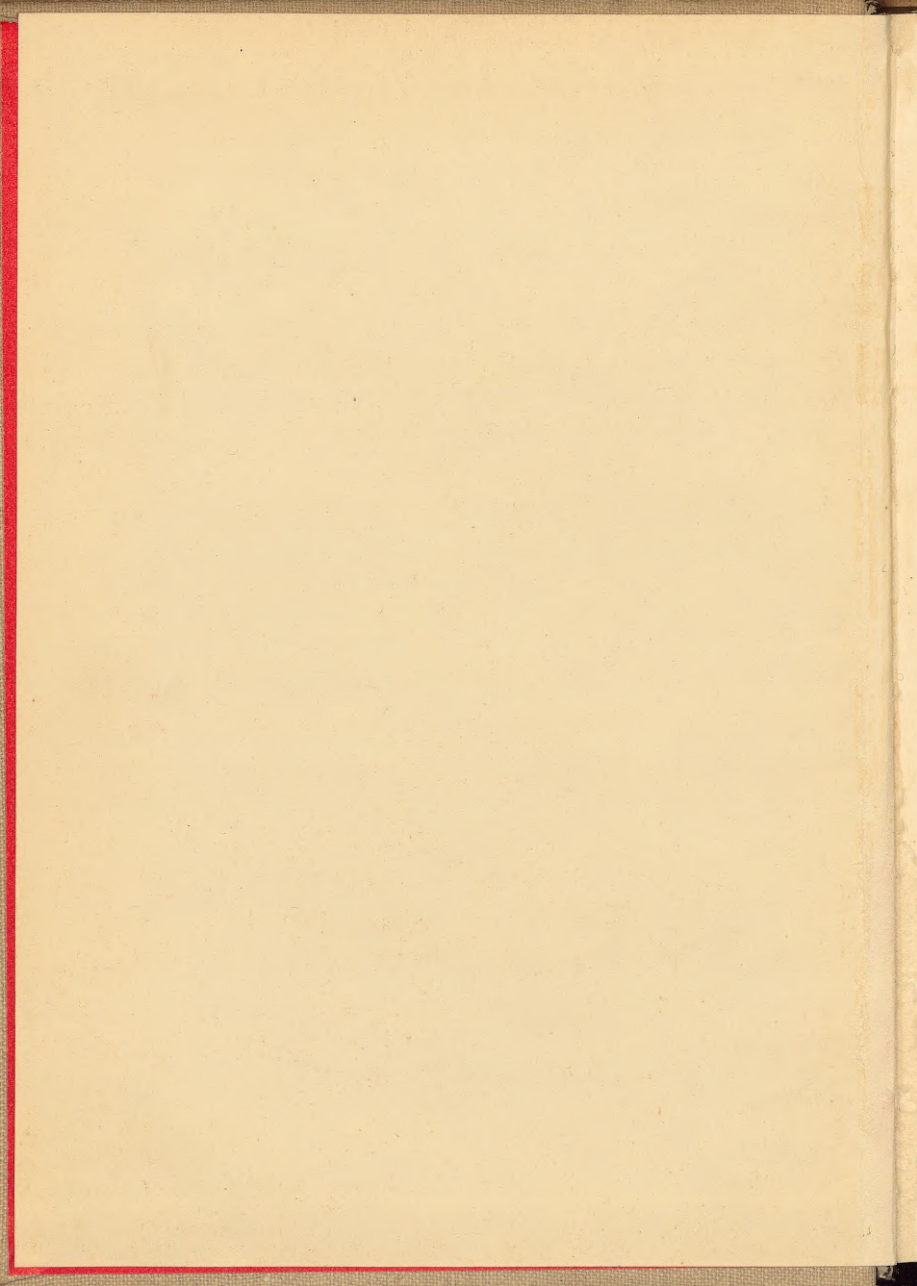
L $\frac{78-2}{52}$

Pēteris Pētersons

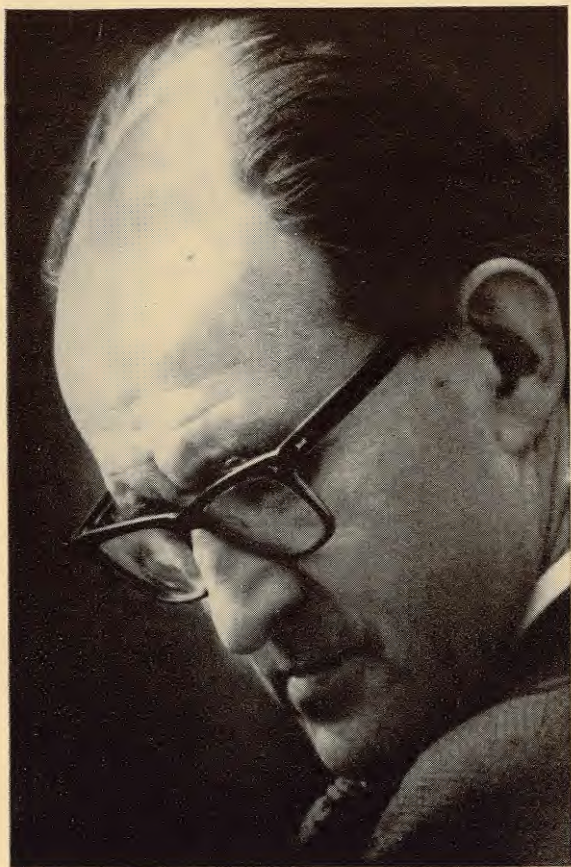
DARBĪBAS
MĀKSLA







PETERIS PETERSONS
DARBĪBAS MĀKSLA



P. Polson

L 78-2
L 52

Dubl
L
75

Pēteris Pētersons

DARBĪBAS
MĀKSĻA

RAKSTU KRĀJUMS



IZDEVNIECĪBA «LIESMA» RĪGA 1978

792 L
Pe 776

Петерис Петерсон
ИСКУССТВО ДЕЙСТВИЯ
Статьи о театре

Художник И. Цукерник
Издательство «Лиезма» Рига 1978
На латышском языке

Vija Lāča Latv. PSR

VALSTS BIBLIOTĒKA

~~79-26.502~~

0305070362

MĀKSLINIECĒ INA CUKERNIKA

P 80105—91 / 397—78
M801(11)—78

© «Liesma», 1978

IEVADS

Blakus manai trīsdesmit gadu praksei teātra mākslā un dramaturģijā kopš 1947. gada veidojusies arī mana trešā profesija — teātra publicistikas, kritikas un teorijas jomā. Tuvu pie 200 publikāciju atrodamas laikrakstos, žurnālos, teātra mākslas izdevumos un almanahos. Tās pāršķirstot, atvēdī noskaņas, pāragri spriedumi, laikam atrautas ainas no latviešu padomju teātra attīstības gaitas kopš pirmajiem pēckara gadiem, atviz manas paaudzes izaugsmes ceļa zīmju un krustojumu virzienizrāžu redzamākie un arī jau pabalējušie saukļi.

Uz šīm zīmēm atskatoties, atainojas arī pats ceļš, kas cauri darbam, agrīnam kategorismam, pirmajiem lūzumiem un pārvērtējumiem mūs katru novedis pie kādas atziņas, kuru tik viegli vairs nepārveidosim. Manī šis process atraisījis un tagad jau nostiprinājis domu par teātri kā darbības mākslu, par drāmu jeb darbību kā šīs mākslas būtisko, neatņemamo sastāvdaļu, arī augstāko kritēriju, par darbību kā elementu, kam skatuves mākslā tāda pati loma kā krāsai gleznā, skaņai mūzikā un vārdam dzejā. Atklāt parādības procesā uz skatuves, nevis parādīt iepriekš izlemtu vai iepriekš atšifrētu rezultātu — to uzskatu par mūsdienu teātra galveno uzdevumu. Šī uzskata zināma vienpusība ir tā, ka tas skaidrāk, noteiktāk izveidojies manās apcerēs, nekā pagaidām pierādīts praksē. Taču piederu pie cilvēkiem, kas tic

teorētiskās deklarācijas spēkam. Šāds uzskats arī pamudināja mani ķerties pie grāmatas sastādīšanas.

«Darbības māksla» ir grāmatas virsraksts. Un te nu vajadzīgi daži paskaidrojumi — gan par virsrakstu, gan par grāmatā ietverto vielu.

Pakāpeniski nonācis pie šīs teātra mākslas praksē jau sen pierādītās atziņas, gribēju par darbības jēdzienu uzrakstīt teorētisku grāmatu. Materiāla bija sakrājies daudz — gan darba steigā un neskaitāmās izrādēs gūto iespaidu gūzmā izdarītu sīku piezīmju veidā, gan jau pieminēto publicēto rakstu formā. Tos pārļausot, likās, ka it īpaši pēdējo gadu intensīvajās publikācijās skatuviskās darbības jēdziens izvirzīts centrā — kā redzes punkts, kā kritērijs. Tāpēc nolēmu vēlreiz apgrūtināt teātra mākslas interesentus un speciālistus ar kādreiz jau publicēto un sakārtoju nelielu atlasu, kuras pirmās divi nodaļas atainotu manus pirmos meklējumus šai virzienā, taustīšanos, arī virspusējus darbības jēdziena tvērumus, izprotot to vēl kā ārēju skatuvisku norisi — mizanscēnu utt. Grāmatas otra puse, kurā ietelp pēdējos gados rakstītais, pamatos — žurnālā «Liesma» divi gados publicētais cikls un Akadēmiskā drāmas teātra vienas sezonas izsekojums laikrakstā «Literatūra un Māksla» ar tur tvertajiem teātra un kino prakses piemēriem — jau tuvāk precizē darbības jēdzienu.

Neesmu atteicies no ieceres sarakstīt arī teorētisku grāmatu, bet domāju, ka lasītājus, kurus manis skartie jautājumi nodarbina, varētu interesēt arī šāds krājums.

Kad grāmatas koordinātes noskaidrotas, gribas tomēr vēl lasītāju isi ievadīt darbības principa izpratnē un nospraust perspektīvu, uz kuru tieksies šai krājumā sakopotie piemēri. Tas jādara arī tāpēc, lai mazliet «atsvešinātu» mūs no darbības jēdziena, pie kura esam pieraduši, to bieži visdažādākās nozīmēs

arī teātra praksē lietojot, tā pakāpeniski aizmirstot, notrulinot tā pamatnozīmi.

Par darbībām dēvējam arī ārējās izdarības uz skatuves. Par dramatisko darbību — sižetu, saistošu notikumu virkni. Aizmirstam, ka «dramatisks» patiesībā nozīmē «darbīgs», sacīdami «dramatiska darbība», patiesībā sakām «darbīga darbība», jo grieķu izcelsmes vārda «drāma» nozīme taču ir «darbība».

Arī teātra māksla, kas cēlusies no darbības, vēsturiskās attīstības gaitā daudzkārt mainījusi savas formas, kā spēcīgs un noteicējs faktors teātri ienākusi literatūra, rakstītā drāma, tās runājamais vārds. Šis faktors daudzu skatītāju un arī mākslinieku izpratnē teātri pārvērtis it kā par vārda mākslu, par dialoga vai sarunāšanās mākslu, kurā dominē uzrakstītais, runājamais vārds un arvien mazāka vērība tiek piešķirta tam dziļajam un būtiskajam darbības slānim, uz kura istā lūgā vārds balstās kā šī slāņa vieglāk pamanāmā virspuse. Šajā virzienā attīstoties vai, pareizāk sakot, tādējādi attālinoties no savas būtības, teātris daudzkārt ir tiecies un arī šodien vēl tiecas būt runāšanas teātris, tieši nedarbīgas runāšanas teātris.

Vārds, protams, ir teātra mākslai neatņemams izteiksmes līdzeklis, darbības izpausmes forma. Un par teātri kā vārda mākslu jeb runāšanas teātri negatīvā nozīmē es še runāju sašaurināti, ar šiem jēdzieniem apzīmējot tādas teātra mākslas parādības vai atsevišķas izrādes, kurās aktieri vārdu apspēlē, ilustrē, arī emocionāli akcentē kādu nelielu, vārdu tiešajā saturā atrodamu pārdzīvojuma daļu, bet nedzīvo to organisko, ar lugas pamatnotikumiem saistīto dzīvi, no kuras vārds piedzimst kā darbības organiska sastāvdaļa, tās izteicējs. Par «runāšanas izrādēm» profesionāli bieži dēvē tādus iestudējumus, kuros nav atklāts lugas sociālais sakņojums, sabiedriskie un personiskie pamatnoteikumi, kas lugas personas noveduši

konflikta stāvoklī. Šādās izrādēs personas vairāk strīdas, debatē, saduras eksaltētā, bet patukšā vārdu karā nekā ar vārda palīdzību padziļina vai atrisina sen pirms šo personu pašreizējās sastapšanās samezglotus konfliktus. «Runāšanas teātris» saistās arī ar vārda daiļu izrunāšanu, ar vienpusīgu tīksmināšanos ap vārda melodiju. Par vārda vai runāšanas mākslu šajā nozīmē var pat dēvēt veselus virzienus pasaules teātra mākslā, piemēram, tādu manieri, kādai gadsimtiem ilgi līdz šodienai nemainīgs ir pakļāvis Franču Komēdijas teātris, kura izrādes ar baudu, bet ar muzejiskai parādībai raksturīgu distanci vairākkārt noskatījāmies, patiesībā noklausījāmies arī Rīgā.

Ne dialektiskā kopsakarā ar Staņislavska kardinālo mācību par darbību, bet izolēti pieņemot viņa izvirzīto «pārdzīvojuma mākslu» kā pretstatu «rādīšanas mākslai», mākslinieki ir aizgājuši pa vienpusīgu pārdzīvojuma raisīšanas ceļu, nonākuši līdz emocionālu stāvokļu spēlēšanai, emocionālai paštīksmei, tā aizmirstot, kas ir darbība, no tās pat principiāli atsakoties aktierim it kā dārgās emocijas vārdā.

Tāpat daudzu aktieru spējas un vēlēšanās radīt sulīgas, daudzkrāsainas raksturus uz skatuves, kā arī reālistiskajā teātrī plaši izkoptā raksturu veidošanas nepieciešamība vienā savā galējībā aizvedusi pie nemērķtiecīgu, pašmērķīgu raksturu izspēlēšanas, kuri nevis summē, izpauž dramatiskajā darbā dotos apstākļus, bet eksistē paši par sevi.

Tās ir galvenās straumes, kas mūs teātra prakses, tālāk jau — rutīnas tecējumā atvirzījušas no teātra pamatelementa — darbības.

Darbība ir ļoti plašs jēdziens, kas dziļi ieaudies, ieprogrammēts teatrālās spēles pirmdīgļi. Šodien šo dīgļi — jau vārdos uzdīgušu, izplaukušū — uz teātri atnes luga, dramatisks sacerējums. Bet tāpat darbība

bija mītisko un etnogrāfisko spēļu pirmdīgļi, tā bija improvizācijas teātra pamats.

Tieši dramatiskais sacerējums, luga, kuras materiāla lielākā, vieglāk uztveramā daļa ir runājamais teksts (paradoksāli!), ir bijusi par cēloni tam, ka darbība aizvirzījusi uzmanības tālākā plānā. Protams, ir arī nedarbības (nedramatiskas) lugas, izstieptu, nemērķtiecīgu sarunu, mākslīgu sižeta pagriezīenu lugas, dramatiski vāji sacerējumi. Tos atdalot nost, jākonstatē, ka arī dramatiski spriegās lugās režiju un aktierus pa sānu ceļiem bieži ir aizvedis tieši lugā lasāmais teksts; teksts, kas uzrakstīts dziļas, sabiedriski nozīmīgas darbības vārdā, bieži vien ar sava burta virspusi mūs aizved pa sānceļiem — nost no darbības maģistrāles. Aizved arī tāpēc, ka tekstā vien darbība ne katrreiz izpaužas, cilvēki ne katrreiz runā par to, ko viņi īstenībā dara. Taču arī visai izsmalcinātā mācība par zemtekstu ne vienmēr ir atsegusi darbības slāni, kas slēpjas aiz teksta; bieži tā ir aprobežojusies ar padziļinātu psiholoģisku nianšu meklēšanu, bet tā vēl nav darbība.

Lai kaut no vienas puses pietuvotos darbības jēdzienam, atcerēsimies Staņislavska minēto piemēru. Šis piemērs, šis nelielais improvizētais stāsts, manuprāt, būtiski atsedz skatuviskās darbības jēdzienu. Staņislavskis lūdz mūs iedomāties šādu situāciju: kādā dzīvoklī, no kura izgājuši tā saimnieki, slēptuvē atstāts iedarbināts fonogrāfs (mūsu magnetofona priekštecis). Pēc brīža dzīvoklī ielaužas zagļi, kas, teiksim, pusstundas laikā šo dzīvokli apzog — meklē vērtīgākās lietas, darbojas koncentrēti, lietišķi, arī piesardzīgi, klusi, bet pa brīžam apmainās nedaudziem visnepieciešamākajiem vārdiem. Tādiem kā «Nāc tel!», «Nāc tuvāk!», «Klusu!», «Tur ne, nāc tel!», «Tā, nu ir labi», «Kāda laime!», «Par to viņam ne vārda», «Tici man, un tu nenožēlosi», «Laiks negaida, nāc!»

vai tamlīdzīgi. Zagļi, savu paveikuši, dodas prom. Arī fonogrāfs savu paveicis. Iedomāsimies, ka no pagārās epizodes atlasīti tikai fonogrāfa pierakstītie vārdi, secīgi dialoga formā uzrakstīti uz papīra un nodoti režisoram, aktieriem. Nodoti kā dramatisks sacerējums. Nekādu citu norādījumu nav. Un aktieri sāk runāt šos vārdus, meklē emocijas, režisors rada situāciju, reducē to uz divu cilvēku intīmu sastapšanos, meklē klusas mīlas scēnas iespējas... Iztulkojumi var būt vairāki, bet tikai tas, kurš pēc šiem nedaudzajiem aprautajiem vārdiem restaurēs īsto pamatsituāciju — zagļi, kas orientējas, piesargās, dalās, — tikai tas, kurš visam tam liks notikt attiecīgā telpā un liks runāt notikumu secībā, būs atšifrējis lakoniskajā dialogā slēpto darbību. Šis piemērs ar zagļu dialogu izteic dramatiska sacerējuma, lugas būtību. Vārdi. Bez paskaidrojuma. Lakoniski. Bieži pat it kā nenozīmīgi. Bet tajos — darbība. Un viss iegūst nozīmi, ja tā pareizi atrasta, scēniski izvēsta, ja tās vārdā sāk runāt attiecīgās personas. No šī piemēra redzams, ka darbība satur notikumu (zādzība), dotos apstākļus (uz neilgu laiku atstāts dzīvoklis, kaimiņi), personu dziņas (iegūt lielāko daļu — attieksmē pret citiem, kas viņus sūtījuši, dežurē ārā vai citādi piedalās). Taču tas vēl ir šaurs doto apstākļu loks. Un, noskaidrojot proporcijas starp darbību un tekstu, vēl nevar spriest par darbības dimensijām.

Dotos apstākļus, kas inducē darbību, var meklēt daudz plašākā lokā, daudz dziļākos slāņos. Īsta, dziļa dramaturģija ir tā, kuras personu darbību ietekmē laikmeta strāvas, ar visas tautas dzīvi saistīti notikumi, pasaules sociālo un politisko pretmetu berzes enerģija. Kaut arī personu loks lugā dažkārt ļoti šaurs un lugai ir it kā ģimenes sarunu raksturs. Šo sakarību piemēri latviešu un cittautu dramaturģijā

iztirzāti grāmatā atrodamajā rakstā «Ģimenes sarunas un ne tikai».

Un vēl kādā sfērā var sakņoties dramatiskā darbība — lugas autora personībā, viņa biogrāfijā. Tikai izpētot franču 17. gs. klasiķa Rasina visai sarežģīto, pretrunīgo biogrāfiju, kļūst īsti skaidras tās dziņas, uzskati un ļoti konkrētie vides un laikmeta diktētie mērķi, kuru vārdā sarakstīts «Britāniks» vai «Fedra» — šie it kā vēsā, tā saucamajā klasiskajā stilā ieturētie darbi. Bet aiz daiļformā kaltās klasikas verd cilvēciskas kaislības, mutuļo laikmets un pavīd tā kairās sejas. Šie faktori var inducēt lugas skatuvisko traktējumu, var radīt pavisam citu — daudz spēcīgāk uzlādētu spriegumu, nekā vienīgi lugu un tās varoņus — grieķu mitoloģijas un varoņteiku tēlus iepazīstot. Autora personības nozīmei lugas skatuviskajā risinājumā veltīti vairāki raksti ciklā par Akadēmiskā drāmas teātra 1975./76. gada sezonu.

Darbības jēdziena labākai izpratnei te salīdzinājumam var minēt arī dažas ikdienas dzīvē sastopamas parādības. Piemēram, par vārdiem un aiz tiem slēptās darbības īpatsvara disproporciju runā daudzi visai raksturīgi momenti mūsu sadzīvē. Kam godareizē, jubilejā ir lielāka nozīme — tekstam, kas apsveikumā top nolasīts, vai faktam, ka to atnācis pasniegt, piemēram, pats ministrs? Noteicošā nozīme ir tieši faktam, kura persona no attiecīgās organizācijas atnākusi jubilāram godu parādīt, daudz mazāka — izjustajiem vārdiem adresē vai šīs personas runā. Tas pats, telegrammu nolasot, — galveno emocionālo akcentu un vilni zālē uzsit īsais paraksts, nevis bieži pat pagarais telegrammas teksts. Ja jūs kādu apsveicat rakstiski vai vēstulē izsakāt līdzjūtas bēdu gadījumā, mazāk darbojas jūsu ierakstītie vārdi, vairāk — fakts, ka arī jūs esat atcerējies šo cilvēku prieka vai sāpju reizē; jūsu piedalīšanās aizkustina, protams — tās

forma ir vārdi. Un var jau arī aizsūtīt tikai parakstu. Satiekoties — to pašu un pat vairāk nekā gara uzruna izdarīs īss rokasspiediens.

Ja darbā, it sevišķi tur, kur kāds cīnās par savu vietu, par sava izgudrojuma, sacerējuma tālāko likteni, šim cilvēkam ir jāatsaka, tad dotā fakta rūgtumu, tā konsekvenci nemaina ne vārdu daudzums, ne pieklājīgā, saudzīgā vai izvairīgā forma, kādā atraidījums top izdarīts. Cauri visiem un jebkādiem vārdiem atraidāmais skaidri dzird vienu vienīgu «nē», kaut arī šis vārds nemaz netaptu pateikts. Bet atraidāmais izloba šo «nē», izloba darbības būtību — atraidījumu laipnvārdos. Tas, kurš no abiem partneriem tic vārdu svaram, maldās, ja abi notic — viens no viņiem rūgti maldās.

Bieži vārdi kalpo īstenības slēpšanai. Cilvēks ir bāls, nerunīgs. «Kas tev kait?» — «Nekas. Jūtos labi,» skan atbilde. Kam mēs ticam — atbildei vai viņa bāļajai sejai? Cik bieži dzirdam par milzu kampaņām buržuāziskajā presē, kur vārdu straumes kalpo vienīgi patiesā stāvokļa nomaskēšanai! Bet cilvēks ir iemācījies cauri vārdu plūdiem saskatīt faktus un secinājumus izdarīt pēc tiem.

Daudzi lieli rakstnieki runā par vārda mokām, tās atkārtoti savos romānos, sevišķi «Idiotā», uzsver Dostojevskis. Cilvēks savai patiesajai dziņai, vēlējumam, jūtām reti kad atrod īstos, vienīgos vārdus. Vispatiesāk domātie vārdi dažkārt sirdspatiesību sagroza, negribot sakropļo. Par īsto vārdu meklēšanas mokām runā daudzi dzejnieki.

Tās visas mums ir labi zināmas psiholoģiskas un sociālas parādības, tomēr, mākslas darbā — lugā sastopoties ar vārdu, mēs vēl tik bieži to tulkojam tuvredzīgi, pieskaramies tā tiešajam saturam, vārdu kopas emocionālajām iespējām, sākam ilustrēt vār-

duš, uzsveram arī kādas vārdu kopas loģisko pusi, akcentējam atsevišķus jēdzienus pēc loģikas likumiem, bet neprotam sataustīt visas lugas skarbo loģiku, kurā tā vai cita vārdu kopa ir tikai niecīga sastāvdaļa. Mēs labi pārvaldām teikuma, retāk — visas lugas loģisko akcentu. Tas atrodams tikai tad, kad atrasti vides un apstākļu loki līdz to sociālajām konsekvencēm, kad atšifrēta doto apstākļu nepielūdzamā loģika. Viss šis komplekss veido darbību un darbība savukārt — vārdu, kas izriet no tās kā nepieciešamība.

Vai katra dramatiska sacerējuma darbība var būt tikai viena un nekļūdīga, tā autora ieprogrammēta, teātrī kā īstā un vienīgā visiem vienā virzienā meklējama? Tas taču noliegtu režisora, aktiera individualitāti.

Darbības izvēli noteic vēl viens faktors — virsuzdevums, mākslinieka pasaules uzskats. Tas darbības dziļajā slānī liek meklēt un atraisīt tos strāvojumus, kas lugas sižetu un personas visvairāk tuvinātu laikmetam, sabiedrības un paša mākslinieka ideāliem, domu pasaulei.

Jo dziļāks, dramatiski pilnīgāks mākslas darbs — luga, jo vairāk šādu iespēju tās interpretētāju individuālajiem meklējumiem. Tāpēc klasika piedzīvo jaunus un atkal jaunus ļoti dziļus traktējumus. Taču jebkura traktējuma vienīgais īstais ierocis un tā nesējs — darbība. Asi nospraustā darbība pauž traktējumu, pauž režisora un aktieru pasaules uzskatu, izrādes virsuzdevumu. Vārdi, lai kā un kur uzsvērti, tos nespēj apliecināt.

Teikto summējot, jāatceras, ka Staņislavskis, savas darbības pēdējos gados uz paveikto atskatoties, vairākās būtiskās sarunās ar saviem skolniekiem mēdza uzsvērt, ka no viņa sistēmas paliks pāri virsuz-

devums un caurviju darbība, ka šie divi jēdzieni izsaka visu viņa sistēmu.

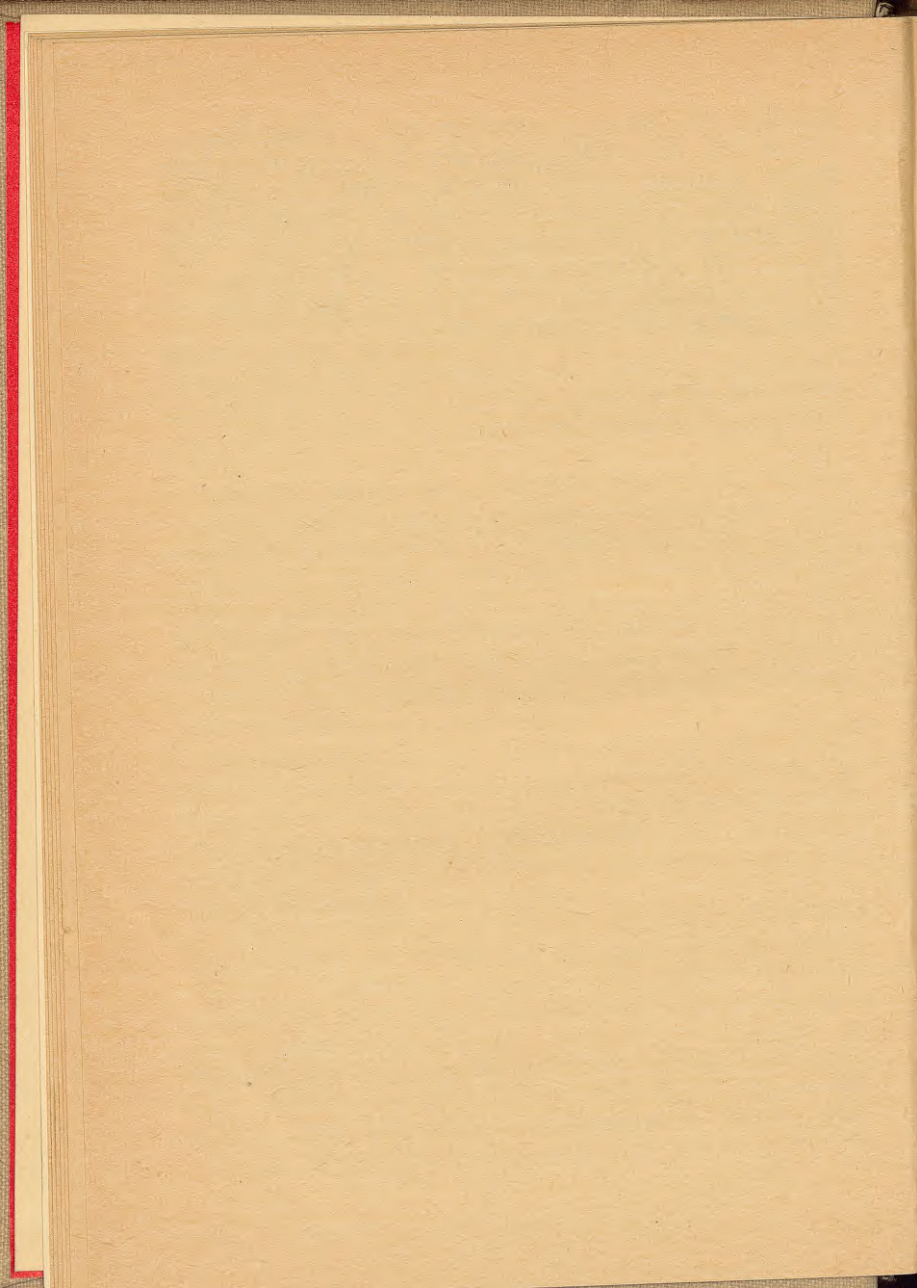
Darbība izrādes gaitā izpaužas pakāpeniski. Tāpat kā degviela baro motoru, tāpat darbība baro sarežģīto izrādes mehānismu visā tā darbošanās laikā. Šo pakāpenību teātra mākslā mēdz saukt par *processu*. Tas necieš sasteigumus, negatīvā atmaskojumu pirms atrisinājuma, pozitīvā uzsvērumu pirms pozitīvo spēku izšķirošās pārbaudes cīņā. Visus mēģinājumus steigties procesam pa priekšu, apiet to pa vieglākās pretestības ceļu teātra mākslā mēdz dēvēt par *relatīvu*.

Grāmatā atrodamajos rakstos būs minēti daudzi scēniskā procesa un arī rezultāta piemēri. Ļoti nozīmīgs teātra mākslā ir šī scēniskās darbības motora ieslēgšanās vai starta moments, kurš dod pirmo dzinuli, no kā iesākas darbība. Te esmu izvirzījis domu par tā saucamo *iepriekšējo spriegumu* jeb *pirmsspriegumu*. Arī tas vairākkārt iztirzāts grāmatā, īpaši rakstos, kas skar režisora un dekoratora sadarbību.

Grāmatā ievietoti arī vairāki raksti par kino jautājumiem. Te gribu jau iepriekš paskaidrot to, kas izteikts pašos rakstos, proti, ka neuzskatu abas mākslas — teātri un kino — kā atsevišķas un suverēnas, bet gan kā dziļi radnieciskas un savstarpēji saistītas. Drāma kā kritērijs apvieno tās.

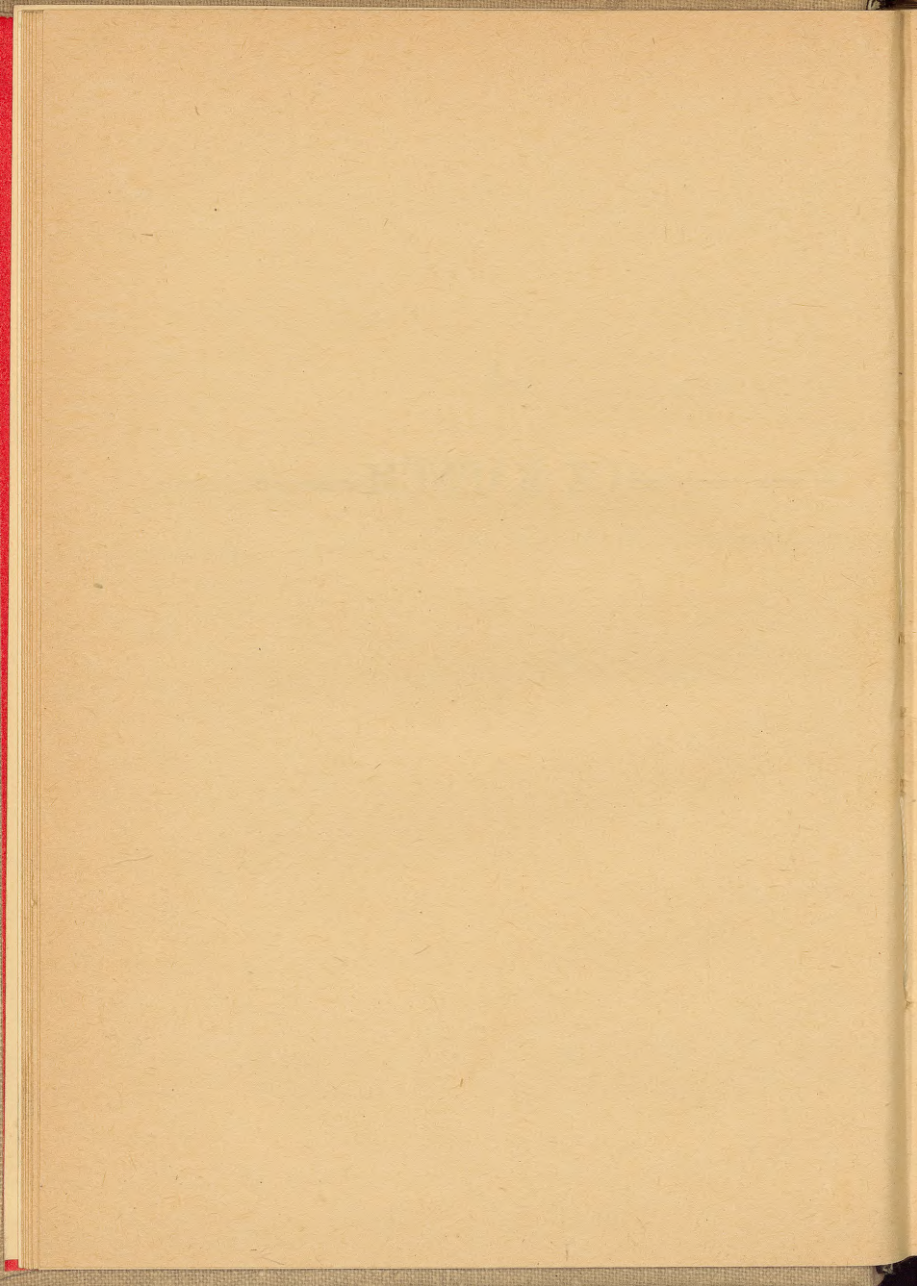
Grāmatā iezīmētie teorētiskie principi pa lielākai daļai balstīti un konstruēti uz manu kolēģu darba pamata, to iepazīstot, vērtējot, arī kritizējot. Lai man piedod tie, kuru sūrā darba balstiem esmu piestiprinājis savus salīdzinājumu un spriedumu režģus un balustrādes. Tas nūdien ir vieglāk, nekā celt pašu ēku, bet pirmais attaisnojums man ir tas, ka es ļoti labi to zinu. Un otrs attaisnojums — varbūt analīze, cik tā man izdevusies, tieši pats analīzes process

vairāk nekā izlobītie slēdzieni var noderēt kādam, kas šo pašu ceļu, kuru mana paaudze sāka pirms trīsdesmit gadiem, izvēlas un sāk šodien. Var būt, ka viena otra šīs grāmatas lappuse var aiztaupīt veltīgās, taču nevienam jaunam meklētājam neatņemamās pūles dziļā nopietnībā konstruēt tvaika mašīnu vai divriteni, darba aizrautībā aizmirstot, ka šie rīki uz mūsu zemeslodes jau sen izgudroti.



I

==== UZ KĀPNĒM ====



DAŽAS LATVIEŠU PADOMJU TEĀTRA ATTĪSTĪBAS LĪNIJAS

Sociālistiska pēc satura un nacionāla pēc formas — padomju māksla apvieno daudzu brāļu saimes tautu daiļrades spēkus. Šai mākslas kopā, kuru varētu salīdzināt ar varenu kora ansambli, ir dažādas nokrāsas, tembra un augstuma balsis, to ir tikpat daudz, cik tautu ir sociālisma zemes brālīgajā saimē.

Bet daudz balsu koris skan harmoniskā vienībā, to saliedē kopīgais cīņas mērķis, partijas izvirzītie komunistiskās audzināšanas uzdevumi, atbildība visas padomju tautas priekšā.

Par šī lielā ansambļa pilnvērtīgu locekli kļuvuši arī latviešu tautas daiļrades spēki. Tie veidojas un aug šai kopējā saskaņā, dod tai savu specifisko nokrāsu, savu intonāciju, dod tai savas spilgtas individualitātes atsevišķās mākslas nozarēs, to skaitā — teātra mākslā, kura izvirzās priekšplānā, jo pulcina miljonos skaitāmas skatītāju masas.

Tikai apgūstot sociālistiskā reālisma metodi, latviešu teātris spēja iekļauties kopējā dižu mērķu spārnotajā padomju mākslas saimē, paturot savas nacionālās īpatnības.

Kāds tad bija šīs jaunās metodes apgūšanas process?

Aplam būtu apgalvot, ka sociālistiskā reālisma metode nostiprinājusies latviešu teātra mākslā pilnīgi

neizkoptā vietā. Ir jāatzīmē vairākas spēcīgas un nozīmīgas līnijas, kas padomju mākslas sfērā ieplūda no latviešu teātra labāko tradīciju novada.

Tie vispirms ir stiprie reālisma pamati. Pretstatā vācu skolas deklamatoriskajai patētikai, pretēji franču aktieru spēlei, kas balstās uz spīdošu tehniku, latviešu skatuves māksliniekiem vienmēr ir bijusi būtiski tuva silta vienkāršība, uz reālās dzīves pamatiem balstīts tēlojums, kas ir krievu skolai rada. Daudzi mūsu teātra mākslas vecmeistari gluži intuitīvi tiekušies pēc šī spēles veida un attīstījuši to, atrodot savu īsto vietu reālistiskajā repertuārā. Ikvienā tēlā radīt lomas organisku dzīvi uz skatuves arvien centusies mūsu teātra māmuļa Berta Rūmniece; dziļi izjūsts, patiess pārdzīvojums raksturīgs Daces Akmentiņas daiļradei.

Šie pamati ir nostiprinājušies un tālāk veidojušies auglīgā krievu reālistiskās dramaturģijas un skatuves mākslas ietekmē. Gogoļa un Ostrovska darbi ir latviešu teātra repertuārā tā pastāvēšanas pirmajos gadu desmitos. Vēlāk izcila nozīme ir Gorkija lugām, sevišķi «Dibenā» uzvedumam, kas pavēra jaunus ceļus latviešu reālistiskās režijas pamatlicēja Alekša Mierlauka darbā. Dziļa ietekme daudzu latviešu teātra vadošo darbinieku daiļradē ir Maskavas Dailes teātra izrādēm. Latviešu aktieru meistarības līmeni nepārtraukti ietekmējušas Staņislavska novatoriskās atziņas. Ar viņa meklējumiem latviešu skatuves mākslai saites nepārtrūkst arī garīgās šaurības maktajos buržuāziskās Latvijas gados. Vairāki režisori — pedagogi, piemēram, E. Feldmanis, J. Jurovskis, J. Zariņš, audzināja jaunus talantus Staņislavska atziņu garā. Daudzi vecākās paaudzes aktieri interesējās par Staņislavska grāmatām, lasīja tās, gūstot bagātu ierosmi savai jaunradei.

Latviešu aktieru labākā daļa pārkāpj padomju māks-

slas slieknsni ar krietni izkoptu ievirzi uz reālistiski padziļinātu skatuves mākslu.

Taču, runājot par reālisma tradīcijām latviešu teātra mākslā, mēs tās nedrīkstam meklēt visur, kur vien uz skatuves ieskanējusies kāda patiesīguma stīga. Jānošķir naivā reālisma garā veidotie darbi latviešu teātra sākuma gados. Nost jāatdala tādu lugu izrādes, kuru autori, pretendējot uz dzīves patiesīgumu, kopējuši kādu sīku, nenozīmīgu dzīves stūrīti, parādījuši visu kā dzīvē iespējamu, liekot arī aktieriem spēlēt «patiesīgi», bet nav pasacījuši neko būtisku, nozīmīgu. No reālisma sevišķi jāatdala tās ārēji it kā patiesīgi nospēlētās izrādes, kuru saturs un ideoloģija kropļojuši reālās dzīves ainu, sagrozījuši to, iztēlojot bojāejošo par uzvarētāju vai arī otrādi. Tādas uz pasūtījumu rakstītas lugas parādījās fašistiskās diktatūras laikā. Tās mēģināja spēlēt it kā reālistiskā sadzīves plānā un to darīja tādēļ, lai skatītāji lugās tēloto budzisko idilli noturētu par negrozāmu dzīves īstenību.

Nemaz nerunājot par šādiem sakropļojumiem, reālismam nekad nav bijis raksturīgs arī pielaidīgi konstatējošs tonis, bet gan ir bijusi zināma iejaukšanās dzīvē, dzīves būtisko parādību un pretrunu atspoguļošana. Līdz ar to reālisma mākslai allaž piemīt dzīves pārveidotājas raksturs.

Tāpēc ciešā sakarā ar aktieru reālistiskā spēles veida un reālistiskās režijas attīstību latviešu teātrī saistās cīņa starp reakcionāro un progresīvo ideoloģiju, cīņa par repertuāru, kas patiesi atspoguļotu galveno tautas dzīvē, tās centienos.

Šī cīņa sākās jau ar Ādolfu Alunāna mēģinājumiem radīt latviešu nacionālo dramaturģiju pretstatā salkanajām vācu posēm un birģeliskajām luģelēm, kas piesārņoja latviešu skatuvi tai sākuma posmā, kad

latviešiem jau bija savs teātris, bet nebija vēl savas dramaturģijas.

Tālāk redzam, ka, prasībām augot, progresīvā kritika jau vēršas pret sentimentalitāti un naivi izprasta reālisma izpaušmēm paša Alunāna darbos. Prasot literatūras kalpošanu sociālai idejai, jaunstrāvnieku kritika asi šķiro paliekamo no tematiski šaurā un maznozīmīgā Blaumaņa darbos.

Cīņa par tautas interesēm kalpojošu teātri gūst lielas uzvaras ar Raiņa un vēlāk ar A. Upīša dramaturģiju.

Raiņa lugu revolucionārais patoss veido uz latviešu skatuves jaunu — līdz tam nepiedzīvotu, spēcīgu sabiedriski politisku līniju, kuru spilgti pārstāv Jaunais Rīgas teātris (1908—1915). Šā teātra repertuārs aicina aktieri no pasīva atveidotāja kļūt par pilsoni — cīnītāju. Tā ir jauna pakāpe reālisma attīstībā latviešu teātra mākslā. Tā mudināja arī režisorus meklēt jaunus — iedarbīgākus līdzekļus lugas idejiskā satura atklāsmē, pulcinot un saliedējot ap aktieri arī citus teātra elementus — dekorāciju, gaismu, mūziku. «Uguns un nakts» pirmais inscenējums 1911. gadā iezīmē jauna etapa sākumu latviešu teātra attīstībā, sevišķi režijas mākslā.

Raiņa lugu iestudējumi Jaunā Rīgas teātra repertuārā ieņem pašu redzamāko vietu, tie iezīmē teātra māksliniecisko seju. Teātrī sešu gadu laikā parādās «Zelta zirgs», «Uguns un nakts», «Indulis un Ārija», «Pusideālists» un «Pūt, vējiņi!». Līdz ar šīm lugām latviešu skatuves mākslā ienāca zināma romantika, skatuvisks pacēlums. Bet vai te ir jārūnā par kādu jaunu — no iepriekšējām reālisma tradīcijām atšķirīgu virzienu — romantismu mūsu skatuves mākslā?

Protams, ja mēs salīdzinātu izteiksmes līdzekļus, kādus aktieri un režisori lietoja sadzīves lugā, kas repertuārā atradās turpat blakus, ar tiem, kādi atrai-

sījās, piemēram, «Uguns un nakts» izrādē, tad starpību konstatēt nebūtu grūti. A. Upīts, atceroties «Uguns un nakts» pirmuzvedumu, raksta: «Lieliskās dekorācijas un Nikolaja Alunāna mūzika demonstrē tās iespējas, ko plašāka vēriena izrādei piešķir šie iespaidīgie palīga līdzekļi. Aktieri radinās atraisīties no iesīkstējušas spēles rutīnas, iejusties dzejnieka ideju tēlos un iekļaut savu tēlojumu skatītāju masas iedvesmotā kopējā jutoņā.»* Lūk, tieši šā sava tēlojuma iekļaušana skatītāju masas kopējā jutoņā ir pats galvenais elements jaunā pacēluma mākslā. Un, kad paklausāmies Tijas Bangas atmiņas par šo laiku un viņas Spīdolas tēlu, tad uzzinām, ka aktrise tēlā pieskārusies tieši tām stīgām, kurām līdzī vibrē skatītāju masas kopējā jutoņa. Raiņa vārsmas, sevišķi revolucionārās elpas pilnās noslēguma rindas, aktrise pratusi raidīt tieši skatītāju zālē, radot tur varēnu atbalsi — aplausus, jūsmīgas šalkas, izsauzienus.

Runāt ar savu skatītāju tieši, runāt pāri rampai, bet tai pašā laikā neiziet no tēla robežām, likt pašai Spīdolai runāt ar skatītāju — šis paņēmieni ir it kā patētiski agitatorisks, bet attiecīgā laikmeta noskaņām dziļi atbilstošs un mijiedarbē ar skatītāju tomēr skaudri reālistisks paņēmieni. Tas ir kaujinieciskas mākslas paņēmieni.

Jaunais Rīgas teātris netraktēja Raiņa darbus kā simbolistiskas teiksmas, bet ar šo simbolu starpniecību izraisīja viskonkrētākās asociācijas tieši skatītāju sirdīs. Tāpēc romantika, kas strāvo šais izrādēs, ir ar dzīvi cieši saskanīga, no dzīves izaugoša, tā savilņo skatītāju masu, modina tajā cīņas sparū, cērības.

Par «Induļa un Ārijas» pirmuzvedumu Andrejs Upīts 1912. gadā raksta: «Tragēdijas saturs tēlojumā

* *Upīts A.* Latviešu literatūra, I. R., 1951, 287. lpp.

tik plaši plests un dažādiem līdzekļiem izteikts, ka arī mērenie birģeliskie liberāļi tur kaut ko atrod priekš sevis. Bet pilnīgi viņu izjust un līdzdzīvot spēj tikai darbaļaužu šķira, kuras centienu atbalsis skan teiksmaino varoņu valodas dārdošajā dzejā.»*

Tādu pašu piederību darbaļaužu šķirai, tikai ar citiem — satīriskās komēdijas un sociālās drāmas līdzekļiem apliecināja arī A. Upīša lugas uz Jaunā Rīgas teātra skatuves (viencēlienu cikls «Pārcilvēki» un «Balss un atbalss»).

Latviešu nacionālajā dramaturģijā spēcīgi ieskanas revolucionārā tēma. Tā sabalsojas ar proletārisko cīņas garu, kas strāvo Gorkija lugās. Arī tās parādās uz Jaunā Rīgas teātra skatuves, prasot novatoriskus paņēmienus režijas un aktieru mākslā.

Tā šai periodā redzam latviešu teātra sekmīgus mēģinājumus nostāties šķiriskas mākslas pozīcijās.

Šīs latviešu teātra labākās tradīcijas, ieejot sociālistiskā reālisma mākslā, ir ļoti nozīmīgas.

Aplūkojot šīs tradīcijas, jārūnā par latviešu teātra ciešajiem sakariem ar tautas daiļradi, par folkloras elementu ieplūdumu profesionālajā teātra mākslā. Tas vērojams, jau sākot ar Alunāna lugām, kur latviešu zemnieka tēla pretnostatījums apspiedējiem baroniem bazējas uz tautasdziesmu motīviem, par ko liecina jau Alunāna lugu virsraksti.

Varam, šķiet, runāt arī par latviešu pirmsprofesionālā teātra — tautas uzvedumu, ķekatu pārkausētiem elementiem Blaumaņa komēdijās. Par tautasdziesmām dažas savas lugas nosaucis Rainis, daļa no tām sarakstīta tautasdziesmu pantmērā. Tautas pasaku elementi radoši ienāk Brigaderes labākajos skatuves darbos.

* *Upīts A. Raiņa drāma. — «Vārds», 1912, I, 230. lpp.*

Piemēru ir daudz, un tie stāsta par tradīciju, kura ir dzīva un ieaužas arī sociālistiskā reālisma teātra mākslas daudzkrāsu rakstā.

Ja iejūtamies Jāņu nakts lirikā G. Priedes lugā «Jaunākā brāļa vasara», ja ieklausāmies veselīgajās apdziedāšanās dziesmu intonācijās N. Vētras lugā «Ar dziesmiņu druvā gāju», ja pavērojam tautas asprātībām un ziņgēm apaugušos zvejnieku raksturus J. Granta un V. Sauleskalna lugā «Jūras vēji», kā arī J. Vanaga drāmā «Kūģis iziet jūrā», — tad redzam, ka gaišā, folkloristiskā stīga visur palīdz izcelt pozitīvo, padomju dzīvi apliecinošo. Liksmā dziesma iet līdzī jaunā celtniekiem, tautiska dzēlība šausta atpalikušo, rotaļa, deja izaug no prieka par sasniegto.

Bet tas ir diezgan vispārējs, paviršs konstatējums, un, iestājoties par folkloras ieviešanu mūsdienu dramaturģijā un skatuves mākslā, viegli varam panākt pretējo — folkloristisko elementu piekārumu, ārēju izrotājumu, kam ar mākslas darba nacionālo specifiku nav nekā kopēja. Pie šāda rezultāta, piemēram, nonācis Krievu drāmas teātris, mēģinot ar slikti izpildītu «Mugurdanci» un «Pūt, vējiņi!» dziedājumu latviskot V. Kaņiveca lugas «Pēc kāzām» uzvedumu.

Nacionālās specifikas problēma ir daudz dziļāka, tā pirmām kārtām ir cilvēku raksturu un viņu attieksmju problēma, tā saistās ar ļoti jūtīgu vides un apstākļu raksturojumu. Bet sociālistiskā reālisma mākslā šie jautājumi ir ļoti svarīgi. Taču tos pārāk maz risina un attīsta.

No šī īsā ieskata latviešu teātra tradīciju novadā mēs iegūstam šādus uz sociālistiskā reālisma mākslu rītošus pavedienus: teātra reālistiskie, krievu skolai radnieciskie pamati; cīņa par idejiskumu, skatuves mākslas šķiriskumu; kvēls patoss, kas saistīts ar teatrālo palīgelementu lietojumu, jeb «paceltais

reālisms»; sakari ar folkloru un teātra nacionālā specifika.

Tālāk aplūkosim pašu sociālistiskā reālisma metodes veidošanās procesu latviešu teātra mākslā, kāds tas ir tad, kad nodibinājusies padomju iekārta un visā latviešu tautas dzīvē notiek dziļas, revolucionāras pārmaiņas.

Dziļi pārmainās arī teātra māksla.

Pirmais, ko jaunu saņem latviešu teātris šai posmā, ir repertuārs. Tajā ienāk padomju luga, vispirms krievu padomju autoru darbi, jo dramaturģijas un teātra attīstības ritmi nav gluži sinhroni — mēs varam runāt par latviešu padomju teātra pirmajām pazīmēm jau 1940./41. gada sezonā, kaut arī tai laikā vēl nav uzvesta neviena latviešu padomju luga. Šis stāvoklis mazliet atgādina latviešu teātra pirmo tapšanas procesu — arī toreiz, teātrim attīstoties pirms dramaturģijas, tam talkā nāca Gogoļa «Revidents». Latviešu padomju teātris pirmos soļus sper ar krievu padomju klasikas uzvedumiem, ar spēcīgām šī repertuāra lugām, kas kļūst par neaizstājamu skolu visā tālākajā attīstībā. Tādas ir Ivanova «Bruņuvilciens 14-69» un Slavina «Intervence» Dailes teātrī, Treņova «Lubova Jarovaja» un Lavreņova «Lūzums» Drāmas teātrī, Biļa-Belocerkovska «Vētra» Jelgavas Drāmas teātrī.

Šo grūto, atbildīgo lugu atveidošana latviešu teātrim ir nopietna pārbaude, kuru tas iztur sekmīgi, liekot lietā labāko, kas krāts un veidots iepriekšējā gaitā. Padomju dramaturģijas dziļais idejiskums apaugļo visu tālāko latviešu padomju teātra attīstību. To pārtrauc fašistiskais iebrukums, bet tikai daļēji, jo Tēvijas kara gados frontes apstākļos nopietnu idejisku rūdījumu gūst daudzi latviešu padomju rakstnieki, top pirmās latviešu padomju lugas, ar kurām teātri atsāk savas gaitas atbrīvotajā Rīgā.

Otro strāvu, kas šai posmā kā jauna ienāk latviešu teātrī, varētu saukt par pedagogisko. Tā ir aktieru meistarības padziļināšanās, aktieru spēles veida reālistisko tradīciju pāraugšana kvalitatīvi jaunā pakāpē, kas saistās ar Staņislavska mantojuma tālāku radošu apgūšanu, tā izlietošanu jaunu ideoloģisku uzdevumu risināšanā.

Te lieli nopelni ir tiem teātra darbiniekiem, kuri pēc kara atbrauca vai atgriezās Latvijā ar bagātu sociālistiskā reālisma principu un Staņislavska sistēmas lietošanas pieredzi, ko viņi apguvuši Padomju Savienības teātros.

Ar lielu pedagoga principialitāti un degsmi Drāmas teātra vecākās paaudzes piedzīvojušajiem aktieriem pieiet Vera Baļuna, lai viņos atraisītu jaunus meistarības paņēmienus, jaunu attieksmi pret lomu. Sevišķa nozīme ir tam darbam, ko V. Baļuna veikusi, audzinot topošo paaudzi. Ne spēlēt, bet mērķtiecīgi darboties uz skatuves, neko nedarīt bez iekšēja attaisnojuma un uzdevuma, liela atbildības sajūta pret sīkāko epizodisko lomu — tās ir pazīmes, kas raksturo šos jauniešus, tās ir pazīmes, bez kurām mēs nevaram iztikt, kad veidojam reālistisko šāsdienu ainu uz skatuves.

Šī pedagogiskā pieeja, kuru pārstāv arī režisori B. Praudiņš, A. Leimanis un citi, ir bagāts, bet brīžiem pat ārēji nemanāms ieguldījums sociālistiskā reālisma veidošanās procesā uz latviešu padomju skatuves. Nemanāms tas dažkārt šķiet tāpēc, ka nav skaļu, uzreiz parādāmu rezultātu. Jaunākās paaudzes mākslinieki šodien bieži vien runā par kādu meistarības elementu kā par sen zināmu ābeceš gudrību. Bet varbūt ir pagājis tikai nedaudz gadu no tā brīža, kad šo ābeceš gudrību jaunais cilvēks pirmo reizi dzirdēja no sava pedagoga mutes. To nevajag aizmirst.

Akadēmiskajā drāmas teātrī atplauka vairāku ievērojamu vecākās paaudzes aktieru otrā jaunība tieši šīs pedagogijas un padomju lugu tematikas ietekmē. Jauns dramatisko darbu saturs, apziņa, ka tu radi tautai vajadzīgu, idejisku mākslu, atveldzēja aktierus, papleta viņu redzesloku un talanta diapazonu. Tā ar neaizmirstamo L. Špilbergas radīto Marjas Ļvovnas tēlu un K. Klētnieka Poļežajevu centrā Drāmas teātrī jau 1946. gadā izveidojās lieliska L. Rahmanova lugas «Nemierīgais vecums» izrāde V. Baļunas režijā. Šo skatuviskā patiesīguma un dziļā idejiskuma līniju režisore sekmīgi turpina ar K. Simonova lugas «Divas Amerikas», N. Pogodina «Kremļa kurantu» un citu darbu iestudējumiem. «Kremļa kurantos» nopietnās studijās pārdomātu un emocionāli pārlicinošu Ļeņina tēlu radīja R. Zandersons, aktieris, kuru agrāko laiku reperetuārs bija iesprostojis kaut kādā šaurā, vienpusīgā ampluā.

Ampluā sistēma ir lauza, uz padomju skatuves sev vietu atbrīvo aktieris — radoša personība. Kvalitatīvi jaunas pazīmes parādās Jāņa Oša, Antas Klints, Alfrēda Videnieka un daudzu citu pieredzējušu aktieru daiļradē. Tiem blakus top tādi jauni talanti kā Velta Līne un Lidija Freimane, Alfrēds Jaunušans un Jānis Kubilis.

Ar pilnām tiesībām var runāt par izcilā reālistiskās režijas meistara Alfrēda Amtmaņa-Briediša daiļrades otro jaunību padomju teātra apstākļos. Pareizi uztverot partijas norādījumus, saskaroties ar padomju tematiku, apgūstot materiālista skatījumu uz vēstures parādībām un ar tām saistītajiem dramatiskajiem darbiem, Briedītis savā režisora meistarībā sasniedz jaunu pakāpi. Pie tam nevarētu teikt, ka sevišķi būtu mainījusies Briediša pieeja aktierim, no kura viņš allaž ir prasījis skaudru patiesīgumu, mobi-

lizējis viņa fantāziju, virzot uz tēla radīšanu. «Loma plus aktieris — tas ir tēls,» reiz kādā lekcijā Teātra fakultātes studentiem teica A. Amtmanis-Briedītis, un šis vienkāršās, bet bargās matemātikas lietošanu praksē viņš ir prasījis un prasa no aktiera.

Tomēr tēlam tagad ir pilnīgi cita kvalitāte nekā agrāk. Nesalīdzināmi patiesāks un krāsās bagātāks tas kļūst tad, kad to atšifrē, zinot sabiedrības attīstības likumus. Un tā nesalīdzināmi dziļāka kļūst režisora Amtmaņa-Briedīša pieeja visam lugas traktējumam. Ar savu spēcīgo mākslinieka intuīciju, ar jauniegūtajām zināšanām Briedītis sevišķi asi uztver lugas idejisko uzbūvi, nesaudzīgi sameklē šķiriskos pretmetus tēlu sistēmā. Rodas latviešu literatūrā plaši pazīstamu darbu monumentāli atveidi uz Drāmas teātra skatuves. Tie ir V. Lāča «Zvejnieka dēls» un A. Upīša «Zaļā zeme», Kaudzišu «Mērnīeku laiki» un P. Rozīša «Ceplis», bez tam Blaumaņa lugu iestudējumi — «Ļaunais gars» un «Skroderdienas Silmačos». Tie ir inscenējumi, kuros asi izjūtama režisora attieksme pret lugas personāžu, pret šķirisko grupējumu tajā.

Par šo jauno pieeju dramatiskam darbam vislabāk pastāsta Briedīša paša izteicieni viņa pazīstamajā rakstā «Divi «Zvejnieka dēla» uzvedumi»: «Mūsu Akadēmiskā drāmas teātra priekštecis — bijušais Nacionālais teātris skaitījās par reālistisku teātri. Šodien pilnīgi skaidri redzam, ka ar tādu reālismu, ar kādu latviešu skatuves mākslinieki strādāja tais laikos, nav iespējams radīt patiesīgu, dzīves īstenībai atbilstošu izrādi, jo šis reālisms bija statisks, reakcionārs, nerādīja dzīvi tās attīstībā, neiezīmēja perspektīvu.» Un tālāk: «Sociālistiskā reālisma metode, ar kuru tagad apbruņoti mūsu mākslas darbinieki, dod iespēju teātrim, strādājot ar to pašu materiālu, radīt gluži citu — patiesīgu, idejisku izrādi, kas palīdz

skatītājiem pareizi izprast attiecīgā laikmeta sociālās parādības, darbaļaužu cīņu un centienus.»*

Jā, lūk, reālisms un reālisms, vakar un šodien, bet cik dažādas ir šīs kvalitātes! Tāpēc arī nevaram runāt vienīgi par aktiera meistarības psiholoģisko padziļinājumu sociālistiskā reālisma apstākļos, bet gan par tās pacelšanos jaunā — augstākā pakāpē, kur tai jāklūst par līdzekli tipisku, sociāli būtisku iezīmju atklāšanā tēlos un to attieksmēs.

Process, kuru mēs ilustrējam ar piemēriem no Akadēmiskā drāmas teātra dzīves, proti, aktieru meistarības padziļināšanos, apgūstot lugas marksistisko rakstējumu, ir raksturīgs arī citiem republikas teātriem.

Kādā Rīgas viesizrāžu cikla noslēguma apspriedē Liepājas teātra galvenais režisors N. Mūrnieks, kas pats ir neatlaidīgs Staņislavska principu sekotājs kopš savu mākslinieka gaitu sākuma, izteicās, ka teātra darbā viens no svarīgākajiem uzdevumiem ir cīņa pret vecajiem štampiem, pret amatnieciskā spēles veida paliekām un ka šai cīņā neatsverams palīgs ir aktieru darbs krievu klasiskajās lugās, tāpēc tām teātra repertuārā ierādāma īpaša vieta. Šīs teātra pūles izrādījās auglīgas. Un ne tikai saskarē ar krievu klasiku, arī spēlējot aktuālo padomju lugu, augusi aktieru meistarība. Daudzveidīgu, sulīgu tipu galeriju redzējam J. Granta un V. Sauleskalna «Jūras vēju» iestudējumā Liepājas teātrī, savdabīgi raksturi iezīmējās M. Talvestes lugas «Purva velni» iestudējumā un citos. Lūk, spilgti, individualizēti raksturi, kas tai pašā laikā ir arī mērķtiecīgi savas sociālās būtības izteicēji, — tā, šķiet, ir pati stiprākā puse Liepājas teātra darbā.

* *Amtmanis-Briedītis* A. Divi «Zvejnieka dēla» uzvedumi. — «Literatūra un Māksla», 1950, 1. maijā, 4. lpp.

Ar interesantām, drosmīgām mizanscēnām, režisora gribai pakļautu skatuves darbību, kas labi atklāj tēlu attiecības un rada izteiksmīgus, izrādes ideju pastipriņošus noskaņu momentus, sastopamies Valmieras — tagad L. Paegles vārdā nosauktajā Drāmas teātrī, kur galvenā režisore ir Anna Lāce.

Šis teātris, kaut arī tā kadri, it sevišķi pēc divu trupu apvienošanas, saplūduši no dažādām pusēm, neilgā laikā izaudzis par saliedēta ansambļa teātri. Piemēram, režisora P. Lūča inscenētajā Ā. Alunāna lugas «Seši mazi bundzinieki» izrādē pat nelielās, gluži epizodiskās tautas skatu lomiņās ar lielu skatuvisku aizrautību darbojās pieredzes bagāti aktieri. Un tieši šie mazo lomiņu tēlotāji ar savu degsmi ienesa izrādē tik patīkamo komēdijisko spraigumu un alunānisko naivitāti. To var veikt tikai saliedēts kolektīvs, kurā veidojas sava iekšējā mākslinieciskā disciplīna.

Atšķirīgs no citiem ir aktieru meistarības padziļināšanās process J. Raiņa Dailes teātrī. Lai par to runātu, vispirms jāskar dažas citas līnijas šā teātra mākslinieciskajā attīstībā.

Jau tas apstākļi vien, ka Dailes teātris nodibinājās (1920) tais pašās telpās, kur savā laikā darbojās Jaunais Rīgas teātris, liek vilkt kādu pavedienu no viena teātra uz otru. Tas, ka Dailes teātra mākslinieciskais vadītājs un veidotājs no pirmās tā pastāvēšanas dienas ir Eduards Smiļģis, kas izaudzis un savu talantu attīstījis Jaunajā teātrī un ir spilgts tā tradīciju nesējs, vēl pastiprina šo kopību.

Dailes teātris sāk savu ceļu kā novatorisks ansamblis, kas pieteic cīņu visiem štampiem un nododas jaunu skatuvisku izteiksmes līdzekļu meklējumiem. Teātrim gan nav visai skaidras un noteiktas ideoloģiskas platformas, meklējumi galvenokārt tiecas uz to, kā parādīt, nevis ko rādīt, tomēr arī repertuāra

izvēlē, sevišķi sākuma gados, skaidri izpaužas progresīva līnija. Teātris pirmo sezonu sāk ar Raiņa «Induli un Āriju», tai pašā sezonā seko arī «Uguns un nakts», vēlākajos gados — citas Raiņa lugas. No oriģināldramaturģijas repertuārā vēl ir vairākas A. Upīša lugas, no klasikas — sevišķi daudz Šekspīra, Šillera, Moļjēra darbu... To inscenējumos — radoša trauksmainība. Teātris it kā tiecas savam skatītājam dot vairāk, nekā to ļauj apkārt valdošā šaurība... Bet ko? Bez jau minētajām lugām oriģināldramaturģija nekā jauna, nozīmīga teātrim nesniedz. Šo posmu aplūkojot, jāatceras A. Upīša tālredzīgie vārdi, kas teikti jau citētajā rakstā sakarā ar «Induli un Āriju» 1912. gadā: «Vairāk nekā jebkura cita nozare drāma savā būtībā ir demokrātiska māksla. Tikai visplašākajām masām spēkā, apziņā un apzinīgā darbā augot, var augt dramatiskā māksla. Tikai neatlaidīgas cīņas dvesmā rakstnieks var ieelpot to dzirkstošo dzīvību, kurai jāplūst pa drāmas organisma nervu sikajām šķiedriņām. Latviešiem būs proletāriska drāma — vai viņas nebūs nemaz.» Tas teikts par dramaturģiju, taču attiecināms arī uz teātri. Masu spēki ir izklīdināti, vara — buržuāzijas rokās. Un teātris, kaut vai tādēļ vien, lai eksistētu, spiests dot savus meslus valdošo aprindu prasībām un gaumei. Dziļākam saturam iztrūkstot, apsīkst arī formas meklējumi, daudz kas sāk kalpot vienīgi vieglas tiksmes izraisīšanai skatītājā.

Par šo sarežģīto, 20 gadus garo Dailes teātra pirmspadomju periodu, kas prasīt prasa nopietnus pētījumus vistuvākajā nākotnē, še īsumā var pateikt tikai to, ka tajā daudz maldu un piekāpības, bet ne viss, kas tai laikā radīts, pār vienu kārti metams. Teātris tomēr izkaldināja savu īpato scēnisko meistarību, padarīja dekorāciju, gaismu, mūziku, deju, intermēdiju par elastīgiem, aktieru spēlei līdzvērtī-

giem elementiem. Dailes teātris parādīja latviešu skatītājam, ka darbībai uz skatuves bez tiešajiem norādījumiem autora tekstā var būt arī sava — ļoti patstāvīga režisora partitūra. Šāds darba stils iekustināja teātra ļaužu un skatītāju prātus, modināja sabiedrībā interesi par jaunām teātra formām un radoši stimulēja dramaturgus. Nez vai, šo savu ličloču gaitu neizstaigājis, Dailes teātris padomju apstākļos spētu tā uzreiz parādīt to formā spilgto, bet tagad jauno idejisko uzdevumu gultnē mērķtiecīgi ievirzīto spēles stilu, par ko teātri pamatoti slavēja pirmajos pēckara gados.

Bez tam jāatzīst, ka cauri raibu raibā repertuāra jūklim ejot, kolektīvā tomēr neapdzisa nemiera un progresīvo alku pilnā uguns, kas simboliski attēlota Dailes teātra emblēmā. Zem estētisma pelnu kārtas saglabājusies karsta tautai vajadzīgas mākslas liesma. Par to liecina enerģija un spars, ar kādu Dailes teātris ķeras pie jaunā repertuāra padomju varas apstākļos. Sastopoties ar padomju lugu idejiski grodo tematiku, šī uguns uzliesmo ar jaunu spēku. Jau pirmajā padomju sezonā top iespaidīgi inscenējumi, par kuriem runāts jau iepriekš. To pašu apstiprina arī vesela rinda nozīmīgu izrāžu tūlīt pēc kara. A. Upīša «Spartaks», Raiņa «Uguns un nakts», M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi», V. Lāča «Uzvara», B. Lavreņova «Par tiem, kas jūrā» — tie visi ir E. Smiļģa inscenējumi, kurš ar lielu entuziasmu tvēra padomju tematiku un arī klasikā savam inscenētāja vērienam meklēja padziļinātu gultni.

Šos Dailes teātra pirmos panākumus padomju mākslas laukā vainagoja teātra viesizrāžu brauciens uz Maskavu 1947. gadā, kur kolektīvs guva ne tikai augstu novērtējumu par paveikto, bet arī daudz vērtīgu aizrādījumu un ierosinājumu turpmākajam darbam. Un noskaidrojās, ka daudz kas no ievingrinā-

tās scēniskās meistarības un formas meklējumiem tagad, sastopoties ar idejiski bagātu saturu, uztverot tautas cīņas elpas dzirkstošo dzīvību, pāraug, pakļaujas jaunajam saturam, kļūst noderīgs tā spilgtākai izpausmei.

Par Dailes teātra savdabīgo māksliniecisko seju priecājās Maskava. Viesizrāžu vērtējuma atreferējumā lasām: «Maskavas teātru darbinieki un kritiķi, kas jau redzējuši dažas izrādes, ir vienis prātis, ka Latvijas PSR Dailes teātrim ir liela teātra kultūra.» Itin visi atzīmē Dailes teātrim piemītošo formas spilgtumu, tā teātrāliskumu šā vārda labākajā nozīmē. Visus viņu vērtējumus var izteikt vienā domā, ko teica kāds no Maskavas ievērojamākajiem māksliniekiem: «Tā ir patiesība — izteikta augsti mākslinieciskā, spilgtā formā.»*

Daloties iespaidos par viesizrādēm, pazīstamais režisors J. Zavadskis raksta: «Un galvenais — visā, ko redzi, izpaužas dzejiska doma, režisora cenšanās visur dot savu — īpatnēju atrisinājumu.»**

Dailes teātra labāko tradīciju radošā attīstība latviešu padomju teātra mākslā pierādīja veselīgo uzskatu, ka sociālistiskais reālisms prasa no katra mākslinieka (vai arī no kolektīva) tā personības prizmā lauztu mākslas darba atrisinājumu.

Šai sakarā ir interesanti atcerēties «Par tiem, kas jūrā» inscenējumu Dailes teātrī, īpaši tā dekorāciju izveidi (Ģ. Vilks). Astoņi mazliet stilizēti, bet ļoti vienkārši, tīri ģeometriskās formās darināti sienu fragmenti, kas, dažādi kombinēti, veidoja visas lugas ainas, kuru darbība norisa gan dzīvoklī, gan komandpunktā, gan krastmalā un arī uz kuģa. Nekādu si-

* Dailes teātris Maskavā. — «Cīņa», 1947, 24. aug.

** Завадский Ю. Некоторые впечатления о Латвийском Художественном театре. — «Правда», 1947, 28 авг.

kumu, lieku mēbeļu, rāmīšu, puķu podu utt., kas, tā teikt, padarītu «apdzīvotu» telpu. Tikai pats nepieciešamākais. Un, kaut arī te daudz kas runāja preti ikdienas realitātei un visā mūsu zemē būtu grūti atrast tieši tā iekārtotu komandpunktu vai komandiera dzīvokli, tomēr lakoniskā dekorācija pārliecināja, tā atbalstīja lugai cauri vīto domu par saliedēto jūrnieku kolektīvu. Uz šī vienkāršā fona asi izcēlās aktieri, viņu stāja, nosvērtās kustības. Viņu spēles veidā ieviesās kaujas apstākļiem raksturīgā lietišķība, skarbums, tiešums. Uz skatuves dzīvoja cilvēki un pārliecināja arī par dekorācijas realitāti. Šī inscenējuma iztirzājums Maskavā izraisīja dzīvas debates, bet pārsvaru tomēr guva uzskats, ka Dailes teātris darījis pareizi, tieši tā traktēdams Lavreņova lugu.

Protams, šais vērtējumos jūtams biedrisks avanss, un kolektīva paša ziņā bija no visa Maskavā teiktā secināt, kur darbā ir vājākās vietas, kam turpmāk pievēršama vislielākā uzmanība. Un, ja E. Smilģis, summējot Maskavā gūtās atziņas, uzsvēra, ka galvenais uzdevums nākotnē ir atklāt patiesā spilgtumā padomju cilvēka tēlu uz skatuves, tad kļuva skaidrs arī tas, ka to nepaveikt bez nopietna un sistēmātiska darba aktiera iekšējās tehnikas izkopšanā, viņa reizesloka un radošās personības attīstīšanā.

Tā par galveno turpmākajā darbā izvirzās aktieru meistarības padziļināšana.

Vecmeistara G. Žibalta iemītās un A. Mihelsoņa turpinātās pēdas Dailes teātra aktieru takās liecina par dzīves patiesīguma un tipisku raksturu atveidošanas labām tradīcijām. Padomju apstākļos, sastopoties ar reālistiski padziļinātu repertuāru, aktieru meistarības novadā notika daudz pozitīvu pārmaiņu. A. Filipsoņa, L. Bērziņas, L. Žvīgules, L. Šmita un daudzu citu tēlojumu Maskavā uztvēra kā dziļi patiesu, no dzīves izaugušu. Taču ne viss, kas bija

paveikts aktiera iekšējā tehnikā, atbilda priekšā stāvošajiem lielajiem uzdevumiem. Varbūt tieši nepietiekama māka veidot ilgstošu organisku dzīvi uz skatuves šai laikā ir raksturīga daļai Dailes teātra aktieru? Ir spējas uzliesmot spilgtos spēles momentos, radīt zīmīgas, atmiņā paliekošas epizodes un raksturus, bet organiskas dzīves no posma posmā, no ainas ainā bieži pietrūkst. Bet tieši šo nepārtraukto un mērķtiecīgo dzīvošanu visvairāk prasa šāsdienas reālistiski skaudrais repertuārs, klasikas padziļinātais traktējums. Lai to panāktu, sākas nopietns darbs.

Šai nozarē teātrim liels palīgs ir draugi no Maskavas. Tādu meistarū kā N. Gorčakova, V. Toporkova, J. Zavadskā un citu piedalīšanās vairāku nozīmīgu iestudējumu režijā ceļ kolektīva meistarību, paver jaunus ceļus atsevišķu aktieru daiļradē.

Atsaucīga un smalka padziļinātas meistarības principu uztvērēja ir režisore F. Ertnerē, kuras pedagoģiskā un jūtīgā pieeja aktieriem izaudzējusi tādas īsti patiesas un iedarbīgas izrādes kā «Dzilās saknes», «Trīsdesmit sudraba graši» un citas. [. .]

Tā Dailes teātrī attīstās «pedagoģiskā līnija», par kuru bija runa iepriekš.

Šādi padziļinot aktiera pieeju lomai, detalizējot, slīpējot reālistisko spēles veidu, būtu sasniegti lieliski rezultāti, ja netiktu pieļauta kļūda, kuras sekas mums šodien jānovērtē ar vislielāko nopietnību.

Kļūda ir tā, ka Dailes teātris vairs neprata apvienot aktieru spēles psiholoģisko padziļinājumu ar savu inscenējumu poētisko pacēlumu. Teātris sāka metafiziski dalīt šos elementus, uzlūkojot pirmo par reālisma, otro — par romantisma izpausmi, pie tam traktējot reālismu un romantismu kā antagonistiskus virzienus. Teātris sāka bīties no kaut kādām romantisma iezīmēm, tādā veidā pilnīgi padzenot romantiku no savas skatuves, aizmirstot, ka sociālistiskā reālisma

mākslā skaudrs patiesīgums un kvēla romantika, poētisks pacēlums ir ciešā sakarā.

No vienas puses, šo metafiziku veicināja kritika — gan rakstiskā, gan arī mutiskā — pieņemšanas skatēs, paslavēdama viduvējo, pelēcīgo vienkārši tādēļ, ka tur nevarēja saskatīt nekāda sevišķa grēka. No otras puses, radošo atslābumu teātra iekšienē veicināja neliels pirmo panākumu reibonis, nespēja pietiekami mobilizēties, lai, uz sasniegtā bazējoties, paceltos pakāpi augstāk. Kopumā viss noveda pie tā, ka teātri skatuvisko patiesību sāka identificēt ar dzīves patiesību, vēl vairāk — par patiesību sāka uzlūkot kaut kādu sīku patiesībuņu summu, kaut kādu dabiskumu vispār, kas drīzāk naturālismam nekā reālistam rada. Notika reducēšanās ar sašaurinātu reālistisma izpratni. Teātri ieviesās pelēcība.

Aktieri, bīdamies kļūt nepatiesi, sāka vairīties no tēlu saasināšanas, dekorācijās parādījās pieblīvējumi, istabu iekārtas, kas apkrautas «dabiskiem sīkumiem», ārskatī ar dažādām vijām, krūmiem un lapenītēm, ar visu, ko vien var iedomāties, lai tikai tiktu «tuvāk dzīvei». Un izteiksmība, novatoriska drosme, spilgtums un poēzija, bez kā nav iedomājama mūsdienu dzīves aina, — tas viss pazuda šai sameklētajā «dzīvē» kā circeņis pelēkos pelnos.

Šīs pelēcības izteiktākie liecinieki ir tādas izrādes kā Zorina «Jaunība», Mihailova un Samoilova «Slepenais karš», Brodeles «Marta», Ostrovska «Pašu ļaudis — gan izlīgsim», Ļermontova «Maskarāde», Goldoni «Stulbeņi», Raiņa «Pūt, vējiņi!» (otrs — 1953. g. inscenējums), Salinska «Bīstamais līdzgaitnieks», Pogodina «Pēc balles» un citas.

Lai gan vērojama tendence izrauties no šīs pelēcības un ir radīti vairāki spilgti un iedarbīgi inscenējumi, kā «Romeo un Džuljeta», «Marija Stjuarte» un vēl citi, tomēr poētiskais pacēlums un detalizētais

padziļinājums nav nekādi mehāniski savienojami jēdzieni, lai tos tūlīt atkal salāpītu, kad tie atskaldīti viens no otra.

Viens no sāpīgākajiem šīs atskaldīšanas rezultātiem ir Dailes teātra zināma nivelēšanās, pielīdzināšanās kaut kam vispārpatiesam uz skatuves bez savas individuālas pieejas. Ja tas notiek, tad — kaut gan sen jau pierādīts pretējais — atkal jājautā: vai tiešām sociālistiskais reālisms nozīmē, ka visam jāklūst vienādam mākslā, vai tiešām ir pieņemts kaut kāds galīgs, nemainīgs un noapaļots šīs metodes ideālparaugs, kas kā etalons novietots kaut kur hermētiski noslēgtā skapī, gluži tāpat kā metra mēra etalons glabājas Mēru un svaru institūtā pie noteiktas temperatūras un gaisa sastāva un pēc šī stienīša tad līdzinās visi mums pazīstamie lineāli un lentmēri? ... Cik absurds šāds jautājums, to saprot ikviens.

Bet nivelēšanās slimība, pielāgošanās kaut kādam vienam — pašu izdomātam ideālparaugam, tomēr pastāv, un tā bija pārņēmusi ne tikai Latvijas PSR Dailes teātri. Tāpēc ne velti «Pravda» savā rakstā «Teātra tiesības un pienākums» atgādina: «Sociālistiskais reālisms paver mākslinieka domai neparastas tāles, piešķir vislielāko brīvību radošās personības izpausmēm, visdažādāko žanru, virzienu, stilu attīstībai. Tāpēc ir tik svarīgi atbalstīt mākslinieka drosmīgos meklējumus, ielūkoties viņa radošajās īpatnībās un, analizējot atsevišķa mākslinieka stiprās puses un trūkumus, ņemt vērā mākslinieka tiesības uz patstāvību, drosmi, uz jaunā meklējumiem.»*

[.].Izeja no šī stāvokļa šodien nav iedomājama kā kaut kāda agrāko gadu spēles paņēmienu atjaunošana. Dzīve attīstās un tai līdzī arī mākslas formas. Ir jāmeklē un praktiskā darbā jāatrod īstais ceļš, jauna pakāpe, turpinot labāko tradīciju līniju.

* Правда и долг театра. — «Правда», 1953, 27 ноября.

Jau runājot par aktiera iekšējās tehnikas izaugsmi, redzējām, ka šī tehnika jeb meistarība sociālistiskā reālisma teātra mākslā nevar būt kaut kāds atrauts, pats no sevis eksistējošs elements, redzējām, ka šai meistarībai ir ciešs sakars ar dzīves īstenību, ka šo meistarību apaugļo mākslas darba idejiskie uzdevumi. Nevar runāt atsevišķi par dzīves patiesīguma elementiem, nesaistot tos ar meistarības vai mākslinieciskuma jautājumu. Nevar atrauti runāt par mākslas darba mākslinieciskumu un idejiskumu, lai gan pie mums tā vēl bieži dara kritika, analizēdama atsevišķi, piemēram, kādas izrādes māksliniecisko un idejisko vērtību.

Patiesīgums, mākslinieciskums un idejiskums — šie trīs elementi sociālistiskā reālisma mākslā veido ciešu, nesaraujamu un savstarpēji mijiedarbīgu vienību. Mēs te runājam par partejisku patiesīgumu, par partejisku mākslinieciskumu, mērķtiecīgu, idejai pakļautu formu, par partejisku idejiskumu. Neviens no šiem elementiem nevar darboties bez pārējo divu līdzdalības. Patiesīgums, mākslinieciskums un idejiskums — tas ir kā trijkājis, kas nenovēršami apgāžas, līdzko tam atņem vienu no balstiem.

Lūk, pavājinājās mākslinieciskuma sfēra Dailes teātrī, tūlīt arī pelēcīga kļuva izrādēs ietvertā dzīves patiesība, un nevarētu teikt, ka tur paustās pareizās domas būtu sevišķi dziļi iedarbojušās uz skatītāju.

Kaut kas līdzīgs notiek arī tad, ja mākslas darbā atslābst patiesīgums. Tādā gadījumā ideja, kurai nu atkritis viens no balstiem, viens no galvenajiem tās paudējiem, sāk paust pati sevi un neizbēgami rodas tas, ko mēs saucam par deklarāciju.

Pavērosim no šī aspekta dažas parādības mūsu teātra mākslā, pārbaudīsim, cik sekmīgi attīstās patiesīguma un idejiskuma mijiedarbe.

Jau bija runa par veiksmēm Akadēmiskajā drāmas teātrī, kas panāktas ar dramatiskā materiāla pareizu traktējumu. Un nenoliedzams ir tas, ka tieši traktējums, režisora partejiskā nostāja pret lugu un tās tēliem nosaka izrādes māksliniecisko ievirzi. Taču traktējumam mūsu teātros bieži vien pieiet pārāk abstrakti, par maz vēl tas izpaužas pašā darba praksē, bieži vien lugas «traktēšana» beidzas tad, kad režisors pateicis vai — kas arī mēdz gadīties — nolasījis kolektīvam savu ekspozīciju. Un vēl kas — lugas traktēdami, mēs pārāk maz domājam par skatītāju, nerēķināmies ar viņu kā ar mūsu traktējuma aktīvu, pat visaktīvāko līdzdalībnieku, nepētījam viņa uztveres spējas un veidu, viņa attieksmi pret izrādi, viņa teatrālo domāšanu, kas sākas ar emociju, nevis ar atziņu, ar kuru pārāk rēķinās traktētāji. Skatītājs nav teātra zinātnieks, kas izpētījis lugu, laikmetu, ievērojamu vīru izteicienus. Skatītājs daudz ko uztver tiešāk, nekā tas paredzēts mūsu zemtekstos, konkrētāk, nekā to cenšas iezīmēt mūsu inscenējuma akcenti. Bet šo procesu režisori pārāk maz pētī. [.]

Piemēram, gauži maldās Muzikālās komēdijas teātris, ja tas domā, ka skatītāji no «Trejmeitiņu» izrādes aiznes to noskaņojumu vai ideju, kas paredzēta traktējumā un anotācijas veidā nodrukāta arī programmu grāmatiņā. Tas ir idejas pieteikums, nevis ideja. Tur teikts, ka izrāde runā par Šūberta ciešajām saitēm ar tautu, bet šādu domu, gluži tāpat kā katrs Šūberta darbu koncerts, pauž vienīgi pašas Šūberta liegās melodijas, kuras klausītāji tiešām uzņem kā tautiskas. Turpretī izrādes dramatiskais materiāls, konkrētā darbība, kas norit uz skatuves, mīlas smeldzīte un raibie pārpratumi uz šādu ideju netiecas. Patiesīgums, kas šai izrādē izpaužas konkrētajā skatuves darbībā un nekur citur, ar nosprausto ideju nesadarbojas. Arī mākslinieciskās pūles to akcentēt —

dziesma «Nāc paklausies, draudziņ...», kas izrādes finālā skan aiz dibenplānā novietota grezna restorānpaviljona, un skumīgais Šūberts uz šī fona — tas viss minēto ideju tomēr nepaceļ. Skatītājs aiziet no izrādes, noklausījies daudz skaistu melodiju, mazliet paskumis par Šūberta nelaimīgo mīlestību, mazliet pasmējies par glāzniekmeistara Čela labsirdīgo muļķību, un tikai no programmu grāmatiņas viņš uzzina, ka tam visam kopā vajadzējis paust tautas mīlestību pret savu komponistu. Bet tie, kas izdevuši tikai vienu rubli, pirkdami parastās programmu lapiņas, neuzzina pat to. Iznāk — par divi rubļiem izrāde ar ideju, par rubli — bez tās (vismaz bez t ā d a s idejas).

Glūži tāpat ar dažām gudrām domām par «feodāļu varmācīgo seju» un tamlīdzīgi, ko ar vieglu roku kā standarttraktējumu ieraksta anotācijās un arī avižu recenzijās, kā ar lielīgu izkārti uz mūsu skatuvēm attaisnojušies visādu spāņu un angļu komēdiju uzvedumi, kaut arī skatītājs no šīm izrādēm nebūt nav aiznesis tās izjūtas un pārdomas, kas paredzētas attiecīgajās anotācijās.

Ne jau vērsties pret attiecīgā žanra lugām, kādas te bija pieminētas, ir mūsu nodoms. Tās laiku pa laikam arvien parādīsies padomju teātra repertuārā, un sava vieta tām tur būs. Analizējot šīs komēdijas, tur atradīsies daudz kā nozīmīga, varbūt liksme par vienkāršā cilvēka attapību un godīgo sirdi, varbūt pārdomas par patiesas mīlas spēku. Bet jāprotestē ir pret šo lugu uzpūstajiem izskaidrojumiem attiecīgajās anotācijās programmu grāmatiņās un presē. Šīs ziņas cilvēki tomēr lasa, un tās veido nozīmīgu saikni starp izrādi un skatītāju. Lai šim starpniekam varētu uzticēties, tam jābūt godīgam, nav jāiestāsta neesošais par esošo.

Tikpat godīgiem pret šīm lugām jābūt režisoriem un uz skatuves jāizceļ tas, kas tur tiešām arī ir vērtīgs,

nevis jāpievelk un jāpiedomā tai kādas jaunas, ar lugas būtību nesaskanīgas «idejiskas vērtības», kuras izrādes saturā neatbalsojas. Tādā gadījumā, kā jau mēs to konstatējam, ideja kļūst par piekārumu, deklarāciju.

Tieksme ar kādu skatuves darbu skatītājam pasacīt to, kā šai darbā nemaz nav, tomēr ir diezgan bieži sastopama parādība. Tā, piemēram, P. Roziša «Cepļa» pirmajā inscenējumā teātris pūlējās iekļaut kā tiešu un svarīgu izrādes komponentu strādnieku kustības tēmu, kas autora lieliski uzrakstītajā romānā nemaz netiek risināta. Rezultāts bija pretējs — izrādē ievestie strādnieki deva pavājinātu, nepareizu priekšstatu par šo nopietno momentu.

No Akadēmiskā drāmas teātra kļūdas, kuru pats teātris izlaboja izrādes atjaunojumā, nemācījās Dailes teātris, piekarinot tādu pašu vispārējā patosā tvertu «strādnieku kustību» A. Upīša vienotā, atmaskojošā stilā uzrakstītajam dramatiskajam pamfletam «Ziedošais tuksnesis». Un, lai arī kā variēja šīs ainas, tās bija un palika liekas. Proletariāta cīņas momenti ir pārāk nopietna un dziļa parādība, lai to vulgarizētu.

Bieži vien arī gadījumos, kad lugas traktējums ir pareizs, ar tās būtību saskanīgs, izrādē tomēr parādās deklarativisms. Tas notiek tad, kad režisors vai aktieris neuzticas lugas patiesīguma sfērai, netic, ka no tās izaugs nospraustā ideja, tāpēc sākas tieša «idejas spēlēšana» uz skatuves. Bet ideju notēlot nevar, aktieris var tēlot tikai to dzīvi, kas risinās lugā, un skatītājs, šo dzīvi ar aktieri līdzdzīvodams, pats pārdzīvos un pēc tam pārdomās attiecīgo idejisko momentu. Bet skatītājam neuzticas, sāk viņu pamācīt.

«Redziet, es esmu lielsaimniece — kulaciene! Neaizmirstiet to, skatītāji!» — apmēram tāds nepārtraukti ir Antonijas lomas tēlotājas «idejiskais zemteksts» un skatuviskais uzdevums «Skroderdienas Sil-

mačos» iestudējumā. Un, kaut arī A. Amtmaņa-Briedīša dotais lugas traktējums ir interesants un pareizs, tomēr līdzekļi tā izvedumā ir pārāk uzsvērti un skatītājā vieš neticību pret šādu Antonijas traktējumu. Gluži tāpat kā dzīvē — ja kāds cilvēks pārāk bieži atgādina, cik viņš ļoti godīgs, sāk rasties aizdomas, vai tik viņā neslēpjas blēdība . . .

Arī skatoties režisores V. Baļunas veidoto Gorkija lugas «Dibenā» iestudējumu, rodas iespaids, ka tēliem, kas darbojas uz skatuves, kāds iepriekš pačukstējis, ka viņus novēros, viņos noklausīsies, un nu viņi vairs nerunā un nerikojas tā kā ik dienas, bet kaut kā samācīti, īpaši gudri.

«Režisore neuzticas skatītājam,» mēs teiktu par šo izrādi, ja nebūtu redzējuši otru šīs pašas lugas uzvedumu, proti, Teātra fakultātes beidzēju — jauno aktieru izpildījumā, arī V. Baļunas režijā. Šis audzēkņu diplomdarbs atšķiras no teātra izrādes ar to, ka pirmajā daudzas vietas ir vienkāršākas, tiešākas, ļaudis tur sarunājas savā starpā, nevis runā uz skatītāju. Aplam būtu salīdzināt abus uzvedumus kā gatavas mākslinieciskas vienības, jo jauniešu izrādē vairāki no Gorkija sarežģītajiem raksturiem nebija vēl tēlotājiem pa spēkam. Var runāt tikai par atsevišķām vietām, kuras, kā jau teikts, skanēja daudz vienkāršāk un tāpēc — iedarbīgāk.

Te jāņem vērā arī tas, ka diplomdarba izrāde ir veselu triju gadu sistemātisku mēģinājumu rezultāts, bet teātra uzvedums — dažu mēnešu darbs. Šis apstāklis liek domāt par to, ka daudzu mūsu aktieru iekšējā tehnika, neraugoties uz vispusīgo padziļinājumu, kādu tā guvusi pēdējos desmit gados, tomēr nav tik elastīga, lai īsajā teātra mēģinājumu periodā apgūtu Gorkija dramaturģiju, kas aktieru psihotehnikai ir pats grūtākais pārbaudījums. To laikam arī apzinās režisori, tāpēc tādos gadījumos ne visai uzticas

aktieriem, bet, tiekdamies pēc rezultāta, visu it kā izdomā aktiera vietā un izdomāto liek pareizi izpildīt. Taču aktieris un režisors tomēr ir divas dažādas individualitātes un režisors aktiera vietā lomā nospēlēt nevar. Lūk, arī te sašķobās patiesīguma sfēra, tēlojumā iezogas kailas deklarācijas.

It sevišķi deklarativisms nav ciešams tad, kad uz skatuves parādās mūsdienu cilvēki — cīnītāji, padomju lugu varoņi. Tomēr gadās, ka tieši šādās lomās aktieri vairās no patiesīguma un vienkāršības, bet mēģina it kā pārstāvēt tieši lugas ideju. Šādā virzienā tiecies, piemēram, E. Zile, veidodams Jāņa Līduma tēlu V. Lāča romāna «Uz jauno krastu» inscenējumā Akadēmiskajā drāmas teātrī, un rezultāts nav visai atzīstams.

Pozitīvais varonis, komunisma celtnieks, mūsu līdzgaitnieks uz skatuves mūsdienu dzīves ainā ir pats svarīgākais, pats galvenais sektors, caur kuru izpaužas izrādes idejiskā ievirze, tāpēc arī šai novadā vismazāk ciešama pasīva prātošana, traktāts cilvēka vietā.

Šo tēlu izveidošanas pirmais un galvenais priekšnoteikums ir pašu tēlotāju personības izaugsme. Arvien ciešāk sakļaudamies ar padomju dzīvi, aktieri savās lomās parāda dzīvē pamanītās un ar visu mākslinieka būtību dziļi uzsūktās īpašības. Ciešā mijā ar šo tēlu veidošanos virzās tēlotāju izaugsme par aktieriem — cīnītājiem, aktīviem sabiedriskiem darbiniekiem. [.]

Izceļot aktiera nozīmi šās dienas pozitīvā cilvēka atveidā, mēs tomēr nevaram secināt, ka tādā gadījumā arī visas neizdošanās šai novadā ir aktiera neveiksmes. Mēs labi zinām, ar kādām grūtībām cīnījās dramaturģija, mēģinādama sagūstīt šo it kā lielā citadelē nocietinājušos tēlu, pie kam viņš tai pašā laikā mierīgi pastaigājās pa dzīvi rokas sniedziena attālumā no

rakstnieka. Kad bezkonfliktība vēl bija pašos ziedos, parādījās tāds kompromisa paņēmieni pozitīvās personas radīšanā, ko varētu nosaukt — «partorgs ar makšķeri». Proti, uzradījis sausu, shematisku figūru, rakstnieks atdzīvināšanas nolūkā to aplipināja ar dažādām cilvēciskām īpašībām, starp kurām pavīdēja pat kāda vājība. Iedeva rokā šai staigājošajai shēmai, piemēram, makšķeres kātu, lika dzert daudz tējas, iebaudīt pat kādu šnabīti utt. Šādas lomas parasti iedalīja spējīgākajiem aktieriem, kas varētu tam visam pievienot vēl savu tēlainību un šarmu. [.]

Bezkonflikta un makšķeru laiks jau sen pāri, bet grūtības vēl nav līdz galam pārvarētas. Plašāku, daudzveidīgāku mēs gribam redzēt dzīves celtnieku pulku uz mūsu skatuvēm, gribam redzēt vairāk varoņu no ierindas cilvēku vidus.

Skatītājs vēlas redzēt ļaudis, kas ikdienā soļo tam blakus. Dailes teātrī, piemēram, bija pat neliels pārsteigums, kad skatītāji, tā sakot, «izbīdīja» par pozitīvo varoni Uģi G. Priedes lugā «Jaunākā brāļa vasara», kur to tēlo E. Pāvuls. Jā, «izbīdīja» par varoni tēlu, kuram teātris bija piegājis vienkārši, bez pretenzijām, kā jauniešiem, kādu ir tūkstoši, kurš mācās, brauc strādāt, ir mazliet neiecietīgs un iemīlas.

Mazāk sameklēta, samākslota «pozitīvisma», vairāk sirsnības, tiešuma! Neviens skatītājs par pozitīviem neuzlūkos izspīlēti «principiālus» ļaudis ar iepriekš pieņemtiem spriedumiem visās lietās un vietās, bet gan atbalstīs vienkāršus, patiesus cilvēkus bez skatām frāzēm mutē, toties ar kvēlām komunisma cīnītāju sirdīm. Mēs šodien neatradīsim daudz tādu cilvēku, kas būtu K. Treņova Švandjam rada pēc izglītības līmeņa. Bet cik labi būtu, ja mūsdienu lugu izglītotajiem un kulturālajiem varoņiem piemistu arī kaut kas no Švandjas karstās sirds tiešuma! Ar šādu cilvēku tēliem pastiprinātos patiesīguma moments

mūsu dramaturģijā un teātra mākslā, ar viņu starpniecību, ar viņu domām, jūtām un centieniem, kas tai pašā laikā būtu daudzu zālē sēdošu cilvēku domas un jūtas, varētu daudz iedarbīgāk risināt mūsu dzīves un mākslas cildenās idejas.

Tikai nostiprinot patiesīgumu mūsu teātra mākslā, mēs celsim tās idejiskumu, izbēgsim no deklarativisma. Bet to nekādā ziņā nedrīkst darīt uz mākslinieciskuma, uz formas rēķina, kā tas bija noticis Dailēs teātrī. Taču šī pati nelaime — tieksme pēc vienkāršības, pēc tuvības ar skatītāju, zaudējot izrādes māksliniecisko formu, — ir visai bieža parādība mūsu teātra mākslā vispār.

Visi it kā tiecas palīdzēt skatītājam, padarīt tam visu saprotamāku, vienkāršāku, tuvāku, panākt, lai skatītājs pilnīgi dzīvotu visam līdzī, gandrīz vai aicinot to uz skatuves sev blakus kā izrādes līdzdalībnieku. Tas viss, protams, ir labi, un nevienam nevar būt šaubu, ka skatītājs tiešām jāpadara par izrādes līdzdalībnieku, ka vienkāršība ir un paliek pats iedarbīgākais mākslas līdzeklis. Bet te ir kāda robeža, kuru nedrīkst pārkāpt un kuru varētu saukt par izrādes māksliniecisko disciplīnu.

Izrādei no paša sākuma jārada skatītājā sajūta, ka viņš atnācis uz lielu, vienreizēju notikumu, ka viņš atnācis ciemā pie ļaudīm, kuriem šodien ievērojama diena, kuri darbojas saskanīgi katrs savā vietā un laikā un kuri no šīs ritmiski plūstošās dzīves nav iztraucējami ne ar kādiem līdzekļiem.

Taču mēs pavedinām skatītāju uz gluži nevajadzīgu, pārprastu iejaukšanos aktierī, tēla skatuviskajā dzīvē un bieži vien panākam skatītājos gluži ačgārnū dzīvošanu līdzī tam, kas notiek uz skatuves. Kur prasītos iejutīgs klusums zālē, tur pēkšņi atskan smiekli.

Lūk, A. Arbuzova «Taņa» Akadēmiskajā drāmas teātrī — noskaņām bagāta un iekšēji ļoti disciplinēta izrāde V. Baļunas režijā. Bet arī tajā gadās īpati skatītāja «lidzdzīvošanas» momenti.

Otrajā ainā ir ļoti dramatisks skats, kad Taņa, nejauši noklausījusies sev liktenīgu sarunu, iznāk no paslēptuves satraukta, dziļi nelaimīga, kā samīta. Bet Taņai uz sejas vēl ir palikusi muļķīgā kartona maska, kuru tā pirmīt draiskodamās bija uzlikusi un satraukumā aizmirsusi noņemt. Maska ir nirdzīga, komiska. Taņa ar tādu masku — par to jāsmejas. Bet moments ir dziļi traģisks, un maska tagad darbojas kā šo traģiku pastiprinošs kontrasts. Laba, spilgta iecere. Bet viena daļa publikas zālē tomēr smejas. Smejas ne tā, kā tas var atgadīties arī traģiskā mirklī, nē, smejas skaļi, jautri, vienkārši amizējas par komisko masku, ignorējot Taņu.

Acīmredzot daļa skatītāju nav iekšēji dzīvojusi ar galveno, kas notiek uz skatuves, nepārdzīvo Taņas dzīves grūto, satraukto mirkli. Kas te vainīgs? Skatītājs vai teātris?

Protams, par visiem šiem skatītāja nepareizas reaģēšanas gadījumiem, kādu teātros ir ļoti daudz, nevar prasīt atbildību tikai no teātra. [...] Skatītāju kopumu nevar uzlūkot par kaut ko viengabalaini veselū, nemaldīgu. Skatītāju vidū ir atpalikuši ļaudis, cilvēki ar ļoti dažādām gaumēm, nevienādu izglītību, atšķirīgu estētisko ievirzi. Teātrim tomēr jācenšas šīs dažādās gaumes un ievirzes pakļaut savai mākslinieciskajai iecerei vismaz savas izrādes laikā.

Kā pieminētajā Taņas skatā rikojies teātris? Liekas, viss kārtībā, jo aina izveidota psiholoģiski bagāta ar Taņas jausmām par bērnu, Hermana nesaņematni, viesiem utt. Tomēr — varbūt pārāk saraibinātas šīs viesības ar tur ievestajiem balalaiku strink-

šķinātājiem (no kuriem daži nav aktieri, bet gan ir teātra mūziķi un uz skatuves uzvedas sausi un formāli), varbūt tas viss izkļiedē skatītāju uzmanību, ievirza viņus šai ainai nevajadzīgā sadzīves noskaņā, neļaujot koncentrēties uz galveno? Tas viss ir jauki — šīs melodijas dzīvokli; brīžiem tās sabalsojas, brīžiem kontrastē ar Taņas noskaņojumu, un bala-laikas strinkšķ tik reāli — lūk, reālisms! Bet mērķtiecība? Jā, liela starpība ir starp vienkārši patiesīgu un mērķtiecīgu detaļu reālistiskajā skatuves mākslā. Un varbūt tieši šie «īstie» mūziķi nebija pietiekami reālistiski attiecīgajā ainā, tiem pietrūka mērķtiecības un tie ietekmēja skatītāja uztveri.

Un Velta Līne Taņas lomā? Kā viņa veica attiecīgo skatu — traģisko iznācienu no paslēptuves ar komisko masku uz sejas? Katrā ziņā labi, koncentrēti. Viņa nepārtraukti dzīvoja Taņas iejūtā. Bet — varbūt kāda sīka nianse, apziņa, ka šajā vietā publika var smieties (jo ir jau smējusies), tāpēc no aktrises puses pārāk liela koncentrācija uz to, lai paliktu šī nopietnā skata ietvaros. Un, šķiet, tieši šī koncentrācija mazina aktrises vienreizējo tiešumu, nopietno naivitāti, kas nepieciešama šai kontrastainajā iznācienā. Varbūt tikai par sīkas nianšes tiesu te iezogas «maskas rādīšanas» moments, un tūlīt atsaucas jutīgais seismogrāfs zālē — hi, hi, hi! — atskan no kāda stūra.

Še analizētais piemērs katrā ziņā nav tāds, par kuru būtu jārunā uzsvērti kā par negatīvu parādību, jo, kā jau teikts, izrādē aktieri tiešām visu dara pēc labākās sirdsapziņas. Te redzam tikai to, cik bīstami šādi gadījumi, cik maz vajag, lai sāktos šie ačgārnās uztveres momenti zālē, cik liela uzmanība jāveltī, lai no tās izsargātos.

Un nebūtu nekādu grūtību še uzskaitīt veselu rindu spilgtu negatīvu piemēru, kur aktieri to visu dara tiši, ilgodamies pēc šiem smiekliem un mēģinādami tos

izsaukt par katru cenu. Te, lūk, sākas teātra nolaišanās līdz atpalikušu cilvēku gaumei, pakalpošana tai. Un tas ir nepiedodami. [. .] Kļūsti tuvs skatītājam ar savu kaismi skatuviskajā uzdevumā, nevis ar savu pielaidību. Nodibini draudzību ar skatītāju uz biedriskiem, abpusēji līdzvērtīgiem pamatiem, nevis ar gļēvu sava drauga vājuma atbalstīšanu.

Draudzība ar skatītāju zālē — tā ir cēla, mūsu skatuves mākslā vajadzīga parādība, tikai diemžēl dažādas ir izpratnes šai jautājumā.

Lūk, aktiera Jāņa Oša radošās attieksmes ar skatītāju pulku viņpus rampas. Viņš pirms izrādes mēģina sevi noskaņot tādām domām, it kā tūdaļ būtu jātiekas ar vislabākajiem, vissirsnīgākajiem draugiem, it kā zālē sēdētu viņam ļoti tuvi, dārgi cilvēki. [. .] Viņu priekšā jābūt atklātam, patiesam līdz matu galiņiem. Viņiem nevar nekā ar varu iestāstīt. Ja tu tēlo negatīvu personu, necenties saviem skatītājiem — draugiem iepriekš pateikt priekšā, kas viņš par nelieti. Tas aizvainotu draugus, it kā tu viņiem neuzticētos. Parādi, kā rīkojas tavš cilvēks, un draugi paši sapratīs — labs viņš vai negantnieks. Tāds ir J. Oša princips. Un, kad paraugāties viņa lomās, redzam tur konsekvētus un lieliski izdevušos šī principa pielietojumus.

Kaut vai viltīgais lielkapitālists, konkurentu iznīcinātājs, darbaļaužu izsūcējs, cilvēcisko jūtu sabradātājs Ceplis Pāvila Rozīša romāna dramatisējumā. Bet, lūk, paņēmieni, kādus lieto J. Osis, šo lomu veidojot, nebūt nav klaji uzsvērtas negantības nemītīgs pasvītrojums, nē, J. Oša Ceplis ir laiski smaidīgs, kā runcis ar pelēniem viņš maigi rotaļājas ar sīkajiem uzņēmējiem, kad tie lūdz naudas aizdevumu, te atkal viņš kļūst skarbi valdonīgs. Pret katru cilvēku viņam sava — īpatnēji gluma, bieži vien laipnīga, bet būtībā dziļi nežēlīga pīeeja. Un rezultātā mēs visas lomas

zemtekstā jo asāk izjūtam Cepla naidu pret strādnieku šķiru, ieraugām aiz gludi skūtā vaiga šī asinskārā plēsoņas seju. J. Oša attieksme pret lomu ir partejiska, tikai šo partejiskumu aktieris pauž dziļi mākslinieciskiem līdzekļiem [.].

Kad K. Simonova lugā «Svešā ēna» parādās principiālais Makejevs un sāk pārliecināt zinātnieku Trubņikovu par viņa kļūdu, tad J. Oša tēlojumā ne brīdi neieskanas kaut kāda vēsu pamācību stīga, pārgudra rezoniera tonis, ar kādu bieži operē aktieri līdzīgās lomās un situācijās. Nē, Oša pieeja ir tāda: mani skatītāji paši atrisinās jautājumu, kam taisnība: man — Makejevam vai Trubņikovam. Un J. Osis ved strīdu mierīgi, ar kaislu iekšēju pārliecību, neuzspiezdams to nedz Trubņikovam, nedz arī skatītājam. Pat it kā viegls humors ietrīsas viņa intonācijās. Bet rezultāts — Makejeva uzvara ir spēcīga, līdz galam iedarbīga un dzīva.

Šī īpatnējā attieksme pret skatītāju ievada J. Oša tēlojumu kādā dīvainā, bet dzīvā apvalkā, aiz kura nav vairs redzams aktieris, ir tikai bezgala dziļa un patiesa ticība savam tēlam, ticība ar visu prātu un sirdi tam, ko viņš pašlaik dara uz skatuves.

Lūk, tieši šās uzticēšanās tēlam, uzticēšanās tam, ko viņš dara uz skatuves, pietrūkst aktieriem, kad tie sāk draudzēties ar skatītāju pa vieglākās pretesības ceļu un kļūst nemākslinieciski. Arī J. Osis bieži vien lieto ekspromtu uz skatuves, izdara vai izrunā kaut ko iedvesmas brīdī ne tā, kā tas bija iepriekšējā izrādē. Viņš pats mēdz izteikties, ka nekas nav labāks uz skatuves kā šāda neliela pārsacīšanās. Bet ir liela starpība starp improvizāciju un improvizāciju. J. Oša «pārsacīšanās» vai nelielā izdarība paliek tomēr mērķtiecīga, tā izaug no dziļas ticēšanas savam tēlam, no uzdevuma, ar ko dzīvo šis tēls. Gluži cita daba ir publikas uzjautrināšanai veltītajiem iestarpināju-

miem, ar kuriem dažs «makšķerē» sev draugus skatītājos, diemžēl — vienas dienas draugus.

Jautājumam par izrādes un aktiera māksliniecisko disciplīnu ir ciešs sakars ar teātra iekšējās disciplīnas un darba atmosfēras jautājumiem, ar visu to, ko mēs saucam par teātra ētiku. Liekas, ka nelielā K. Staņislavska grāmatiņā ar virsrakstu «Ētika» ne visos mūsu lielākajos teātra kolektīvos ir bieži lasīta un tur paustie ideāli ne visiem ir tuvi un saprotami. Mūsu nodoms nav uzskaitīt dīvainības, paviršības, ar skatuves ētiku nesavienojamas parādības, kas bieži atgadās teātra darbā. Bet jākonstatē, ka Staņislavska paustā doma — teātrim jābūt svētnīcai, aktierim jāizjūt bijība pret savu skatuvi — ir izplēnējusi mūsu ikdienas praksē. Mēs esam modernāki. Ko nu svētnīca! Tas tāds novecojies jēdziens, iztiksim labāk tā — paši savā starpā, biedriski, draudzīgi, vai nu mēs mazie bērni, gan kārtība radīsies pati no sevis! Bet nekas nerodas pats no sevis un vismazāk iekšējā darba kārtība un ētika. Un, ja vienā otrā teātrī jau otrā cēliena laikā zālē var redzēt omulīgi sēžam atgri-mējušos aktierus, kuru skatuves tēla eksistence beigusies pirmajā cēlienā, tad tās jau ir parādības, kas prasa pēc trauksmes.

Tā savijas iekšējā ētika ar izrāžu māksliniecisko līmeni, jo aktiera tieksmē izcelt sevi ārpus ansambļa, nospēlēt kaut ko ārpus izrādes un lugas, ārpus savas noteiktās vietas šajā izrādē parādās viņa nepietiekamā cieņa pret savu darbu.

Šo jautājumu izšķiršana praksē lielā mērā atrodas teātra režisoru, sevišķi galveno režisoru rokās. Bet šķiet, ka viņu loma kolektīva saliedēšanā un teātra māksliniecisko īpatnību nosacīšanā pēdējā laikā stipri mazinājusies.

Bija runa par pedagoģisko darbu mūsu teātros un par režisora — aktieru meistarības skolotāja lielo

nozīmi latviešu padomju teātra attīstības gaitā. Un tiesa, režisoram arvien ir jābūt jūtīgam pedagogam, bez šīm īpašībām tas nespēs izaudzināt jaunus aktieru kadrus, nespēs palīdzēt vecākajiem biedriem kādā daiļrades lūzuma posmā, kāda psiholoģiski sarežģīta uzdevuma brīdī. Režisors nekad arī nevarēs uzspiest aktierim un tā tēlam no ārpuses kādas rakstura īpašības, kādas attieksmes tēlu starpā, jo režisoram aktiera vietā lomu nekad nenspēlēt un visu uzspiesto skatītājs arvien atraidīs kā nepatiesu.

Bet tas viss nenozīmē, ka režisora loma mūsu teātrī reducējas līdz kautra izskaidrotāja, atturīga ierosinātāja, malā stāvoša vērotāja un koriģētāja funkcijām. Tas nenozīmē, ka taisnība ir tiem teātra darbiniekiem, kuri kā lozungu izvirza formulu — režisoram jāmirst aktierī, režisors mirst izrādē un tamlīdzīgi.

Šī režisora «izkušana» bija sevišķi raksturīga, piemēram, Dailes teātra jau pieminētā pelēcības posma izrādēm. Tajās tiešām režisors bija pacēlies gaisā nemanāms kā svētais gars. Tikai diemžēl arī pašās izrādēs nekādu sevišķu dzīvības zīmju nemanīja, tās nepastāvēja repertuārā un arī atmiņā par tām nav saglabāties nekas spilgtāks.

Arī citos teātros konstatējama šī pati bālumkaite, tikai Dailes teātrī salīdzinājumā ar tā sākotnējo spilgtumu šī nivelēšanās asāk pamanāma.

Aplūkosit mūsu teātros kaut vai tādu svarīgu izrādes veidošanas elementu un tipisku režijas mākslas sastāvdaļu kā mizanscēna. Bija nākušas modē tādas mizanscēnas, kurās aktieri jūtas ļoti ērti, kurās tie sēž, smēķē, pastaigājas pa skatuvi šurp un turp, sit cits citam pa plecu — nu gluži kā dzīvē. Un režisors nedrīkst iejaukties trauslajā, radošajā šādu mizanscēnu tapšanas procesā, no dieva puses — ne, jo aktieros pašlaik kaut kas dzimstot. Iejaukties — tas ir antireālistiski, bet dzimt — reālistiski. Tikai viena nelaime —

šīm mizanscēnām nav nedz skatuviska izteiksmīguma, nedz arī mērķtiecības. Tās ir patiesīgas, ērtas. Bet ērts vēl nav reālistisks. Jo, kur pietrūkst mērķtiecības, nav arī reālisma. Tur nav arī idejiskuma. Un atkal apgāžas mūsu trijkājis, vienam no tā atbalsta punktiem — šoreiz mākslinieciskumam — atslābstot.

Ar mizanscēnu, kas ir iekšējās — psiholoģiskās darbības ārējā izpausme, režisors var uz skatuves pasacīt ļoti daudz, var atklāt raksturus, personu attieksmes, atrisināt sarežģītus idejiskus jautājumus. Jau vēsturē, kā arī pēc savas iedarbības uz skatītāju, kas vispirms uztver ar aci un tikai tad ar ausi, mizanscēna ir visbūtiskākais teātra elements.

Nāk prātā kāda lieliska epizode Gorkija «Barbaru» izrādē Maskavas Mazajā teātrī. Čerkuns un ap viņu trīs sievietes — Anna, Nadežda un Lidija Pavlovna. Visu triju dzīves lugā saistās ar Čerkunu, un režija meistarīgi kādā sakāpinātā vietā trešajā cēlienā pratusi visas trīs sievietes tā sargrupēt ap Čerkunu, tā likt kādai no tām tieši tai brīdī iet garām un iet tieši tur, kur tas ir visizteiksmīgāk, ka mēmā bezteksta epizode vienā mirklī atklāj šo četrus cilvēku attieksmes. Par šo mizanscēnu zālē aplaudē. Aplaudē par reālistiskās mākslas spilgtu momentu. Bet vai tas dzima no nekā, no triju sieviešu sagadišanās uz skatuves tāpēc, ka viņām kā aktrisēm tā bija ērtāk?

Cits piemērs — Jāņu ainas fināls «Skroderdienu Silmačos» iestudējumā Akadēmiskajā drāmas teātrī. Tur — Aleksa un Elīnas sastapšanās, tai kontrastējošs sauciens kulisēs par jauno saimnieku un saimnieci. Tad uznāk visi līgotāji, Antonija nostājas blakus Aleksim. Aleksis iemanās dārziņā. Antonija aizstājas viņam priekšā, it kā to sargādama no Elīnas, kas palikusi skatuves priekšplānā izmisusi, apkaunota, nezinādama, ko darīt. Liksmi kontrastējoša līgodziesma. Priekšgars. Šajā plaši izvērstajā, režisora lieliski

uzbūvētajā mizanscēnā skaidri ietveras personu dvēseles pārdzīvojumi un arī sociālās pretišķības starp tām. Šādu mērķtiecīgu un izrādes idejai kalpojošu mizanscēnu veidošanu neviens netieksies papildināt ar kādu sīku, lieku izdarību vai improvizāciju pēc publikas pieprasījuma. Stingra, bet ar bagātu fantāziju veidota mizanscēna ir mākslinieciski disciplinētas izrādes svarīgs priekšnoteikums.

Šāda mizanscēna nekalpo ārējam skaistumam, nemeklē daiļo — estētiski plastisko, bet gan daiļo — mērķtiecīgo. To var saukt arī par idejisku mizanscēnu, jo tā vienmēr izaug no izrādē ietvertās patiesās dzīves apstākļiem, vienmēr ir motivēta, loģiska, bet tai pašā laikā saasina uzmanību uz kaut ko svarīgu, parāda kontrastus, pretspēkus lugā, akcentē izrādes idejisko līniju. Lūk, kā mākslinieciskums saasina patiesīguma momentu un kalpo idejiskumam. Idejiskā mizanscēna ir tipisks sociālistiskā reālisma metodes elements uz latviešu skatuves. Mūsu uzdevums — šai virzienā strādāt tālāk. Mums jāvairās no pelēcīgām izrādēm, kur aktieri it kā jūtīgi, bet patiesībā statiski runā vārdus, neizsmejot tās bagātības, kuras slēpj skatuviskā darbība — mizanscēna.

Daudz drosmīgāk skatītāja uzmanības saasināšanai uz kāda momenta emocionālo un idejisko saturu varētu lietot mūziku. Poētiskāks, tīrāks varētu būt arī dekoratīvais ietērps. Pagaidām mūsu teātros galvenais ir gandrīz viens vienīgs dekorāciju veids, par kuru jau bija runa iepriekš, proti, pieblīvēta skatuve ar visu, kas vien varētu atrasties dotajā vietā no «dzīves patiesīguma» viedokļa. Reljefi uzblīdušo koku stumbru biežumā, durvju klinķu, karnīžu un dažādu krāsns rieriņu kružuļos, papīra puķu un uz tīkla uzšūtu lapu mudžeklī bieži vien pazūd aktieris, viņa seja, rokas žests, tērps. Cik patikami atveldzēja režisora S. Radlova un dekoratoru M. Āboliņa un J. Feoktistova

veidotā «Karaļa Līra» izrāde Krievu drāmas teātrī ar savu dekorāciju atturīgo, pelēko un aktieri izceļošo pamattoni!

Mēs pieraibinām skatuvi un sakām, ka to prasa reālisms. Vai tā būtu atkāpšanās no reālisma, ja aktieri, būdami savā pārdzīvojumā īsti, gribā virzīgi un attieksmēs izteiksmīgi, domā asi un mērķtiecīgi, spēlētu uz drapēriju fona? Vienkāršs fons mobilizē aktiera iekšējo tehniku. Bet meklējumu šai virzienā piemums tikpat kā nav.

Lai tādi rastos, katrā ziņā jāpaceļ, jāpadara nozīmīgāka režisora loma mūsu teātros, jādod tam vairāk radošas brīvības un jāatsvabina no kautrīgā piesēdētāja amata, kādu tas bieži vien vēl izpilda.

Katrai parādībai dzīvē un arī mākslā mēdz būt divas puses — gan augšup virzošā, gan arī atpakaļ velkošā. Tā arī mūsu teātra attīstībā tik nozīmīgajai pedagoģiskajai ievirzei radās sava negatīvā izpausme, radās tad, kad šo ievirzi sāka pārspilēt, sāka nevis radīt pēc Staņislavska metodes, bet štancēt šīs metodes vārdā. Štancēt pēc Staņislavska — drausmīgs paradokss, jo cīņa pret šampu taču bija Staņislavska darbības būtība un jēga. Sašaurinot Staņislavska izpratni, radās vienpusīga viņa atdarināšana jeb štamps. Un tā rezultātā izveidojās režisors-piesēdētājs. [. .]

Negatīvi mūsu teātru ansambļus, to radošās sejas izveidošanu ietekmējis un ietekmē vēl joprojām tas apstāklis, ka administratīvā kārtā mazināta teātra mākslinieciskā vadītāja loma un nozīme, reducējot šo posteni līdz tā saucamajam galvenajam režisoram, kas praksē daudzos teātros nozīmē — viens no režisoriem, labākajā gadījumā — vecākais režisors.

Galvenā dekoratora lomu neizjūt gandrīz nevienā teātrī. Bet tā nu ir vairāk vai mazāk viņa paša vaina. Viņš gandrīz visur atbild vienīgi par savu darbnīcu,

ierodas mēģinājumos, kad sāk montēt dekorāciju, bet teātra mākslinieciskā līmeņa izlemšanā nepiedalās. Taču bez viņa aktīvas iejaukšanās inscenējumā režisors bieži vien var paveikt tikai pusi no iecerētā.

Latviešu teātra labākās tradīcijas rāda, ka spilgtais, vienreizējais arvien radies drosmīgas režisora iniciatīvas rezultātā. «Uguns un nakts» pirmais inscenējums balstījās uz spēcīgiem, neatkārtojamiem aktieru sniegumiem galvenajās lomās, tomēr tas bija A. Mierlauka un J. Kugas inscenējums, viņu novatorisks solis teātra mākslā. Dailes teātra spilgtākie inscenējumi ir E. Smiļģa rokas veidoti, sevišķu izteiksmību tie sasniedza E. Smiļģa un O. Skulmes auglīgajā sadarbības posmā.

Kādreiz agrāk Dailes teātris katras jaunas sezonas sākumā publicēja deklarāciju par to, ko kolektīvs jaunajā darba posmā grib sasniegt, pie kā galvenokārt strādās. Šais senajās deklarācijās, protams, daudz maldu, daudz kļūdainu apgalvojumu. Šodien tās tomēr varam pārlasīt ar interesi, jo jūtam aiz tām teātra meklējošo domu. Kāpēc mūsu dienās, kad jauna meklējumiem ir visplašākās iespējas, mēs reti dzirdam par kāda teātra radošā darba programmu — kaut vai garākam laika posmam?

Radošu meklējumu ir maz. Teātri ir apguvuši sociālistiskā reālisma metodi. Labi. Bet brīžiem rodas sajūta, it kā būtu tāds stāvoklis, kas līdzīgs ūdenim vārīšanās brīdī — sildi tālāk, cik gribi, par 100 grādiem karstāks tas nekļūs.

Lūk, kaut kur iezagusies kautrīga bijība — pārapdrošināšanās bacilis. «Nez kā būs? Satīru jau tagad atkal vairs neatzīstot . . .» osta gaisu kāds teātra darbinieks. «Ohlopkova virziens vairs neesot modē . . .» tausta kā ar spieķi tumsā kāds cits.

Tā taču nedrīkst būt!

Tieši tas apstākļis, ka mūsu metode ir sociālistiskais reālisms, dod mums vislielākās tiesības uz drosmīgiem meklējumiem. Šī metode nav čaula, bet gan drošs pamats.

«Teātris un Dzīve», 1956, № 1, 20.—53. lpp.

JAUNEKLĪGA IZRĀDE

Aizritējušā gada beigās Akadēmiskā drāmas teātra jaunās paaudzes aktieri, izbīdījuši no sava vidus par režisoru A. Jaunušanu, deva teātrim virsplāna izrādi — poļu dramaturga Ježi Ūtovska lugas «Ģimenes lieta» iestudējumu. Šī luga rāda, ka ģimene kā kolektīvs ir atbildīga par katru tās locekli, ka cilvēka novirzīšanās no pareizā ceļa nav tikai morāles lieta, bet kļūst arī par politisku jautājumu, jo uz bezraksturi un nokļīdeni visvieglāk izmet tīklu ienaidnieks, ja tam kā ievajagas.

Šo izrādi Akadēmiskajā drāmas teātrī gribas saukt par jauneklīgu. Kāpēc? Tēma, kā redzams, — nopietna, vispārēja; vide — kāda strādnieka ģimene. Te nesastopamies ar to, ko parasti saucam par jaunatnes lugu. Arī fakts, ka visas lomas veic vienīgi jaunākie un mazāk pieredzējušie aktieri, nav galvenais, kas izrādei liek dot tādu apzīmējumu.

Jauneklīgs ir veids, kādā režisors un aktieri atrisinājuši doto vielu. Šai veidā paviz svaigas, līdz šim maz redzētas krāsas, meklējumi, jauneklīgs temperaments. Tas, lūk, liek straujāk iepukstēties skatītāju sirdīm, liek izrādei sekot ar neatslābstošu interesi.

Lugai ir raksturīgs iekšējs dramatisms, kas verd daudzās, pavirši skatoties, pat nenozīmīgās ainās.

Kāds pārgājiens no vienas istabas otrā, skatiens, kas zīmīgi sastop citu, durvju atvēršanās — tamlīdzīgas norises autors jau sīki norādījis lugā, paredzot tās kā nozīmīgus, konfliktu saasinošus akcentus. Tas nav nekas jauns, līdzīgas un pat vēl daudz veiksmīgāk uzrakstītas psiholoģiskas norises mēs atradīsim daudzās padomju un klasiskajās lugās. Bet cik bieži šīs norises, kaut arī aktieri uz skatuves tās atklāj ar lielu iekšēju patiesīgumu, tomēr paslīd skatītāja uztverei garām kā nenozīmīgas, pat nepamanītas! Šai izrādē tas viss ieguvis īpašu saasinājumu, un daudzās vietās darbība spilgtāk nekā runātais teksts pastāsta par lugas cilvēku domām un izjūtām. Tas noticis tāpēc, ka režisors un viņa aktieri ir tiekušies pēc skatuviskās izteiksmības, savā darbā viņi ir atcerējušies vārdu, no kura tik bieži gan savos izteikumos, gan tieši praksē esam bijušie kā no bučuļa, proti, — forma. Vārdu, kuru gandrīz citādi neesam mācējuši uzrakstīt kā ar galotni -isms.

A. Jaunušana izrādē redzam drosmīgi izvēlētas mizanscēnas: V. Jakāns, kas Tomaša lomā it kā dejo dams uzdejo pa kāpnēm un pazūd otrā stāva istabā, H. Romānova, kas mātes lomā izmeklē zīmīgu, varbūt pat nelogisku vietu, kur nolikt krēslus, lai slepeni parunātos ar vedekli (ne vienmēr dzīvē visu nosaka sausa loģika), B. Indriksone un G. Cilinskis, kas nevairās no neparastā, paužot divu tikko apprecējušos jaunu cilvēku savstarpējās jūtas, smagais aizkars uz gaiteni, kas tiek atvērts un aizvērts tieši tad, kad to prasa noskaņa, utt. Šīs norises, kas izrādē padarītas spilgtākas, nekā tās parasti mēdz būt dzīvē, tomēr netraucē izrādi, bet — gluži otrādi — padara to saprotamāku un saistošāku. Šīs norises kalpo iekšējā satura atklāšanai. Bet pie tām strādāts apzinīgi, tāpēc te jārunā par formu. Režisors nav paļāvies — sak, spēlējiet tik dabiski, gan jau viss cits atklāsies

pats no sevis! Diemžēl mēs bieži no šīs ačgārnās pozīcijas esam piegājuši skatuviskās formas jautājumam un tādā ceļā radījuši pelēcīgas izrādes.

Vēl var nosaukt daudz sīku, bet nozīmīgu detaļu, kas saskanīgi iekomponētas izrādē ar nolūku padarīt skaidrāku, izteiksmīgāku tās iekšējo pulsējumu. Priekšmeti — piemēram, avīze tēva (O. Šalkonis) rokās, apģērba detaļas — baltais apmetnītis, ko nomet Irena, pulksteņa sitieni, radiomūzika, ko ieslēdz, izslēdz un maina atbilstoši notikumu attīstībai, — tas viss no parastajiem rekvizītiem, drānām, trokšņiem, kādu netrūkst nevienā izrādē, še kļuvis par nozīmīgu mākslas darba līdzdalībnieku.

Šai pašā sakarā jārunā arī par veiksmīgi atrastām krasām pārejām no vienas noskaņas otrā, no viena gribas stāvokļa citā. Tādus momentus, piemēram, meistarīgi veic B. Indriksone Irenas lomā, kas uzskatāma par pašu interesantāko no jaunās mākslinieces skatuves sniegumiem. Bez tam izrādē labi uztverams lugas nacionālais kolorīts. [. .]

Aktieru runas mākslā ieskanas jauneklīga trauksme, jūtam, ka katrs tēls par kaut ko cīnās, kaut ko grib panākt. Nesastopam tās daudzām mūsu sadzīves lugām raksturīgās «psiholoģiskās pauzes», kuras rodas, kopējot dzīvi, bet aizmirstot, ka dzīvē cilvēki domā arī pašā runāšanas procesā, domā, kamēr runā otrs cilvēks, nevis tikai nogaida, ko tad nu izteiks otrs, lēni pārdomā savu un tad tikai sāk runāt. Šādu «apgrūtināto domāšanu» mūsu skatuves mākslā ienesa sholastiskā pieeja Staņislavska norādījumam par darbības pakāpenību, par domas uztveri, tās novadišanu līdz apziņai, par savas domas noraidīšanu. Tas ir princips, kas pamudina domāt uz skatuves, nerunāt tukšu. Bet to nevajag sagrozīt. Tā ir ābece, bez kuras nav iespējama reālistiskā teātra māksla, tāpat kā, nepazīstot burtu zīmes, neviens nevar lasīt. Taču

tas nenozīmē, ka katram lasītpratējam jāburto. Bet mēs vēl bieži nodarbojamies ar burtošanu skatuves mākslā, darām to «reālisma» vārdā un panākam momentus, kas atgādina anekdoti par žirafi zooloģiskajā dārzā, kura kādu dienu pēkšņi sākusi smieties. Izrādījies, ka iepriekšējā nedēļā krokodils stāstījis anekdoti, bet žirafe komisko domu pa savu garo kaklu tikai nupat aizvadījusi līdz apziņai. Mūsdienu cilvēkam nav raksturīgs «žirafiskais» domāšanas process, tāpēc ir liels prieks, ka dotajā izrādē šādus apziņas traucējumus nemana.

Vairāki tēli ir ārēji saasināti. Kad uz skatuves uznāk A. Liniņš — viltīgais, nelietīgais Rostkovskis, tad, ieraugot viņa saasināto masku un kostīmu, nākas padomāt — cik bieži mēs atsakāmies no šādiem izteiksmes līdzekļiem, noraidām tos kā patiesībai neatbilstošus, sacīdami: «Nelietis — te nedrīkst pārspilēt! Viltīgs nelietis — tieši tāpēc viņš ģērbjas un izturas kā parastākais starp parastajiem...» Pareizi, ļoti pareizi, bet šai gadījumā A. Jaunušans—A. Liniņš—skatuves gleznotājs A. Jablonskis pierādījuši, ka arī šādā izskatā nelietība var parādīties uz skatuves, panākot kontrastainus, iespaidīgus momentus — piemēram, lielisko Rostkovska sastapšanos ar Feliksu durvīs pie atrautā aizkara. Pierādījuši, ka uz skatuves var atļauties daudz, ja prot to mākslinieciski attaisnot.

Aplūkojot dažas raksturīgas vietas izrādē, ar nolūku esmu pieminējis tēlotājus no pirmā sastāva. Izrāde sagatavota divos sastāvos: pirmajā spēlē paši jaunākie, daži tikko kā Teātra fakultāti beigušie aktieri, otrajā — pa lielākai daļai paaudze, kuru teātrī jau var saukt par vidējo. Un, kaut arī režisora pieeja abiem sastāviem bijusi viena un tā pati, traktējums viens un tas pats, tomēr rezultāts pirmajā sastāvā ir daudz spilgtāks nekā otrajā. Tas noticis tāpēc, ka jaunākie aktieri ar daudz lielāku pašāvēību

sekojuši režisora meklējumiem, aizdegdami ar tiem paši, turpretī vecāko grupā redzam, ka tēlotāji gan izpilda nospraustās mizanscēnas, bet neieliek tajās savu kaisli un spēku, spēlē diezgan parastiem līdzekļiem, lietojot krāsas no mierīgā dabiskuma paletes. Un, lūk, kāda starpība: viens un tas pats gājiens pa kāpnēm augšā H. Romānovai un V. Selgai (mātes lomā), viens un tas pats ienāciens A. Liniņam un H. Topsisim (Rostkovska lomā), viens un tas pats mīlestības apliecinājums savam jaunajam dzīvesdraugam G. Cilinska un K. Trenča atveidojumā (Feliksa lomā), viens un tas pats sitiens, kas nogāž zemē Tomašu — V. Jakānu un Tomašu — Ē. Brītiņu, bet vienā gadījumā redzam, ka drosmīgā mizanscēna izaugusi no tēla, otrā — kā aktieris izpilda režisora ieceri, un tad jau vārdam «forma» tiešām jāsāk meklēt kāda cita galotne.

Lūk, pats svarīgākais — ticēt tam, ko tu dari, ar nesalaužamu entuziasmu, pat it kā ar lielu naivitāti nodoties skatuviskajai iztēlei, no paša izrādes sākuma ieslēgties kādā citā — saasinātu attieksmju, koncentrētu jūtu un pārdzīvojumu pasaulē, tad attaisnosies paši neparastākie meklējumi, tad šai teātra radītajai pasaulei dzīvos līdzī arī skatītājs, ticēdams, ka jābūt taisni tā un ne citādi, pakļaudamiem teātra mākslinieciskajai loģikai. [..]

Sastopoties ar dramatisku vielu, teātra uzdevums ir nevis atturīgi, pēc visiem likumiem, patiesīguma un pieņemtā toņa robežās to izlikt uz skatuves, bet gan radīt izrādi, pateikt teātra radošā kolektīva māksliniecisko uzskatu par doto lugu.

Jaunā režisora A. Jaunušana darbā redzam mēģinājumu iet šo ceļu. Viņa rīcībā — vismaz pirmajā sastāvā — jaunie aktieri, visi pedagoges V. Baļunas audzēkņi, kuri mācījušies stingri reālistiskas skolas garā, kuri skatuvisko patiesīgumu iezīduši no pirma-

jām mācību stundām. Šķiet, ar viņiem var sākt risināt interesantākus uzdevumus, nevis katrā izrādē mācīt atkal šo patiesīgumu no gala. Un A. Jaunušans arī sācis risināt ko jaunu. Protams, ne viss vēl izdevies, daudzās vietās vēl redzam tikai vēlēšanos atrast īpato, spilgto. Bet ar savu svaigumu izrāde iepriecina. Tā parāda, cik daudz vēl mazstaigātu un neatklātu taku reālistiskās skatuves mākslas novadā, ka nevajag apstāties meklēt, tad arī teātriem nevajadzēs sūdzēties par publikas trūkumu.

Izrāde iepriecina ar savu jauneklīgumu, tāpēc arī te režisoram veltīts tik daudz pozitīvu rindu. Adresātu, kam pārdomāt šie izteiktos negatīvos novērojumus, mūsu vidū ir daudz, sevišķi starp jaunākās paaudzes režisoriem un aktieriem. Šīs negācijas nogulsņējušās mūsos; lai tās izskalotu, par tām jārunā un jāraksta.

«Cīņa», 1956, 22. janv.

BREHTS UN MŪSU SKATUVES

LPSR Valsts leļļu teātrī režisors A. Burovs sadarbibā ar mākslinieku P. Šenhofu inscenējuši Bertolta Brehta «Trīsgrašu operu». Sakarā ar šo izrādi, tai pievienojot paša pieredzējumus, iestudējot šo autoru, un vērojumus par to, kā tas parādīts citos teātros, gribas izteikt dažas pārdomas par mūsu teātru veiksmēm un neveiksmēm Brehta savdabīgās dramaturģijas laukā.

Pēc dzīvā, iedarbīgā kontakta, kādu Leļļu teātris nodibināja ar skatītājiem un tieši ar pieaugušajiem šī teātra apmeklētājiem tādās izrādēs kā «Velna dzir-

navas» un «Ak, sirds!», šoreiz, kad skatāmies «Trīsgrašu operu», zālē valda pavēsa, vērojoša noskaņa bez tās dzīvās, aktīvās līdziejušanās izrādes tēlos un notikumos, kas ir pirmā un tomēr visdrošākā liecība par kāda mākslas darba izdošanos vai neizdošanos.

Un atkal dzird runājam: «Jā, Brehts tomēr pārāk sarežģīts... Laikam tomēr pasveš lielai skatītāju daļai...» Un atkal savdabīgās, asi kaujinieciskās Brehta lugas un interesantā literatūra par Brehta teātri tiek atstāta kaut kur savrup teātra entuziastu grāmatu plauktos un teorētiskiem jautājumiem vēlīto sanāksmju runās, bet prakse — šo lugu, šo principu iemiesojums uz skatuves kā mazāk pievilcīgs faktors, pabērnš citu lugu starpā paliek bez skatītāja dzīvās atsaucēs.

Un nu jājautā, kur meklējams iemesls šādai parādībai — vai brehtiskajā dramaturģijā, vai mūsos — tās interpretētājos, vai arī mūsu skatītājos, kas, tā sakot, «nebūtu vēl izauguši» līdz šīs dramaturģijas uztveršanas spējai?

Lai par to spriestu, palūkosimies, kas notiek citos teātros — ārpus republikas robežām. Arī Rīgas skatītāji iepazinās ar Tallinas kingisepiešu izrādi «Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati» un jūsmoja par šo komēdiju. Taču — igmauņi esot izvēlējušies izdevīgāko no Brehta skatuves darbu klāsta — šī pēc H. Vuolijoki motīviem veidotā luga ar somisko kolorītu igmauņiem tuva, tautas komēdijas forma vienkārša, ikkatram saprotama. Labi. Bet Maskavas Majakovska teātrī šodien ar lieliem panākumiem izrāda drūmo trīsdesmit gadu kara hroniku «Kurāžas māte un viņas bērni». Var strīdēties par dažiem izteiksmes līdzekļiem, kas lietoti inscenējumā, tie runā pretī lugas saturam un it kā atkārtoti uzspiež pašam teātrim raksturīgos inscenēšanas paņēmienus jebkurai lugai neatkarīgi no tā, kādā stilā tā rakstīta. Tomēr nav

noliedzama dziļi cilvēciskā kvēle pamatlomu tēlojumos, ar kuriem tad arī galvenokārt šī izrāde met dzīvo tiltu uz skatītāju sirdim.

Tāpat Brehta dramaturģijas dažādi paveidi dzīvi sasaucas ar skatītāju, šī dramaturģija ir skatītājam tuva, saprotama, vajadzīga. Un, ja mūsmājās viss vēl nepaveicas, tad vaina ir nevis ķēdes malējos locekļos, bet gan vidējā posmā — teātrī, teātra interpretācijā.

Atceros pirms trim gadiem Dailes teātrī inscenēto Brehta līdzību spēli «Krietnais cilvēks no Sečuanas». Protams, tā ir viena no visgrūtākajām Brehta lugām, orientāliskā vide ne katrreiz padodas mūsu apstākļos. Tomēr, šodien par izrādi domājot, kļūst daudz skaidrāki vairāki tās skatuviskā iemiesojuma trūkumi. Nepārspīlēsim šē ar pašnoliegšanos un atzīsim, ka daudzi tēli — īpaši ar pašu galveno — D. Kuples smalki veidoto, komplicēto Šen-Te un Šui-Ta dubultlomu centrā — bija patiešām izdekušies, dziļi cilvēciski, pārdzīvojumā un raksturojumā bagāti.

Bet blakus šīm nenoliedzamajām veiksmēm acu priekšā ataut citas ainas, piemēram, izrādes sākums. Satumsināta skatuve, slīdoši mākoņi, abstrakta ļaužu grupa, rokas pret debesīm slejot, dzied «Dziesmu par dūmiem». No tumsas iznirst ūdensnēsējs Vangs, un teatrālā pacēlumā sākas viņa iepazīšanās ar skatītājiem, stāsts par trim dieviem, kurus viņš gaida. Pacēlums, abstrakcija — vai tas būtu kaut kas brehtisks? Aina taču pavisam vienkārša — sirsnīgais, izpalīdzīgais ūdens pārdevējs griežas pie skatītājiem, dalās ar viņiem savās rūpēs un bažās par dievu drīzo ierašanos. Tieši viņš iesaista skatītājus lugas pamatsamezglojumā, kas dramatiskās vielas tālākajā attīstībā izaugs līdz lielam vispārinājumam. Lai to sasniegtu, jārada dzīva pamatne, jāiesaista, jātuvina skatītājs, nevis tas jāatstumj, jāsamulsina ar mistisku pozu.

Šo epizodi izceļu un minu dažas kļūdas tajā, lai secinātu — šķietami sarežģītas, filozofiski vispārinātas, nosacītas ainas dramaturģijā vajag uz skatuves atslēgt ar maksimālās vienkāršības un cilvēciskā tiešuma atslēgu, turpretī parastajam, šķietami ikdienišķajam lugas lappusēs bieži vien vajag censties piešķirt lielā vispārinājuma elpu.

Atceros, reiz skolā mūsu stingrais matemātikas skolotājs uzrakstīja uz tāfeles mīklainu vienādojumu. Kas pirmais atrisinās — piecnieks! Un klasē iestājās sasprindzis klusums, kas ilga 5, 10, 15 minūtes. Zvans. Un tad piecēlās kāds, piegāja pie tāfeles, un — ak vai! — cik vienkāršs ir atrisinājums! Saspringuma ilgajās minūtēs tikusi aizmirsta algebras pamatformula. Vienādojuma mīklainais izskats, skolotāja noslēpumainais smīns, prēmija — tas viss pamudināja uz sarežģītu, sasprindzinātu domāšanu. Ar līdzīgi neatbrīvotu iztēli mēs bieži vien pūlamies atrisināt tādas it kā komplicētas lugas, pie kurām pieskaitām arī Brehta dramaturģiju. Bet tās pareizais atrisinājums ir bezgala vienkāršs. Kāda saspringuma brīdī aizmirsta teātra pamatformula. Un nezināmais x nav nekas cits kā mums tik pazīstamais — cilvēks.

Ne tik daudz komplicēts, cik sadomāti stilizēts, sakonstruēts ir leļļinieku «Trīsgrašu operas» uzvedums. It kā baidīdamies kļūt «nebrehtiski», viņi stilizējuši visu — gan dekorācijas, gan leļļu izteiksmes līdzekļus, mizanscēnas. Tam klāt kā pats par sevi saprotams faktors nāk leļļu teātra nosacītība, bez kuras taču nebūs nevienas leļļu izrādes. Un tas izdarīts ar Brehta dramaturģijas nosacīto, stilizēto, filozofiski vispārināto vielu. Stilizētais nav dabiskots, vispārinātais nav vienkāršots, gluži otrādi — nosacītais sakāpināts jaunā nosacītības pakāpē. Un atkal nāk prātā salīdzinājums no matemātikas — divas mīnuszīmes reizinājumā dod pretēju zīmi. Tā noticis arī teātrī — lugas

vielas un leļļu teātra izvēlēto izteiksmes līdzekļu savienojums devis lugas saturam neatbilstošu skanējumu.

Bet Brehta dramaturģijas un it sevišķi «Trīsgrašu operas» īpatība ir tā, ka lugas traģikomiskais vispārinājums izaug no ļoti tiešu, reālistiski grodu ainu kopsakarības.

Kad Mekijs svin kāzas ar Poliju zirgu stallī savas bandas vidū, tad tur nedzīro kādi īpaši «brehtiski» radījumi, bet gan visparastākie cilvēki, kuriem ir tādi paši kāzu prieki kā godīgās sabiedrības pārstāvjiem. Kad Polijas māte Selija Pīcema dodas uz atklāto namu Turnbridžā, lai tur notvertu un nodotu policijas rokās Mekiju, tad viņa ir visparastākā māte, kas nobažījies par savas meitas nākotni, nevis kāda «brehtiski» slīdoša būtne, bez visniecīgākajām cilvēcisko īpatnību iezīmēm.

Brehta vispārinājumi rodas no gluži vienkāršām, psiholoģiski tiešām ainām, rodas šo ainu kopsakarībā, rodas no negaidītā un ironiskā fināla ar jātņieku — karaļa sūtni, rodas no dziesmu — songu iestarpinājumiem, ar kuriem aktieris teatrāli nosacīti iziet no reāli tēlotās ainas skatuves priekšplānā, tā atgādinot skatītājam, ka viņam nav sīki jāiejūtas dotajā fabulas momentā, bet gan jāseko domai, uz kuru virzās šie momenti kopumā.

Šādu paņēmieni — pārtraukt reālistiski ievirzītu ainu, pēkšņi ar aktiera muti dot autora norādījumu — Brehts sauc par atsvešinājuma efektu, un tas ir viens no viņa teātra pamatprincipiem. Bet, lai to panāktu, pirms atsvešina, vajag tuvināt, vajag visvienkāršākajiem reālistiskajiem līdzekļiem padarīt tuvu, ikdienišķu, dzīvo dzīvi atgādināšu to, kas norisinās uz skatuves parādāmo cilvēku starpā. Ja nav šīs dzīvās pamatšūnas, nevar notikt atsvešinājums.

Tā ir smalki reālistiskas detaļas un graužoša vispārinājuma sintēze, tas ir vijoles pičikato un efekta šķīvju grandošas sasišanās savienojums, kas raksturo Brehta dramaturģiju un viņa teātri. Bet šī sintēze nevar pastāvēt, ja nav tās pamatelementa — reālistiski smalkās detaļas.

Lūk, šo detaļu, šo šūnu absolūts iztrūkums «Trīsgrašu operas» uzvedumā Leļļu teātrī, manuprāt, ir tā būtiskā kļūda, kuras dēļ mēs vienaldzīgi noskatāmies, kā stilizēti mums garām slīd lugas varoņi.

Leļļinieki te tūlīt iebildīs un jautās — kāpēc no mums prasa tēlojuma maksimālu tuvošanos dzīvā plāna teātrim? Tā taču ir aplama prasība, tā ir nostāšanās uz robežas, aiz kuras beidzas leļļu teātris, aiz kuras nevarīgi kļūst tā specifiskie izteiksmes līdzekļi. Ja tikai tā var uzvest Brehtu, tad to labāk leļļu teātrī nerādīt nemaz.

Neiztīrāsīsim jautājumu, vai Brehtu var vai nevar uzvest leļļu teātrī, bet runāsim konkrēti par to lellisko, ko teātris varēja izdarīt, bet ko tas nav izdarījis, iemiesojot Brehtu uz savas skatuves.

Kad lugas finālā karaļa sūtnis noliek Mekijam priekšā viņam piešķirtās mūža pensijas pirmo izmaksu — 10 000 mārciņu, tad mūsu skatam parādās divi lieliski maišiņi — viens satur 6000, otrs — 4000 mārciņu. Šī tipiski šenhofiskā, mazā detaļa ir dzīva — tā runā, ironizē, tā ir satīriskā, lelliska, to redzot, es fantazēju par karalisko kasi, par kasieri, kas bēris noziedznieku noziedzniekam Mekijam maišiņos šo naudu. Tā ir tēlaina, reālistiski smalka detaļa. Bet šādu detaļu izradē ir maz. Grūti pat vēl kādu nosaukt. Viss pārējais — gan leļļu ārējais veids, gan viņu darbības, saskares momenti ir atturīgi vispārināti, bez konkrētā tiešuma, tēlainības. Vai tad leļļu teātrim trūkst izteiksmes līdzekļu, lai stilizējot parādītu raksturīgo, trāpīgo, īstenību atgādināšo? Ir taču zināms,

ka labs stilizējums asāk, trāpīgāk, reālistiskāk atsedz, atgādina, norāda, tipizē kādu dzīvu momentu. Bet šai virzienā nav meklēts. [. .]

Neapmierina arī aktieru runas māka, dialogi. Tie ir pasmagi, bez asprātības un bez interesanta, tēlaina raksturojuma. Vienīgi A. Noriņš, kurš tēlo Mekiju Nazi, centies tuvoties šim tēlam, brīžiem dialogā panākot lokanu, trāpīgu raitumu. Taču daudzu citu, pat talantīgāko leļļinieku tēlojumos dzirdam krietni vien nošampotas intonācijas. Nav manāms, ka darbā būtu ieliktas pūles intonācijās tuvoties atsevišķiem, spilgtiem raksturiem. Tāpēc pārmetums par šīs — atkal reālistiskās detaļas slābumu adresējams vienādi — aktieriem un režisoram.

Dziedājumiem izmantota K. Veila šim darbam rakstītā oriģinālmūzika. Asprātīgi liekot dziedājumiem skanēt it kā estrādiski — caur mikrofoniem, teātris izrādē dabiski iekļāvis magnetofona ierakstus, tādējādi atrisinot Veila īpatnīgai mūzikai nepieciešamā orķestra jautājumu. Taču — ja jau tā, tad vajadzēja iet vēl soli tālāk — vokāli pagrūtos, īpatos songus varēja iedziedāt šī žanra meistari, kādus nebūtu grūti sameklēt mūsu vokālistu vidū, nevis paši aktieri, kam dziedāšana taču nav un nebūs stiprā puse. Tagad saglabāta gan visai dabiska pāreja, bet paši dziedājumi — vokālās meistarības un krāsu ziņā — pabāli. Tiem pievienojas statiskās mizanscēnas dziedājuma laikā, nekāda ar redzi uztverama lelliska izteiksmība tos nepavada. Atkal tas pats stilizētās atturības princips. Bet ko gan tas dod? Tad es aizveru acis un klausos K. Veila mūziku, nevis skatos uz dziesmas laikā paralizēto lelli, kas monotoni šūpojas.

Šīs varbūt visai asās piezīmes izraisa pārlicību, ka «Trīsgrašu operas» izrādes veidotāji Leļļu teātrī tuvojušies darbam no nepareizas pozīcijas, nav mobilizējuši sava teātra bagātos, ar cilvēka psiholoģiju

tēlaini un stilizēti saistītos izteiksmes līdzekļus tā, ka tie liktu runāt Brehta personām daudz tiešāk, iedarbīgāk. Bet taisni tas būtu bijis «brehtiski».

«Literatūra un Māksla», 1961, 14. janv.

NO DEKORATORU IZSTĀDES IKDIENAS DARBĀ ATGRIEŽOTIES

Mākslinieku namā notika skatuves gleznotāju darbu izstāde. Tā atspoguļoja galvenokārt 1961./62. g. teātra sezonu, parādīja arī vairāku autoru individuālās — ar noteiktu iestudējumu nesaistītās ieceres.

Pēdējā sezona, izstāde, mūsu teātru meklējumi un skatuves gleznotāju vieta tajos, skatuves gleznotāju meklējumi... To visu pārdomājot, gribas dalīties dažos secinājumos. Lūdzu atļauju runāt par šo tematu ne kā kritiķis, bet kā dekoratoru darbabiedrs, jo mēs taču esam, vismaz skaitāmi vienāda nosaukuma darbavietu ļaudis. Skaitāmi — še saku tāpēc, ka varbūt pārāk reti tiekami tieši savās darbavietās. Tas arī būs viens no šī raksta temata motīviem.

Dekorators teātrī ir ļoti aizņemts cilvēks. Aktieri, skatuves tehniskie ļaudis viņu redz daudz retāk nekā jebkuru citu teātra darbinieku. Un tas ir saprotams. Dekoratoram taču jāstrādā mājās, savā darbnīcā daudz vairāk nekā citiem kolektīva locekļiem.

Nesen gadījās šāda saruna ar manu darbabiedru — dekoratoru kādā karstā brīdī, kādai izrādei ar visu teātra jaudu topot:

- Vai tu atnesi skices?
- Es pateicu, lai taisa. Es izstāstīju, kā tur vajag.
- Bet skices?

— Briesmīgi maz laika. Daudz darba. Nāk izstāde. Jātaisa meti.

Šī saruna atkal un atkal nāk prātā — gan izstādē šos metus redzot, gan pēc izstādes par mūsu dekoratoru darba kārtību, par visu šo uzmetumu, skiču, maketu, darba zīmējumu, darba izpildījumu un izstāžu metu sistēmu domājot.

Izstādē redzam daudzus interesantus, vērienīgus metus. Un to lielākā daļa — tas nav nekāds noslēpums, tā tas ir pieņemts izstāžu praksē — ir gatavoti īpaši izstādes vajadzībai, tātad pēc jau notikušas izrādes teātrī. Šādos metos, no vienas puses, atspoguļojas mākslinieka sākotnējās ieceres un izrādes tapšanas praktiskās gaitas summa, no otras puses, mākslinieki šais metos izsaka it kā nožēlu, ka teātrī tās pašas prakses, režisora norādījumu, nepilnīgās skatuves tehnikas dēļ nav piepildījusies mākslinieka īstenā iecere un tad nu, lūk, izstādes metā tā ir parādīta tāda, kādai tai būtu bijis jābūt.

Pirmajam momentam atbilst V. Ķirkupa, M. Kitajeva, L. Merkmaņa, P. Šenhofa, daļēji arī H. Puto, M. Āboliņa u. c. meti, kas sintezē savas fantāzijas un teātra prakses procesus, atspoguļo dotās izrādes telpisko tēlu.

Ģ. Vilka meti Raiņa traģēdijai «Ilja Muromietis» tiecas paust no skatuviskajām iespējām patālu — it kā paša mākslinieka fantāzijas skatījumu. Tajos gan atsevišķo elementu samēros, gan krāsu maiņās, kā arī aizmugures fona krāšņumā un spilgtumā sen pārsniegtas skatuves reālās iespējas. Tomēr tas ir tas pats dekorācijas princips, tie paši elementi, kas palīdzēja tapt monumentālajam «Iljas Muromieša» inscenējumam, tikai šais metos sacildināti, ar mākslinieka subjektīvo skatu krāšņāk, vērienīgāk ieraudzīti. Tā rīkoties ir katra mākslinieka neatņemama tiesība.

Arī O. Muižniekam ir tiesība Ļ. Tolstoja epopejai «Karš un miers» pēc notikušās izrādes veidot jaunu metu, kur Napoleona traģiskās vientulības moments izpausts spilgtāk, iedarbīgākā noskaņā, nekā tas izdevās uz skatuves. Tāpat uz «Šveika» inscenējumu O. Muižnieks tagad var atskatīties daudz draiskākām acīm, nekā tas bija iespējams teātrī, un likt abiem priekšskatuves lielajiem durkļiem darboties kā īstiem groteskā komēdijas elementiem.

Un tādas tiesības ir katram dekoratoram.

Vēl vairāk. Atceros kādu sarunu pēc kopīgi paveikta iestudējuma, sarunu, kurā abi ar dekoratoru atzinām — ja tagad šī pati luga būtu jāsāk no gala, tad gan mēs to inscenētu citādi. Arī šāda domāšana, šāda neapmierinātība pašam ar sevi laikam taču jāvērtē kā pozitīva parādība.

Tomēr visā šajā metu veidošanā «ar atpakaļejošu datumu» ir kaut kas nedabisks, gribas teikt — pat nedzīvs. Pirmkārt, tos vairs nevar saukt par metiem. Mets — tas taču ir uzmetums, pēc kura kaut kam jātop. Izstādes eksponātu lielai daļai nav vairs šīs kaut pagātnē notikušās aktīvās virzības spēka. Pēc tiem nekas vairs neseķos, tie fiksē notikušo, atskatās. Zem daudziem izstādes eksponātiem vajadzētu rakstīt — atskats uz tādas un tādas lugas inscenējumu. Pie tam vajadzēja minēt teātri, kurā tas noticis, un režisoru, ar kuru kopā tas veikts, jo daudzu izrāžu praksi patiesi atspoguļojošos «atskatos» režisora roka ir acīm redzama. Taču ne jau nosaukuma izvēlē un līdzdarbinieka pieminēšana vai nepieminēšana ir galvenais. Svarīgi ir tas, ka līnijām un krāsām «atskatā» nav vairs tā drosmes un atbildības spēka, kāds tām ir metā, kur pēc katra otas vilciena kaut iztēlē briest desmitkārtīgs platsarenes triepiens uz dekorāciju audekla, kur, iezīmētajam pacēlumam sekojot, slejas podestūru statņi, bieži vien salauzdami

mākslinieka novilkto līniju, mainīdami samērus, veidodami telpu. [.]

Otrkārt, šie izstādei gatavotie atainojumi mūs apdveš ar nobeigtības spēku, tajos runā labi izsvarota krāsu gamma, tie ierosina daudz domu par gaismojuma lomu. Šai ziņā bagāti Ģ. Vilka, O. Muižnieka, G. Zemgala, A. Zirņa, E. Vārdaņa, H. Puto meti. Tajos iedziļinoties, rodas jautājums — kāpēc gan mūsu dekoratori tādu pabeigtības gribu, atbildības sajūtu pret krāsu un gaismu saskaņu reti kad ieliek tajos metos un maketos, pēc kuriem top izrāde? Mēs taču bieži vien sākam darbu pēc melnbaltām — zīmuli veidotām skicēm. Kāpēc, piemēram, tik nozīmīga funkcija kā izrādes gaismošana mūsu teātros ar retiem izņēmumiem atrodas pilnīgi režisoru rokās? Un ne jau tāpēc, ka režisori būtu sev paņēmuši šo tiesību. Biežāk gan tāpēc, ka dekoratori labprāt to atdod.

Par metu nobeigtību runājot, dekoratori iebildīs — teātrī tas nav iespējams, termiņi pārāk īsi. Un pamatoti iebildīs. Repertuāra plānojums un dekoratoru slodzes sadalījums bieži vien liek gatavot metus, kā mēdz teikt, «neatraujoties no ražošanas». Bet atgriezīsimies pie sākumā pieminētās sarunas un atklāti atzīsim, ka arī tad, kad teātra dotais iecerēs laiks ir pietiekami ilgs, mums neiznāk vaļas visu izdomāt līdz galam. Un rodas pat īpata nepadarīto un darāmo darbu ķēde. Gatavojot inscenējumu «A», dekoratoram nepietiek laika izveidot nobeigtus dekorāciju un kostīmu metus. Izrāde tomēr notiek, un pēc tās dekorators veltī daudz pūļu, sagatavojot šī paša inscenējuma metus jeb atskatus skatuves gleznotāju izstādei. Bet tas notiek laikā, kad dekoratoram teātrī jāstrādā pie inscenējuma «B», kuram savukārt nepietiek laika tieši tāpēc, ka izstādei labi jāizstrādā iepriekšējās izrādes «A» meti.

Šai aplī, kā liekas, kaut kas nav kārtībā.

Lūk, kāpēc daudzi meti izstādē, neraugoties uz māksliniecisko nobeigtību, man šķiet pasīvi, ar «parādes» raksturu, no teātra un ar to saistītās tēlotājas mākslas nozares dabiskā attīstības procesa atrauti. [.]

Taču, runājot par šo īpato «apburto loku», esam skāruši jautājumu virspusēji, aplūkota dekoratoru darba procesa organizatoriskā puse. Galvenais taču ir ne teātrī vai darbnīcā pavadīto stundu skaits, bet darba būtiskais rezultāts, tas, cik lielā mērā dekoratori ar nozīmīgo līdzdalību izrādes veidošanā, izrādes stila noteikšanā virza uz priekšu šodienas skatuves mākslu.

Te, atkal apstājoties pie Ģ. Vilka metiem tragēdijai «Ilja Muromietis» un caur tiem atainojot acu priekšā pašu izrādi, jāatzīst, ka dekoratora līdzdalība Dailes teātra monumentālo inscenējumu veidošanā un tālākattīstībā ir tiešām virzoša, meklējoša. «Muromieša» atrisinājums — solis tālāk salīdzinājumā ar «Spēlēju, dancoju» vai arī «Hamletu». Tieši lakonisma ziņā. Atsevišķu ainu iedzīvināšanai vēl mazāk palīgelementu, viss atrisinās monumentālās pamatuzbūves ietvaros. Šāds princips vēl vairāk saasina, vispārina aktiera pausto domu, aizrauj skatītāju līdzī izrādes cildenajai elpai. Ģ. Vilks blakus lielo inscenējumu meistaram E. Smilģim ir darbīgs šo izrāžu telpiskā un gleznieciskā risinājuma autors.

Dekuratoru jaunajā paaudzē par vērienīgu monumentālistu top G. Zemgals. To rāda meti A. Upīša tragēdijai «Žanna d'Arka», ko jaunajā sezonā gaidām uz Akadēmiskā drāmas teātra skatuves. Veiksmīgi atrasta telpiskā risinājuma ass — varenās kāpnes centrā, kas apvieno ainas, veidojot izteismīgus spēles laukumus.

Arī A. Zirnis pēc paša ierosmes veidojis interesantus metus tai pašai lugai. Tos apvieno asi

līkumotā ceļa fragments, ap kuru radītas bagātas telpas izkārtojuma un noskaņu iespējas.

Savu teicamo meistarību monumentālajās formās un baleta dekorācijas lakoniskajā izteiksmīgumā izstādē parādītajos metos šoreiz ne tik veiksmīgi demonstrē A. Lapiņš, K. Miezītis, E. Vārdaunis. Meti mazāk radoši, vairāk it kā atskaitei darināti.

Kopumā šī monumentālo formu lappuse, kas saistās lielākoties ar klasikas uzvedumiem, izstādē tomēr ir visspilgtākā. Par šo līniju latviešu teātra dekorāciju mākslā arvien bijis vairāk jāpriecējas nekā bažīgi galva jālauza. J. Kugam, O. Skulmem un citiem šīs tradīcijas pamatlicējiem seko drosmīgu jaunradītāju saime.

Vairāk rūpju sagādā kāds cits novads mūsu dekorāciju mākslā — tie inscenējumi un meti lūgām, kuru darbības laiks — mūsu pašreizējā ikdiens, darbības vide — mūsu ielas, dārzi, dzīvokļi, darba telpas. Šo — gan padomju autoru, gan citu zemju progresīvo rakstnieku lugu centrā — šodienas cilvēks, viņa domas un jūtas. Fons, uz kura tās atklājas, parasti ir ļoti vienkāršs. Bet dramaturģijas labākajos paraugos šī vienkāršība ietver lielus filozofiskus vispārinājumus.

Kāda ir dekoratoru loma, kāds viņu devums šai mūsu repertuāra nozarē?

Par to ir īpaši jārunā arī tāpēc, ka vairāki kritiķi sākuši tieši pēc dekoratīvā risinājuma (nevis pēc aktiera tēlojuma!!!) noteikt mūsdienu tēmai veltīto izrāžu galvenās stila iezīmes un sadalīt tās divās it kā krasi atšķirīgās grupās — «reālistiskās» jeb «reālsihologiskās» un «nosacītās» izrādēs.

Ap tā dēvēto nosacīto stilu mūsu kritikā pēdējā laikā sacelts daudz trokšņa un vaimanu, uzskatot šī stila parādīšanos par atsevišķu teātru veco labo aktierspēles tradīciju gandrīz vai bojāeju un atkarībā

no tā, cik pieblīvētas vai lakoniskas attiecīgā uzveduma dekorācijas, automātiski runājot arī par «noscito spēles veidu» aktiera mākslā, par kuru gan konkrēti neviens vēl nekā nav pateicis.

Raksta ietvari neatļauj iztīrīt visu šo tematu, gribu tikai atkārtot un uzsvērt praksē sen pierādīto pamatprincipu — vienkāršota, pat līdz stilizējumam lakonizēta dekorācija nevis atvirza aktieri no psiholoģiska padziļinājuma tēlojumā, bet gan mobilizē viņu uz reālistiski mērķtiecīgāku, psiholoģiski saasinātāku spēles veidu.

Vislabākais piemērs te ir mums nu jau labi pazīstamā Maskavas Majakovska teātra izrādes, kur gan 30. gadu inscenējuma «Aristokrāti» atjaunojumā, gan 40. gados uzvestajā «Jaunajā gvardē», gan šodienas tēmai veltīto A. Arbuzova, M. Šatrova lugu izrādēs redzam šo principu radošā attīstībā — skops, tikko iezīmēts fons, bagāts, mērķtiecīgi dziļš aktieru sniegums priekšplānā.

Bet, ja «Jaunajā gvardē» uz griežamās ripas iezīmēts pakalns ar nelielu kociņu, tad tas ir tieši tas pakalns, tieši tas kociņš, ar kuru visasāk un visiedarbīgāk atklājas nelielā epizode. Ja «Aristokrātos» aktieris lieto kādus rekvizītus, tad tie ir nepieciešamie un īstie, raksturīgie, kas laiku un vidi atklāj trāpīgāk nekā priekšmetu gūzma uz skatuves.

Lūk — ne tikai aktieru darbībā, bet arī detaļu un priekšmetu izvēlē lielu konkrētību, trāpīgu raksturīgumu prasa nosacītais, pareizāk izsakoties, šodienīgi lakoniskais skatuves mākslās stils.

Un šis asi konkrētais, tipizētais priekšplāns mūsu dekoratoru darbā ir pati vājākā vieta; par to pārliecināties ikdienas darbā, to uzskatāmi rāda arī izstāde.

Vai var nosaukt kādu metu, kur skopas, bet trāpīgas priekšplāna detaļas mūs nekļūdīgi ievestu dotās lugas, dotās ainas apstākļu lokā?

Varbūt tas ir U. Pauzera mets M. Birzes stāsta «Visiem rozēs dārzā ziedi» dramatisējumam — telpa gestapoviešu mītnē. Pie sienas fragmenta neliela instrukciju lapa ar prūšu ērgli, galdiņš — maz, bet nekā arī netrūkst. Interessants ir dekoratora priekšlikums rādīt aizmugures fonu caur nelielu, neregulāru atvērumu tumšajā iekarā.

Ar šaržētiem, bet asprātīgiem un ļoti konkrētiem vides iezīmējumiem iepriecina M. Kitajevs savos metos I. Žamiaka komēdijai «Pajumti Matuflu ģimenei». Var strīdēties par režisora (P. Homskis) traktējumu šai lugai, taču Kitajeva meti abu izrādes autoru nosprausto ceļu rāda skaidri, ar labu fantāziju.

Vairāk pašā inscenējumā, mazāk — izstādei visai pavirši gatavotajos metos A. Plaudis, kaut ar tīri ornamentāliem motīviem, tomēr labi iezīmējis katras baletminiatūras konkrēto noskaņu uzvedumā «Baleta simfonija» Muzikālās komēdijas teātrī.

Ja gribam runāt par trāpīgu, videi un lugas žanram raksturīgu detaļu iezīmēm izstādes eksponātos, varam vēl sameklēt tik tikko jaušamo aizrestoto lodziņu cietuma siluetā P. Šenhofa veidotajā A. Kusani lugas «Centra uzbrucējs mirs rītausmā» dekorāciju atainojumā. Tālāk jau mūsu acs atrod atkal vērienīgu līniju un drosmīgu krāsu samērus, spēcīgus gaismu un ēnu kontrastus, daudz no tā, ar ko ir stipri mūsu dekoratori, bez maz, ļoti maz no tā, kas ir viņu vājākā puse — tipiskā, dzīvā detaļa, ap kuru pēc vispārējā iespaida mēs savērpjam pirmo konkrētās domas pavedienu par cilvēkiem, kam būs jāuznāk dotās dekorācijas priekšplānā.

Apstājamies pie R. Pīlādža meta M. Gorkija «Vasai Železnovai». Smaga, pieblīvēta dekorācija, tomēr — neapdzīvota. Vai gan ikona telpas stūrī stāsta, ka te mīt Vasa — rūpīgā un nežēlīgā, kas ar zvēru mātes

neatlaidību pūlas glābt bojāejošo? Ikona — nē. Kas tad? Attēlotā telpa ir krieviska, jā. Bet kā brīva istaba dekorāciju viesnīcā tā aicina apmesties daudzus krievu pirmsrevolūcijas lugu tēlus. Arī Žeļeznovu — Hrapovu dzimtas ļaudis. [. .]

Un kādus pieteikumus šodienas teātra formu meklējumos pauž dekoratoru pašu ierosmē darinātie meti? Aplūkojam K. Meijas ieceri «Zelta zirgam». Vai gan varavīkšņainais raibums, kas aizved mūs sen izstāstītu pasaciņu pasaulē, ir tā paleta, uz kuras fona mēs šodien asāk, skaidrāk liksim runāt Raiņa domai, kaut arī lugu traktējot kā bērnu izrādi? Nesen dzirdēju septiņus gadus vecas skolnieces pārdomas: «Man patīk tādas lugas kā «Zelta zirgs». Kā tur Antiņš mīl Saulcerīti! . . . Nevis kaut kādas pasakas.» Arī bērni, kaut naivām acīm, tomēr grib ielūkoties Raiņa skaudro domu pasaulē. Nevajag aizkrāsot šo skaidro logu.

Pasaku luga vispār, krievu luga vispār, kāds pagalma nostūris vispār, kādu ir daudz vai arī nav neviena, — tā vēl strādā to mītņu veidotāji, kur jādzīvo savdabīgu lugu tēliem, kur jāpiedzimst viņu asajai domai.

Jebkurš režisors pastāstīs to, cik grūti ir piesaistīt mūsu dekoratorus lugas analīzes mēģinājumiem, cik grūti, izrādei topot, ir panākt, lai dekorators bez lielās līnijās tvertās dekorācijas dotu arī atsevišķu priekšmetu, rekvizītu, kostīmu detaļu precīzus, raksturīgus zīmējumus. Tie dekoratoriem bieži vien šķiet sīkumi, par kuriem lai izlemj režisors, aktieris . . .

Un vēl kāds sīkums — par izstādes tehnisko noformējumu, taču raksturīgs sīkums. Uzraksti zem metiem. Tie ir aizvainojoši aplami, sagrozīti, neprecīzi.[. .]

Labu, precīzu uzrakstu izstādē vispār nav.

Ar šo sīko, bet ļoti konkrēto detaļu gribu noslēgt pārdomas par mūsu teātra dekoratīvās mākslas attieksmēm pret attēlojamo lugu vielu, pret autoriem un viņu domu pasauli visumā.

«Māksla», 1962, № 3, 9.—11. lpp.

MAZLIET PAR «KINOSPECIFIKU» RĪGAS KINOSTUDIJĀ

«Kinospesifikā!» — «Saprotiet taču, tas nav teātris!» — «Ekrāns necieš skatuves štampus.» — «Ekrāns atsedz vismazāko teatralitāti.» Šādus visai dziļdomīgus izteicienus, aiz kuriem neapšaubāmi slēpjas Rīgas kinostudijā arvien vēl neatklātais lielās «kinospesifikas» noslēpums, esam dzirdējuši visus šos gadus, it sevišķi kinodarbinieku sarunās ar teātra ļaudīm. Tā top uzrunāts aktieris, kam pirmo reizi gadās filmēties epizodē vai lomā, tā viņam tiek iedvesta bijība. [.]

Bet, kad es sestdienas vakarā kopā ar 39 skatītājiem kinozālē, kurā ir 216 vietu, noskatījos Rīgas kinostudijas pēdējo ražojumu — trīs īsfilmas — «Viņš ir dzīvs», «Nekur vairs nav jāiet» un «Uz trases», mani, teātra darbinieku, atkal un atkal nodarbina pārdomas: kāpēc, kāpēc gan, cienījamie kinospeci, mūsu aktieris uz jūsu ekrāna arvien vēl ir daudz nedabiskāks, daudz vairāk samākslots un sasprindzis nekā uz skatuves?

Neminēšu te Jāņa Oša izcilās lomas, neiztīrāšu problēmu, vai Mārcis Segliņš Ē. Vilka stāsta «Nekur vairs nav jāiet» ekranizējumā (režisors G. Piesis) ir J. Oša īstā loma. Atcerēšos kaut vai visai epizodiskō Nikolaja Švarca tēlu A. Arbuzova «Pazudušajā dēlā»

Akadēmiskajā drāmas teātrī, un man acu priekšā ir J. Oša smaids, Švarca neizdevušās dzīves skumju un liegas pašironijas cauraustā smeldze, aktiera J. Oša improvizācijas prieks, dzīvā saskare ar tēlu, ar skatītāju.

Un tās nu būtu tās īpašības, kas atmetamas, stājoties kameras priekšā? Vai to prasa mūsu izdaudzīnātā «kinospecifika», godātie speci?

Es veros Mārci Segliņā un domās dzirdu režisora saspringtās pavēles viņam aiz muguras, bet neredzu aktiera radošo atplaukumi tēla psihes dzīvajā augsnē. Vai tad J. Osim, kam pašam ir tik tuva šī Daugavas atteku salu un pussalu rūpnīcu savdabīgā, bagātā vide, trūkst vielas, ko pateikt arī par Mārci Segliņu? Uzticieties viņam un atdodiet mazliet vietas uz ekrāna Mārča Segliņa dzīvās dzīves atainām J. Oša aktiera personības skatījumā. Organizējiet šādu dzīvi uz ekrāna — un ticiet man: sestdienas vakarā Rīgas apkaimes kinoteātrī būtu sapulcējušies vairāk ļaužu, lai tajā noskatītos.

Jūs no Ē. Vilka smalkiem un patiesiem novērojumiem pilnās vielas taisāt filmu «kinospecifiskā traktējumā», bet paejat garām viselementārākajam — dzīves patiesībai, kas vienlīdz svarīga (lai neteiktu — obligāta) gan literatūrai, gan teātrim, gan kinomākslai. Tā ir svarīga mākslai vispār, neatkarīgi no specifikas. Un šo patiesību sauc — cilvēks, viņa dvēseles atklāsme dotajos apstākļos.

Ēvalda Vilka īsajā stāstā ir šī patiesība. Tā, piemēram, izaug kaut vai no tik elementāra momenta, ka Mārcis Segliņš savām neierastajām pensionāra gaitām kādu brīdi nododas ar prieku, ar cerību labi pavadīt dienu. Tāds viņš stāstā rūpīgi izvilē zāģi, tāds viņš sāk malku zāģēt, un tikai tad, kad kļūst skaidrs, ka šie darbi nepiepildīs viņa dienas, rodas rūgtums un neapmierinātība. Maza, pat līksma atkāpe, pirms sabriest

īgnums, — ļoti vienkāršs likums dzīvē un mākslā. Bet G. Piesis raida Mārča Segliņa tēlu uz ekrāna iepriekš nolemtas neapmierinātības vārdā no pirmā līdz priekšpēdējam kadram.

Ne vieglāk klājies aktieriem E. Leždejai, V. Kozeļam, A. Mihailovam un citiem R. Gorjajeva veidotajā īsfilmā «Uz trases» pēc H. Franka scenārija. Filmiņā valda it kā uz kādu lielu vispārinājumu vērsta, sa-springta, viegli mistiska atmosfēra. Pasarg' dievs, lai tikai cilvēki nesarunātos tā kā dzīvē vai tā kā citās dzīvi tverošās filmās! Nē, nē! Mums nebūs tā kā pa-rasti. Ļaudis runās īpašos, aprautos, lakoniskos, bet dziļa zemteksta piesātinātos teicienos, aiz kuriem slēpjas mums vien zināma šo cilvēku biogrāfija, dvē-seles dzīves un tālās tiecības jēga. Viņu vārdi — ak, kas filmā vispār ir vārdi! — tie nes tikai tālu un bijīgu nojausmu par personu īstajām, uz lieliem vispārinā-jumiem vērstajām domām. Par tām lai vēstī «kinema-togrāfiskā specifikā» tvertie trases darba momenti, asociatīvie kadri, kur vērienīgā rakursā cauri augst-sprieguma līnijas balstu žāklēm parādītais celtnieku četrinieks un četras startējošās automašīnas filozofiski sasaucas ar klubā ienākušās liktenīgās bēdumātes karā kritušajiem četriem dēliem . . . Tas viss ir labi — šie rakursi, balstu fermas, asociācijas, bet, ja filmā kaut uz mirkli nenodibinās vienkārša un tieša dzīves patiesība, cilvēcība aktieru tēlojamo personu attiek-smēs, viņu ikdienā, tad nespējam līdzī pacelties arī tāli tēmēto domu skrējumam. Mākslā vispārinājums nedzimst no vispārinājuma, bet gan no dzīves dzīvās šūnas. Tā ir ābece. Dodiet kaut kvadrātmetru zemes, kur startēt jūsu domu raķetei, un arī mēs aizlidosim līdzī, rādiet tad visu, ko spēj «kinospekifika». Bet parādiet cilvēku! Vispirms.

Taču šai filmā autora iepriekš nolemtā un režisora sakāpinātā intīmās tuvības atmosfēra, svešam cilvē-

kam lietus laikā ienākot kādas sievietes namā, melodramatiskā zābaku atnešana uz klubu — tas viss ir mazliet samelots, un, to noskatoties, neatsaucas mūsu dzīvā iztēle, mūsu aktīvā līdzdzīvošana. Tādā atmosfērā aktieris neatraisās, bet izturas samāksloti, saspringti, viņam vienkārši tur nav ko darīt. Vēl kokaināku (arī sliktā tulkojuma dēļ) aktieru runāto tekstu padara dublāža.

Labākā no trim īsfilmām — režisores A. Neretnieces «Viņš ir dzīvs» pēc J. Segeļa un O. Kublanova scenārija. Tas ir darbs ar bērnu — ar mazu meitenīti centrā (tēlo I. Jurisone). Un šoreiz apstiprinās bieži dzirdētā, bet ne visai dziļā patiesība, ka bērns esot pateicīgāks objekts kamerai, izteiksmīgāks, tiešāks par jebkuru aktieri. Diemžēl šoreiz apstiprinās. Bet tā nav kinomākslai būtiska patiesība, tā ir blakusparādība. Un tikai šķietami apstiprinās, kad blakus redzam aktieri, kas nonācis autora un režisora radītās samākslotības strupceļā. Tad uzvar bērns. Taču neviena liela uzvara kinomākslā nav domājama bez aktiera panākumiem. Tāpat kā teātra mākslā. To sacīdams, negribu noliegt A. Neretnieces prasmi minētajā filmā smalkjūtīgi atklāt meitenītes naivo, apkārtējās bargās kara vides it kā neskarto pasauli, caur kuru īpatnēji skatījumā parādās pati kara vide, nežēlīgais un arī dziļi cilvēciskais tajā. Nevaram runāt par aktieru veiksmēm cīnītāju tēlos (kaut arī viņu vidū ir Artūrs — J. Žarikovs), viņi ir atstāti fonā. Visu noteic meitenīte. Un varbūt tieši tāpēc, ka šai īsfilmā vismazāk teksta, ka tajā tikpat kā nav dialogu, kas Rīgas studijas filmās ir pats vājākais posms darbā ar kinoaktieri, varbūt tāpēc, ka dominē meitenītes vērojumi, konstatējumi un piebildes, šai filmā ir daudz vairāk patiesības nekā abās pārējās.

Nelieli, saturā nesaistīti stāsti uz ekrāna — šī žanra lieliskus paraugus esam redzējuši krievu, lietuviešu,

japāņu kinomākslā. Ja nav tiešas satura kopības, ir stila, domas kopība. Rīgas studijas izvēlēto īso stāstu kopojumā grūti atrast kādu elementu, kas apvienotu visus trīs stāstus.

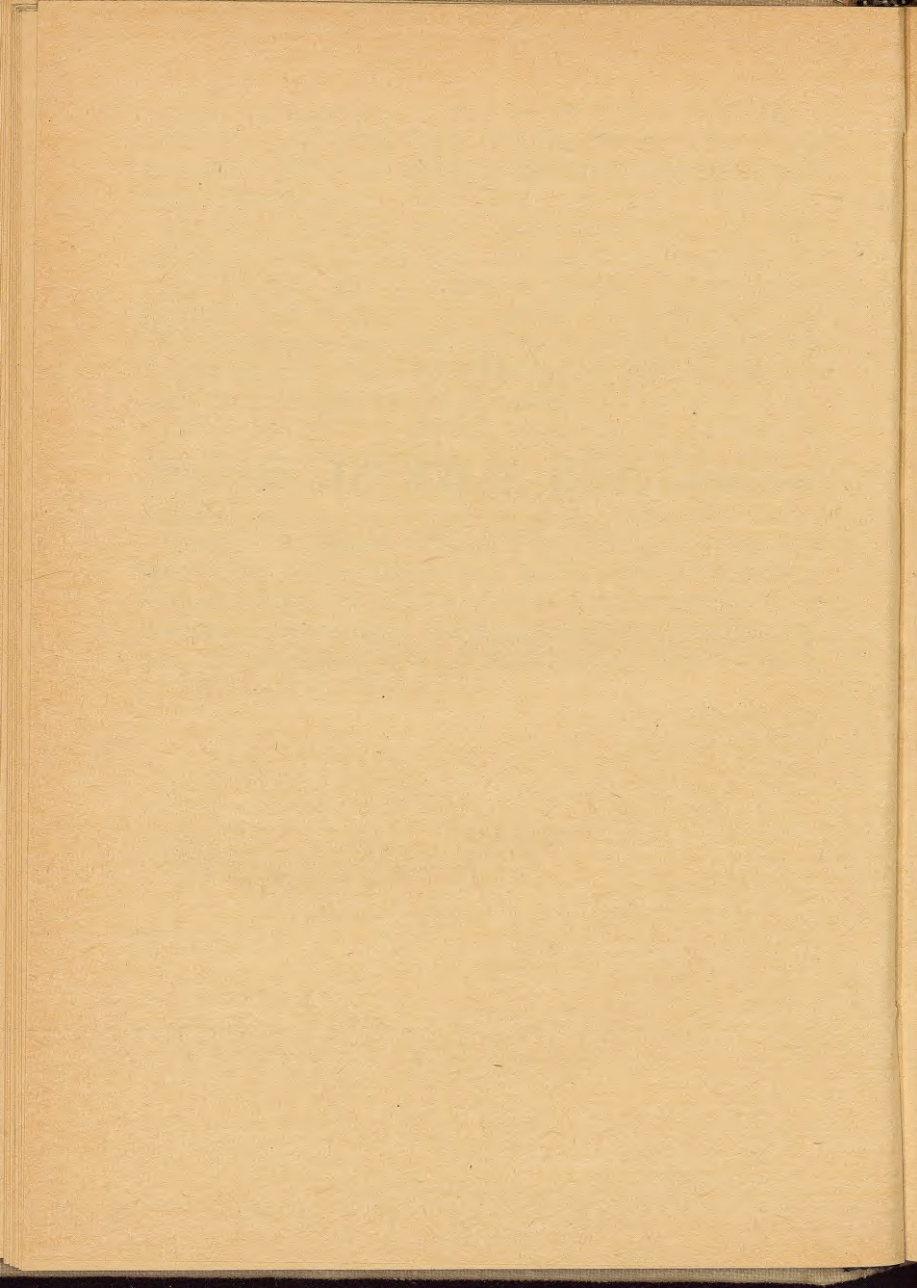
Gribētos pateikt Rīgas kinorežisoriem, ka tieši patlaban būtu jāmobilizē visi spēki darbam ar aktieri, varbūt pat — nevis jāmobilizē sevi, bet mazliet jāatslogojas no liekās saspringtības, ar kādu lielākoties līdz šim pieiets aktierim. Paļaujieties vairāk uz to, ko var labākie skatuves mākslinieki, kurus jūs uzaicināt filmēties, radiet tādus radošus apstākļus, lai arī uz ekrāna atplaukst tā valdzinošā daudznianšu vienkāršība, kas piemīt ikvienam labam aktierim, ar kuru lepojas šodienas skatuves māksla.

Ļausim atraisīties nepiespiestai dzīvei caur aktiera personību mūsu filmās, tad labāk, ar daudz lielāku vērienu raisīsies arī tās vienīgi «kinospecifikai» pa spēkam esošās augsti mākslinieciskās problēmas, kurās, cik manāms, mūsu režisori alkst alkst risināt.

«Cīņa», 1964, 14. aug.

II

== DAŽI SLIEKŠŅI ==



LEŅINGRADĀ

(Fragmenti)

Torīt es nonācu tieši Šolohova «Plēsuma» pirmajā skatuves mēģinājumā. Dekorācija uzmontēta, arī gaismas jau mēģina, kaut priekšā vēl mēnesis darba. Spraigs, bezgala interesants, īsti «tovstonogovisks» darba mēnesis. Bet, lūk, ko es uztvēru pirmajā dienā, uztvēru asi, kā tver kontrastus, kā uztver atbraucējs.

— Nāciet no otrās kulises, — Tovstonogovs saka Garičevam, kas tēlo Timošku Plēsto, — tāpēc ka tur — caur žogu jutīsim labāk, ka jums tāls ceļš aiz muguras.

Viņš nesaka: «Nāciet no otrās kulises!»

Viņš piebilst: «Tāpēc ka . . .»

Šis nelielais «tāpēc ka . . .». Cik tam milzīgs spēks!

Tovstonogovam ir liela vara šai teātrī, viņa rīkojumiem te ir neatsaucamas pavēles iedarbe, viņam ir visai neierobežotas iespējas dot šādus rīkojumus. Bet Tovstonogovs nesaka, piemēram, rekvizitorei: «Apgrieziet galdautu uz otru pusi!» Bet saka: — Apgrieziet galdautu uz otru pusi, jo tagad gaismās plīša spīdīgā puse pārāk koša, otra ir blāvāka, tas ir daudz labāk. — Un rekvizitore tai pašā mirklī no izpildītājas pārvēršas par radošu līdzdalībnieci, par šī teātra izrādes, kas arvien izceļas ar gaismas, krāsu toņu un visīkākās detaļas izmeklētību un saskaņu, par šādas izrādes radītāju. Viņa neapgrīž galdautu uz otru pusi, kas pirmā mirklī no viņas profesijas viedokļa liktos pat nepieņemami, nevīžīgi, nedara to tāpēc, ka «Tov-

stonogovs lika» (cik bieži tamlīdzīgus izteicienus, ko pavada ar īgnu žestu, plecus uz augšu paraujot, esmu dzirdējis teātrī no tehnisko darbinieku puses!), viņa dara to tāpēc, ka, Tovstonogova īsās, bet motivējošās piebildes pamudināta, nu pati uz mirkli redz galdautu it kā no zāles, saprot māksliniecisko vajadzību un veic savu it kā sīku darbību kā māksliniecisku vajadzību. Veic sīku darbu kā vajadzību — kāds milzu spēks ir šai momentā! To īsti sapratu tikai vēlāk, kad līdz galam izpazinu šī teātra, īpaši tehnisko ceļu dziļi saskanīgo, par vienotu organismu saliedēto uzbūvi.

Šai atbraukšanas rītā man, kas ne pirmo reizi klausās skatuves mākslas komandieru pavēles, ausīs un sirdī ar kontrasta spēku ielauzās «lielā diktatora» Tovstonogova pavēles intīmā, klusā intonācija, tai pievienotā nekad neiztrūkstošā loģiskā motivācija «tāpēc ka...», ar jebkuru cilvēku — ar aktieri, dekoratoru, skatuves strādnieku runājot. Cik bezgala reižu loģika ir stiprāka par balss fizisko spēku, kā tā atslogo cilvēku balss saites (jo kļiedziens bieži vien rada pretkļiedzienu), kā tā atslogo skatuvi un zāli no neveselīgas nervozitātes saspringuma! No «zinošiem» kolēģiem leģendas biju dzirdējis par Tovstonogova neierobežoto autoritāti, varu... Jā, tā ir neierobežota, tāpēc ka viņš to iekaro un nostiprina katru reizi no jauna, ar katru vismazāko rīkojumu. Viņš dod pavēli ne tāpēc, ka var, ka viņam, lūk, ir tāda autoritāte, ka viņš ir tas un tas šai teātrī; viņš dod rīkojumu kopēji nospraustā mērķa vārdā un, savā postenī šo mērķi asāk izjūtot, dod rīkojumu, acumirkļa loģiskās nepieciešamības pamudināts, un šo loģiku viņš nepatur sev, savai «pārākajai» zināšanai, bet gan brīvi un intīmi atdod pusi darba izpildītājam, tai pašā laikā nemitīgi skolojot šos cilvēkus, audzinot un saliedējot tos kopēji nospraustā mērķa vārdā.

Un es domāju tālāk ar trauksmainu sparū — vai tas nav īstais vadītāja tips ne tikai teātrī, bet arī daudz plašākā nozīmē? Es redzu tam lieliskus paraugus mūsu valsts dižo darbinieku vidū, es jūtu šī stila miljonsiržu atsauci visā mūsu dzīvē. Rīkot ne tāpēc, ka esmu priekšgalā, ka man ir tāda vara, autoritāte, bet gan tāpēc, ka atzīstu to par pareizu dotajā mirklī un, savu patiesību atklādams citiem, pavairoju tās spēku. Savu autoritāti es nevis izlietoju, bet gan nemitīgi atjaunoju ar katru vislielāko, visatbildīgāko un arī ar pašu vissīkāko rīkojumu.

Šī patiesība — kaut ne jauna, tomēr no jauna ieraudzīta — atplauka manī ar kontrasta spēku pirmajā mēģinājuma rītā, kad rekvizitore klāja galdautiņu, kad Garičevs lida caur zedeņu žogu; tā nostiprinājās vēlāk, kad Tovstonogovs izlēma risināt «Plēsuma» finālu tā un ne citādi vai nosprauda nākamās sezonas repertuāru, kad es, diendienā vērodams, jutu un izjutu, kādi iekšēji likumi vada šī lieliskā kolektīva pulcējumu, kolektīva, kuru sauc par Ļeņingradas M. Gorkija Akadēmisko Lielo dramatisko teātri, par teātri Fontankas piekrastē, par Tovstonogova teātri.

Tovstonogovs un viņa asistenti, aktieri un gaismotāji, pirotehniķi un arī mēs — četri stažori — visi esam klāt un mēģinām «Plēsuma» finālu pirmo reizi uz skatuves. Tas bija ne visai ilgi pirms pirmizrādes. Tā parasti notiek ar fināliem. Arī šeit.

Inscenējumā pirms epiloga ir negaidītiem notikumiem pārbagātā, trauksmainā un traģiskā aina, kurā Naguļnovs un Davidovs pašreizēji metas nīknā divcīņā ar labi apbruņoto ienaidnieku, lai sagrābtu to, bet abi krīt uz viltīgā Jakova Lukiča nama sliekšņa no nodevīgas granātas, no ložmetēja kārtas.

Un ir viss nepieciešamais uz skatuves — ir Lukiča nams, tikko samontēts un smags, ne visai iekļāvīgs dekorācijas vērienīgajā pamatietvarā, pirotehniķi ir savās vietās, un granātas sprādziens ir, ir ložmetēja kārta, ko raida skaņu aparatūra, kas šai teātrī priekšzīmīga, ir Kirils Lavrovs, kas pavisam nesen paveicis Sincova lomu Simonova «Dienu un nakšu» ekranizējumā un tagad drošs, sērīgi dziļdomīgs un kvēli jūsmīgs mēģina Davidovu, ir Pāvels Luspekajevs — Naguļnovs, lieliskais, pašatdevīgais, ar bērna pašāvēģo tiešumu, ar karavadoņa nepielūdzamo niknumu, ar revolūcijas svēto ideālu sirdī, nešaubīgais, lieliskais, pašatdevīgais Luspekajeva Naguļnovs arī ir, ir Tovstonogovs un viņa asistenti, un arī mēs esam zālē. Bet ainas vēl nav. Tā neizdodas. To atkārtu, arī masu skatu un epilogu, kur uznāk vēl ap četrdesmit aktieru — Dārdošās Gravas ciemata iedzīvotāji. Visi ir savās vietās, bet mēs jūtam — ainas nav, fināla nav. Pēc Davidova un Naguļnova degsmīgajiem skatiem, pēc Jeļenas Ņemčenko Varjas ar viņas tīro, aiz meitenīgās kautres paslēpto mīlas baltkvēli, pēc Tatjanas Doroņinas kazaciski drastiskās, devīgi glaudīgās un ļauni plosīgās Luškas un pēc Jevgeņija Ļebedeva, kas vakar mūs politiskā pārkaislē baigi tirdīja ar pret-dabisko un tādēļ jo dziļāk iedarbīgo Artūro Uī Brehta lugā, bet tagad ar visu dvēseles maiguma spēku neizsīkstošā un uz tēla atklāsmi nemitīgi virzītā žesta improvizācijas un intonācijas mainības priekā mēģina līdz smalkā smiekliņa patrīsam, līdz ieburzītās bārdeles sīkākai spurglai organisko vectētiņa Ščukara lomu, — pēc visa tā jūtam kaut ko neīstu, finieriski plakanu, īpaši parādītu šai pirotehniskajā finālā.

Ļebedevs ienāk zālē un saka to Tovstonogovam. Viņš gan darot kaut ko šai ainā, kur Ščukars lāktura gaismā mēmā izmisumā atrod savus sirsnīgos draugus — zemē guļošus, nogalinātus, bet tas neesot pa-

tiesi. Mēģinājums ir beidzies, taču ļaudis neizklist. Zālē ienāk Luspekajevs, Lavrovs, ienāk ar asu un darbigu polemiku garu apveltītais Vladislavs Strželčiks, kas tēlo šai ainā bēgošo un aiz kulisēm nošaujamo panu Latjevski, ienāk vēl daži. Malā stāv rūpīgais gaismu meistars Boriss Siņacevskis, viņš neaizies: šai ainā ir dažas nozīmīgas gaismu mijas, sprādziena uzliesmojuma atblāzma, un, ja te ko runās par aktieru pašsajūtu, par patiesīgumu varoņu nāves mirklī un ļaužu skumjās, rītam pār stepi austot, tad tas attiecas tieši uz viņu. Sēžam mēs, asistenti un stažori. Stihiskās apspriedes vidū — Tovstonogovs. Pie viņa griežas ar galējiem priekšlikumiem.

— Georgij Aleksandrovič, ja darītu tā: sprādziens — tumsa — un viss?

— Nē, nē, vajag tā — Ščukars ierauga... bet ļaudis — mums tur nav ko darīt, mēs ilgi stāvam... Tas viss ir lieks. Varjas kļiedziens ir lieks...

— Viņa vienkārši slikti to dara.

— Jelena?

— Vispār šī aina ir lieka. Naguļnovs un Davidovs norunā, viņi iet... un — pārējo pavēstī diktora teksts.

(Šai teātrī nevairās no epikas romānu inscenējumos, tieši uzsver to. Arī «Plēsuma» inscenējumā nozīmīga vieta ir autora prozas tekstam, ko bezgala intīmā un tai pašā laikā autora doto skarbo apstākļu piesātinātā tiešumā skatītājam ar magnetofona un līdz vissmalākākajai balss vibrācijai atdevīgo skaļruņu starpniecību pavēstī Innokentijs Smoktunovskis, kas, kinomākslā pārslogots, pēdējos gadus vairs nestrādā šai teātrī, bet nupat «Lenfiļmā» beidz Hamleta lomu.)

— Jā, patiešām! Arī par diversiju uz lielceļa taču pavēstī diktora teksts. Šī aina ir lieka...

— Tas nav teātris! Tā ir opera! Feierverks kaut kāds!

Tā un tamlīdzīgi.

Tovstonogovs klusē. Tikai pārjautā, ja kāds palicis pusvārdā.

— Tātad jūs domājat tā? (un viņš papildina). — Jā, tā, tieši tā es domāju.

Turpat stāv Anatolijs Janokopulos — klusais un kā ķirurgs lietišķais uzveduma daļas vadītājs. Ja viņam pateiks: «Toļa, rīt mēģinājumā nelieciet vairs Lukiča māju uz skatuves,» — tad viņš to neliks un zinās, kā pateikt galdniekiem, kas tālāk darāms ar šo rūpīgi izgatavoto lieveni. Protams, zinās . . .

Bet par to tagad nedomā Tovstonogovs.

Par to domāju es. Un vēl es domāju, ka tagad ir divi iespējas: pirmā — pateikt šiem ļaudīm: «Jūsu priekšlikumi ir interesanti, biedri, bet ne jūs atbildat par šo inscenējumu. Paldies par uzmanību, biedri. Konference beigusies!» Piecelties un iziet no zāles . . . Otrā — patiešām likvidēt pašreizējo finālu, taisīt citu. Pateikt Janokopulosam: «Toļa . . .»

— Lūk, kas, — lēni iesāk Tovstonogovs un ne garā, bet ļoti koncentrētā atbildē summē visus priekšlikumus. Viņš ir dzirdējis visu, pat malā stāvošo piebildes. Un, vēlreiz īsi analizējot inscenējumu, viņš argumentēti pierāda, kādam jābūt tā finālam. Tas ir pēkšņs, negaidīts, nesagatavots. Tāds tas ir arī romānā. Tā ir negaidīta, pārgalvīga, pat lieka nāve. Bet tā, nedomājot par sevi un palīdzību negaidot, gāja, kur sirds tos dzina, trīsdesmito gadu cīnītāji. Tā tas notika. Par to nevar pavēstīt, skatītājam tas ir jāredz. Jāredz, kā tas notika. Tāda ir skatītāja psiholoģija, viņš nav sagatavots kā «Hamletā», piemēram, kur viss traģēdijas materiāls pakāpeniski gatavo varoņu bojāeju. Te ir cits — ass, nežēlīgs pagrieziena. Tas ir jāparāda, tam jānotiek uz skatuves, kā dzīvē notiek negaidītais. Tātad — finālam principā ir jābūt tādām.

— No tā, ko jūs teicāt, — noslēdz Tovstonogovs, — es secinu vienu — mēs to slikti darām. Tas, kā mēs to izdarām, ir slikti. No dažiem momentiem būs jāatsakās, vēlreiz jāpārskata teksts, jāpārdomā. Strādāsim tālāk rīt. Toļa . . .

Un seko daži norādījumi. Māja jānovieto dziļāk. Nevar? Atrisināsim līdz rītam.

— Man ir priekšlikums, Georgij Aļeksandrovič.

— Kāds?

Un gaismu meistars pasaka.

— Tieši to es jums gribēju teikt, — ar smaidu atsaucas Tovstonogovs.

Aktieri dodas pārgērbties, ir jau pavēls . . .

Bet vienu mirkli taču likās, ka viss grūst, ka fināls sabrūk . . . Kam likās? Man? Tagad, kad viss tika vēlreiz analizēts, dažas piebildes, šķiet, bija mulķīgas, absurdas. Uz tām varēja neatbildēt. Protams, varēja. Bet tās teica cilvēki, teātra darbinieki. Teica tieši, bez pielāgošanās viennoteicējam. Bet kāpēc es par to brīnos? Un rāmi loģiska analīze bija atbilde šiem stihiskajiem uzbrucējiem, iesaistot atbildē tieši viņu domas. Un loģiskā analīze liek viņiem pašiem nonākt pie pretdomas. Jo viņi visi ir domājoši ļaudis un tikai kā tādus tos uztver Tovstonogovs. Kaut arī viņu izteicieni nebija izsvērti, smalki formulēti.

Māksla klausīties! O, prasme ieklausīties, spēja sadzirdēt un saglabāt to tik augstā orbitā, kur lidotājam vairs tikai visjutīgākā radioaparātūra palīdz uztvert zemes balsi!

Tovstonogova orbita ir augsta. Šai teātri, mūsu teātri vispār. Tikai radioaparātūras nav. Ir ļoti vienkārša, dziļi lietišķa cilvēka jūtīgā sirds. Savu skatuves gaitu sākumā viņš bija skatuves strādnieks, gaismotājs, aktieris . . . Viņš ir labs teorētiķis.

No šī mēģinājuma mēs aizgājām par vienu atziņu bagātāki svarīgajā un mūsu praksē vēl neizstrādātajā

lugas fināla teorijā. Un par vienu atziņu bagātāki sarežģītajā, mūsu praksē vēl neizstrādātajā mākslā, kā veidojot ansambli, domājušu ļaužu radošu ansambli. Kā vadīt to.

«Plēsuma» sabiedriskā skate. Pirmizrāde. Es skaitu — 26... 27... Divdesmit septiņas reizes aplausi skatu vidū, neskaitot finālu, ilgstoši atkārtota priekšvara pacelšanās un aktieru suminājumi.

Par ko aplaudē Ļeņingradā?

Aplaudē aktierim. Ļebedevam, piemēram, par iso, psiholoģiski smalki detalizēto momentu, kad vectētiņš Ščukars Nagulnova istabā naktī pēc gaiļu noklausīšanās, lai netraucētu Nagulnova mācīšanos, saņem lasīšanai izskaidrojošo vārdnīcu. Pārlapo to, ar ikšķi biezo grāmatu pieliecot un lapas tam garām slidinot, otru plaukstu gatavībā turot, lai iešautu to pirmajā spraugā, kur pavidētu kāda bilde. Plauksta gaidās vēzējas, biežā grāmata plok. Vāku ciet! Plaukstu virsū — izšķirīgi. Dziļdomīgs, gaisīgs svilpiens, kā nieka pūku aizpūšot, kā vilšanās nopūtu izdvešot, — cauri, beigas. Bilžu tur nav. Un tad sākas lasīšana.

Neviena vārda. Bet viss tik ļoti skaidrs. Tas ir Ščukars, tas ir Dārdošās Gravas ciems tieši tajos gados, un tas ir arī Nagulnovs, kas mācās angļu valodu, lai ar pasaules «kontru» sarunātos angļiski, ja vajadzēs, tāpēc viņš cēlā nicībā novēršas no aušīgā vecūka, kuru viņš mīl, bet kurš šai brīdī viņa pasaulvēsturisko misiju nesaprot.

Aplausi. Par šo detaļu. Par smalkumu. Par trāpīgu atbilstību. Par pazīstamo tēlu jaunu, radošu atklāsmi. Par dzīves karsto lāsi, kaut smieklīgu, bet sirdsīstu. Šajā īsajā mirklī. Un tādu ir daudz.

Aplausi par vienu Doroņinas intonāciju. Viņa — Luška saka Davidovam stepē — pavasara un aklas tu-

vības skurbuma divatā: — Ā, tu gribi mīlināties, bet palikt paēnā?

Sievišķīgi nekļūdīgi un tai pašā mirklī ar dziļu un mūsu šodienas sadzīvē aktuālu zemtekstu par kādu darbinieku, kam patiktos gan pamīlināties, bet kas lūko to izdarīt paslepēn, — tā to pasaka Doroņina. Vesela filozofija vienā viņas intonācijā. Un to uztver. Šoreiz — īpati. Skaļi iesmejas viena skatītāja kaut kur zāles stūrī. Viņa ar savu izpratni, ar savu dzīves pieredzi kā draudzene piebalso Luškai, patiesībā — Doroņinai. Viņa pirmā atšifrēja intonācijas niansē apslēpto jēgu, piebalsoja un kļuva par tiltiņu, par savienojuma reljefu, un, lūk, kā, strāvas iekustināta, jau nošalc visa zāle. Īsa smieklu šalts par pirmās sapratējas spontāno atsaukšanos, tālāk — jau smieklī par būtisko, par Doroņinas trāpīgo pasacījumu, tad — aplausi par kopīgi uztverto, aktrises meistarīgi veidoto momentu. Tā dzimst dzīvās teātra mākslas netveramās šūnas — izrādes mirklī, zāles plašumā, bet vienā fokusā, kurp vērsta visu uzmanība. Tāda ir šī «ķēdes reakcija», un, lai tā norisinātos, ir vajadzīgs «katalizators» (veicinātājs) — tāds kā šī pirmā smējēja. Viņa ir izrādes radošā līdzdalībniece.

Uz šo «ķēdes reakciju» izraisīšanu dziļi vērsts Tovstonogova režijas darbs. Mēģinājumā viņš pats ir pirmais skatītājs, pirmais smējējs. Uz šādu reakciju ar smalku intuciiju ir vērsts viss izteiksmīgo, būtisko spēles detaļu savākšanas un atlases darbs, bagātais tipisko faktu un drosmīgas fantāzijas materiāls, ko Tovstonogovs apkopo, pirms uzsāk režijas darbu, materiāls, ko viņš trāpīgi sauc par «dzīves romānu» drāmas mākslā.

Par ko aplaudē Ļeņingradā? Par pilsonisko patosu tai pašā «Plēsuma» izrādē — partijas sapulces skatā. Par revolucionāri romantisko kvēli Luspekajeva un Lavrova radītajos tēlos.

Es skatos citu izrādi — D. Pavlovas «Sirdsapziņu» Ļeņingradas Padomes teātrī Igora Vladimirova inscenējumā. Par ko tur aplaudē, spontāni un dziļi līdzdarbīgi iejaucoties dialogos un sapulču skatos? Par parteskās principialitātes uzvaru, par drosmīgu pretsitieni nekrietnam demagogam, kas aiz «idejiskas» vārdu tirādes slēpj ļauni savtīgo pamatnolūku. Par ļeņinskā vadības stila triumfu Borisa Poļevoja romāna «Savvaļas krastā» inscenējumā Akadēmiskajā Puškina teātrī, tā spilgtajos, neaizmirstamajos momentos, kad asā divcīņā šo uzvaru ar tālredzīga vadītāja mieru izcīna Jurijs Tolubejevs Litvinovs.

O, o! — nemaz nav tāls tas laiks, kad mēs prātājām — lugai, izrādei vajadzīga emocionālā ass, bet to veido vienīgi mīlas attieksmju, dzīvības un nāves, mātes un bērna jūtu sfēra. Tā aizrauj, tai seko skatītājs, līdzki uztverdams arī sabiedrisko pārdomu virsbūvi. Bet es dzirdu, redzu un saprotu, ka jau labi sen mūsu cilvēku uzvaras vai neveiksmes, ļeņinskās taisnības uzvara darba un partijas dzīves normās — tās visas ir emocionālās kategorijas un iedarbojas uz skatītāju ne ar sentimentālo skatu starpniecību, bet tieši. Tā ir mūsu dzīves daļa, tās ir pazīmes, kas vēstī Partijas Programmā nosprausto sabiedrības dziļi ieinteresēto līdzdalību valsts pārvaldē.

Es zinu — jo vairāk laika paies, jo gaišāk, par Ļeņingradu iedomājot, atainosies katra diena — tā, kad sniegs vēl krātin krājās, tā, kad lāstekas pilēja, tā, kad maija lietus visu noskaloja, atainosies baltā pusnakts, kad ar Imantu Ziedoni, kas še atbraucis no Maskavas, klimtām gar Moiku, dzejas teātri apfilozofēdami, atainosies Pēterhofas zeltītās strūklakas un pelēkie akmeņi Somu liča liedagā pie Komarovas; jo vairāk laika paies, jo ar atgādinātāja un tālāk prasītāja balsi skaidrāk runās tās izrādes, kas dziļi iespiedušās atmiņā, tie cilvēki, kurus še sastapu.

Stāvam ar Bronislavu Meški — arī stažoru, manu kolēģi — uz Kirova tilta un raugāties Nevā, kā ledus gabali, uz jūru plūstot, rada vecveco un mūžam jauno sajūtu, it kā tu ar visu tiltu lēni brauktu uz otru pusi. Pa Nevu uz augšu. Paceļam acis — nē, Smolnija vēl nav, ir Petropavlovskas torņa smaile otrā krastā, un Vasilija salas ielu un ēku ugunis krāso debesis tumši dzeltenīgas. Un mēs runājam par tikko redzēto Kozinceva «Hamletu». «Ļenfiļm» zāle bija pārpildīta, un, kad īsi pirms sākuma ienāca vēl viens skatītājs, viņam nebija kur apsēties, viņš spraucās gar zāles malām, smaidīja, bet neviens nepiecēlās, katrs gribēja viņu redzēt uz ekrāna. Tas bija Innokentijs Smoktunovskis.

Smoktunovska Hamlets... Pēc sešiem mēnešiem, skaitot no Ļeņingradas pirmizrādes, to redzēsot arī pie mums, kā vēstī nedēļas lapa «Rīgas Kinoekrāni». Bet runāt par «Hamletu» Rīgā jau bez redzēšanas runā daudz. Runā tie, kas kinomākslā nepārprotami orientējas daudz labāk par mani, jo, kā paši atestējas, Maskavā ne visai ilgu kursu laikā viņiem tapušas parādītas pāri par 500 filmu; izsakās tie, kas Fellīni «Saldo dzīvi» redzējuši divas un trīs reizes un kas, salīdzināmos piemērus un estētiskos mērogus izvēloties, nenolaižas zemāk par Ingmāra Bergmana kinoprodukciju. Tie šo mūsu «Hamletu» piemin ar sāju skepsi. Varbūt viņiem taisnība. Viņu taisnība. Ar odesieti Meški to vakar vēl ilgi stāvējām, ar visu tiltu atpakaļ braukdami, un runājām par šo pašu «Hamletu». Tas bija mūsu mērogs. Mēs runājām par šodienīgumu mākslā. Un nolēmām, ka Smoktunovska vienkāršais un šodienīgi cilvēciskais Hamleta tēls, viņa neatkārtojamā intonācija dialogā par fleitu, viņa nervozā pirkstu kustība pa teātra trupas bungām, aktieru ratos sēžot un «Hekubes» mēģinājumā noskatoties, — pirkstu kustība, bungu rīboņa, kurā skan pasaules jaunā un

vērīgā cilvēka sirdsapziņas pulss, Kozinceva smalki un idejiski trāpīgi izvēlēto psiholoģisko detaļu māksla un Hamleta neparasti klusinātais nāves moments, viņam mierīgi uz klints radzes blakus Horācijam sēžot, — ar Meški nolēmām, ka tas viss ir būtiski un neatņemami svarīgs šodienas mākslai, šodienas teātrim. Un ledus gabali mūsu sarunu nesa tālāk. Licī, jūrā . . . nezinu. Šodien, šis atskaites starpbrīžos gar Rīgas jūras līci klistot, es domāju tāpat.

Pie M. Gorkija Lielā dramatiskā teātra mēs bijām pavisam četri stažori — Meškis, pēc izcelsmes — no tēva puses latvietis, uzaudzis Baltkrievijā, mācījies Maskavā, par režisoru strādā Odesā, krievu teātrī, tad — Vladimirs Ļevinovskis, Saratovas operas režisors, mācījies Maskavā. [.] Tad vēl — Nelija Ešba, gruzīniete no Suhumi teātra. Lepna un patstāvīga, kaut vienīgā, tāpēc lutināmā starp mums trejiem, tomēr lutināties neļāvās, iesvilās jūsmā vai karstā nepatikā ik brīdi un ļoti tieši, kad kopā skatījāmies N. Dumbadzes un G. Lordkipanidzes komēdijas «Es, vecmāmiņa, Iliko un Ilarions» mēģinājumus mūsu Gorkija Lielajā teātrī.

Un mācījāmies mēs, visi četri, no Ļeņingradas, no šī teātra. Vai Tovstonogovs pulcināja mūs kopā un mācīja, norādīja, izskaidroja? Viņš to nedarīja. Mēs mācījāmies. Par Meierholdu ir sacīts, ka viņš nav bijis pedagogs pēc sūtības, bet ka no viņa bezgala daudz varējis mācīties ikviens, kas to gribēja, kas to spēja. Un viņam ir neskaitāmi skolnieki. Tovstonogovs ir pedagogs Teātra, mūzikas un kinematogrāfijas institūtā, vada tur režijas kursu. Teātrī viņam citi uzdevumi, un mēs mācījāmies no tā, kā viņš tos veic.

Mēs bijām lasījuši par šo teātri, biju piedalījies spraigos pārrunu vakaros, kuros uzstājās Tovstonogovs Rīgā un Tallinā, biju redzējis vairākas viņa teātra izrādes arī agrāk. Mēs jūsmojām par šo teātri,

par Tovstonogova novatorisko, uz šodienas cilvēka dvēseles atklāsmi dziļi mērķtiecīgi virzīto metodi. Mēs jūsmojām Rīgā, Tallinā, Odesā, Saratovā un Suhumi, bet bieži vien arī nopūtāmies. Un šai nopūtā bija maza nevarība, nevarīga mazvērtība tieši blakus sajūsmai par vērtīgo, lielo, ko sajūtām iztālē atplūstam arī no Ļeņingradas Gorkija teātra mākslas. Mūsu nopūta, vārdos tulkota, skanēja: «Jā, kur nu pie mums...» Un es izvirzu paradoksu, ka sajūsma bieži vien, būdama neziņas forma, var ne tikai spārnnot pacēlumam, bet var arī nomākt, mazvērtības smagmi radot. Tad, kad tā ir neziņas forma. Kad, skaisto, laikmetiski pareizo mākslā sastapuši, maigā neziņā iztulkojam to kā mums nepieejamu apstākļu un izcilu talantu saplūsmi, kā gandrīz vai kaut ko maģisku. Kad nesaprotam to. Šķiet, arī tie Maskavas kursisti, kas staigā pa Rīgu, nevarēdami vien attapties no tām 500 filmām, kas viņiem īsā laikā tumšā istabā parādītas, tāpat atrodas kaut kādā mazvērtības stāvoklī, redzēto vienkārši vēl nesagremojūši.

Sajūsma...

Staņislavskis jūsvoja par dižo krievu aktieru plejādes dvēselisko, temperamentīgo un domu bagāto pārdzīvojuma mākslu un, jo augstāk pacēla šo ideālu, jo aktieriski nevarīgāks jutās pats savos jaunības meklējumos. Bet viņš ķērās pie darba un radīja savu nemirstīgo sistēmu, revolūciju teātra mākslā, kas pārvērtā lēnā attīstībā krāto, to, ko intuīcijā glabāja lielie talanti, par objektīvu likumību. Viņš deva lielās meistarības iekšējo likumu izpēti kā spēju ieroci, lai no šī sliekšņa to veidotu tālāk kā jauna laikmeta mākslu. Tā nebija talantu nivelēšana, «recepte katram», kā par to izsakās skeptiķi, bet gan jaunu talantu audzināšana apzinīgā darbā. Šī izpēte nevis sajūsmināja, bet mobilizēja.

Šī paradoksa pozitīvā puse izteic arī mūsu — četru

Ļeņingradas stažoru piecmēnešu mācību jēgu. Mēs, būdami visu laiku Tovstonogova vadītā kolektīva locekļi, lietišķi un dziļi, daudz dziļāk nekā pārrunās, tikšanās vakaros un viesizrādēs iepazīnām šī teātra organismu un pamazām nolēmām, ka daudz kas še notiek, nevis neaizsniedzama talanta maģiskās varas skauts, bet gan loģiski organizēts. Un tas ir pa spēkam katram normāli attīstītam cilvēkam. Šī atziņa mobilizē. Pie tādas nonākt, to veicināt ir pati labākā pieredzes apmaiņas forma mūsu zemē, kur tieši tāpēc esam draugi un brāļi — vecākais un jaunākie, lai tā, cits citam savas vērtības atvērdami, cits citu darītu objektīvām zināšanām bagātāku. Tā mums savas vērtības atvēra Ļeņingrada un tās teātri. Tāpēc draudzības motīvu, kas te cauri vijas, es pielīdzinu mīlas jēdzienam, jo visā šai ilgstošajā, lietišķajā un savstarpēji atklātajā norisē par draudzību vārdos tapa runāts maz. Arī cilvēki, kas viens otru dziļi mīl, ne katru rītu un ne katru vakaru viens otram to apgalvo.

«Māksla», 1964, № 3, 31.—33. lpp.; № 4, 38.—39. lpp.

DAŽI SLIEKŠŅI

[.] Raiņa tradīcija dramaturģijā un teātra mākslā, Dailes teātra tradīcija, kas nesaraujami saistās ar Eduarda Smiļģa mūža darbu, māca mums — nevar būt mākslas bez kaislas cīņā saucējas domas, bez dziļas cilvēku veidotājas pārdomas, bez spilgta, iedarbīga vispārinājuma. Uz to Dailes teātris ir tiecies visos sava mākslas ceļa posmos. Šo tiecību darbā piepildīt jo neatlaidīgāk prasa mūsu šodiena. Prasa piepildīt no jauna. Prasa meklēt jaunus izteiksmes līdzekļus, kā turpināt rainisko tradīciju.

Daudz strīdu pēdējā laikā bijis par teātru tā saucamo seju, par stila īpatnībām, kas atšķir dažādus mākslinieciškos kolektīvus. Gribu kaut īsi atgriezties pie šī temata un domāju, nebūs kļūdaini vai vispārīnāti teikts, ka, piemēram, Akadēmiskais drāmas teātris gan pēc savas tradīcijas, gan pēc šodienas gaitas un repertuāra ir vārda teātris. Lielo vārda meistarību teksta spilgti tēlaina, ar dziļu aktiera pārdzīvojumu piesātināta atdeve ir pats stiprākais šī teātra izteiksmes līdzeklis.

Tāpat nebūs pārāk nekonkrēti teikts, ka Dailes teātris savos līdzšinējos meklējumos un nozīmīgākajos šodienas sasniegumos ir viscaur darbības teātris. Proti, tas bieži vien pārsteidzoši, līdz greizā spoguļa pretmetiem, vai ar trāpīgas fantāzijas spilgtumu autora dotā teksta ierosmē attīstījis tālāk izrādes skatāmo daļu. Raiņa kalvē, kurā pārkaļ Totu sirdi, — pirmajā inscenējumā Smilģis redz Totu klasiska dzejnieka tērpā no kalves iznākam, otrajā — kopā ar deviņiem Ģirta Vilka varenajā spirālē izvietotajiem kalvjiem; Kārļa Marksa darbistaba uz mūsu skatuves parādās uz kuģu mastu fona, it kā pasaules vidū ar monumentālu galdu centrā; Šekspīra lugās — asprātīgas intermēdijas, spēcīgs dejas elements — darbība, darbība tās skatuviskajā daudzveidībā. Un darbībai vienmēr ir bijusi tiecība uz lieliem vispārīnājumiem.

Bet arvien jutīgāka, dziļāka kļūst mūsdienu skatītāja izpratne. Viņu skolo šodienas literatūra, kas smalki pētī un atklāj cilvēka dvēseles dzīvi, viņu skolo arī kino, kas ar sava tuvplāna tiešumu no aktiera acu plakstu pavērsiena liek tulkot izšķiroša pārdzīvojuma jēgu. Skatītājs mācās un pierod no daudz smalkākas, ar reālistiska tipiskuma spēku atlasītas mākslinieciškas detaļas izdarīt tālus un vispārīnātus secinājumus.

Un te, lūk, paveras plašs — ne jau jauns, tomēr pārāk maz staigāts skatuviskā darbības lauks tieši mums — darbības teātrim. Cilvēka dvēseles dzīves mikropasaule, kas sevī slēpj veselu kosmosu, tāpat kā vielas sīkdaļa — atoms, kad to sāka pētīt mūsdienu fizika, atklāja veselu mikrokosmu sevī, ne mazāk sarežģītu par bezgala plašo Galaktiku.

Un, tāpat kā bija jāformulē jaunas fizikas likumības, jārada jaunas mehānikas nozares, lai izpētītu šo mazo atomā paslēpto kosmu, arī šodienas cilvēka izpētei uz skatuves jāmeklē jaunas — precīzākas metodes par līdzšinējām. Cilvēku attieksmju daudzšķautnainība, viņu savstarpējā iedarbe, raksturu atklāsme un — pats galvenais — cilvēkā slēpto pozitīvo, radošo spēku atraisīšana, cilvēka pārveidošana — cik bezgala daudz še spilgta skatuviskā darbības materiāla! Un tieši šai virzienā gribas koncentrēt mūsu līdzšinējo pieredzi, mūsu aktieru meistarības līdzekļus. Cik negaidīti — gan cēli, gan naidīgi, cik dažādi spēj rīkoties cilvēks, cik sīks un cik liels tas spēj būt! Kāds iedarbīgas domas spēks slēpjas trāpīgi atrastā skatuviskā norisē! Cik drošs, pat pārspilēti pārgalvīgs rakstura īpašību saasināšanā var būt aktieris, ja pareizi sataustīts pamats! [.]

Jaunu sezonu sākot. — «Cīņa», 1964, 9. okt.

[.] Raiņa dramaturģija ir mūsu repertuāra stila pamatstīga. Tāpēc teātris arvien asāk par repertuārā iekļaujamā darba kritēriju grib izvirzīt sacerējuma literāro vērtību, grib iestudēt labu literatūru, nevis tikai to, kas teātru vajadzībām sarakstīts tā saucamā dramatiskā formā — sarunu valodā, ar ainu sadali utt.

Šodienas teātrī ar tā suverēno skatuvi, ar tā meklējošo, domāt alkstošo aktieri vairs tik daudz neinteresē dramaturga iemaņas rakstniekā, bet gan interesē rakstnieks, īsts dzejnieks dramaturgā, viņa domu un pretdomu cīņa, viņa pasaules uzskats, poētiskais pacēlums cilvēku un notikumu skatījumā. Vispār nekad neesmu spējis saprast kaut kur ieviesušos sīkdalījumu — dzejnieks, prozaiķis, dramaturgs, kinodramaturgs, bērnu rakstnieks, aprakstnieks utt. Rainis bija ļoti labs, patiesībā labākais latviešu bērnu rakstnieks. Bet vispirms Rainis bija Dzejnieks. Tāpēc arī viņam tik dziļas, dramatiskas lugas. Blaumanis par «kinospecifiku» nebija informēts, bet tas viņu netraucēja kļūt par pagaidām spēcīgāko latviešu šodienas kinodramaturģijas digli. Ja Miervaldis Birze sācis rakstīt interesantas lugas, nedomāju, ka tādēļ viņam būtu jāpārreģistrējas no Rakstnieku savienības prozas sekcijas uz dramsekciju. Viņš ir rakstnieks, raksta arī aprakstus. To dara arī Imants Ziedonis, kurš daudz ceļo. Vai tāpēc sauksim viņu par aprakstnieku? Viņa darbos ir liels dramatiskais potenciāls. Un no Ziedoņa dzejas svabadi, ar bērna dabisko brēcienu dzimst tēli, dramatiskas personas, kas uz mūsu skatuves, mūsu teātra atmosfērā elpo, aug un attīstās.

Un mēs esam laimīgi, ka ar šodienas dzeju, šodienas literatūru varam turpināt kādu laiku aiztrūkušo, mūsu teātrim vitāli nepieciešamo rainisko tradīciju latviešu dramaturģijā. Tā ir īpata — tieši mūsu tautai, tās kultūrai raksturīga tradīcija, poētiskā līnijā, kas aiz tās pašas cenšanās lugas rakstīt vienīgajā par «dramatisku» uzlūkotajā sarunu valodā pēdējos gados bija apsikusi. Jāpanāk, lai rainiskā līnija attīstītos latviešu dramaturģijā un uz skatuves, tā jākopj, ar tās palīdzību š o d i e n jāpasaka savs — latviešu īpatais vārds mūsu daudznāciju kultūras sociālistiskajā valodā.

Mazliet par aktieru meistarības jautājumiem. Teātrī turpinās darboties pirms gada izveidotā studentu — neklātnieku grupa, kas blakus pamatansamblim ir arī mūsu radošā studija. Audzēkņu sejas pavīd visos lielākajos inscenējumos, viņiem vēl grūts pārtašanās process priekšā, bet šis darbs notiek arī zināmā saskarē ar skatītāju. Pagājušajā sezonā, strādājot galvenokārt ar audzēkņiem, ar Mati Unta lugu kā režisors debitēja Juris Strenga — Dailes teātra iepriekšējās, kā mēs skaitām, trešās studijas audzēknis. Par teātra audzēkņu mācību procesa savienošānu ar praksi ir dažādi uzskati, mēs turpināsim še iezīmēto ceļu.

Kas ir galvenais, ko gribam panākt aktieru meistarībā? Te vispirms jāpasaka, p r e t ko gribam savā darbā vērsties, kur mēs saskatām mūsu iekšējo ienaidnieku. Viņu sauc — r e z u l t ā t s. Raksturā, kas uznāk uz skatuves un pieteic sevi par labdari vai ļaundari, ainā, kurā aktieris nedarbojas, bet, zinādams tās iznākumu, lepni runā uz to jau iepriekš vērstu tekstu, dzīves parādībās, kas nav atklātas pretrunu sadursmē, bet ar gatavu piekaru — «nevēlama», «aizdomīga», «slavējama» — uz skatuves atainotas, — tādās un vēl ļoti daudzos citos gan viegli pamanāmos, gan ļoti smalkos veidos parādās «rezultāts». Uz to ved daudz iemītu taciņu, kuras bieži vien izdaudzina arī par mūsu teātra mākslā kopjamu un visnotaļ glabājamu tradīciju, — aktieru spēles ticība, režisoru metodes, mūsu iedaba. Uz rezultātu ved vieglākās pretestības ceļš mākslā.

Pretējais, ko ar savu darbu gribam mācīties, attīstīt, ir dzīves parādību, cilvēku raksturu atklāšana to attīstības procesā. Likt norisināties uz skatuves p r o c e s a m — pretrunīgam, aizraujošam, kas liek pacelties poēzijas spārnos. Uz šādu mērķi virzīsies mūsu teātrī aktieru un režisoru sevis veidošanas darbs.

Šis pats nolūks mūs vadīja, iestudējot «Motociklu», atrisinot to darbībā. Tas ir mēģinājums realizēt kādu principu, kam tiešs sakars ar mūsu vadmotīvu — dzīves parādības atklāt procesā. Un, lūk, mēs uzskatām, ka vārds uz skatuves ir darbības pēdas. Dzejnieka spalvas pieskāriens papīram un pēdas — vārdi, kas no tā palikuši, tāpat kā svītru ritmi smiltīs vai notrauktu lapu un nogāztu koku zīmes dabā vēstī par vētru.

Un, sastopot šādas zīmes rakstnieka darbā, skatuves mākslas uzdevums arvien ir bijis un būs nevis sīki attēlot nogāzto koku, bet gan atdzemdēt vētru, kas to pieveikusi.

Tā arī darbībā atrisinot Imanta Ziedoņa dzeju, esam mēģinājuši aiz rindu un vārdu zīmēm ieraudzīt tās vētrainās dzīves norises, tos dramatiskos konfliktus, kas šīs zīmes radījuši. Un tapa uz mūsu skatuves stāsts par zvejnieka dēla Piča klejojumiem, par viņa māju un viņa pasauli, kuru kopumā nosaucām «Mana jaunība mūžam jaunā 19 ainās».

Šai sakarā man jāatkārto kāda Imanta Ziedoņa piecrinde:

*Un, ja viss, ko saku,
gluži vis tā nebij gaidīts,
mani nevainojiet —
es tikai atšifrēju,
kā tika raidīts.*

No ievada izrādes «Motocikls» programmas izdevumam 1967. g.

Atrisināt darbībā dramatisku vielu — grūtākais un skaistākais režisora uzdevums šodien. Es sajūsminos par Tovstonogova, par Efrosa, arī par čehu meistara Kreičas māku to izdarīt katram savā rokrakstā. Efrosa

izrāžu darbības spilgtumu un savdabību, to šodienību noteic viņa izvirszītais *virszdevums*, turpreti Kreičas izrādēs esmu jūsmojis par doto apstākļu saasinājumu, bezgalīgo pirmspriekšvara sastringumu, kas nosaka viņa aktieru darbošanos.

Doto apstākļu padziļinājums noteic Tovstonogova izrādes, un pats meistars, šo elementu īpaši attīstījis, devis tam nosaukumu «dzīves romāns». Es skatītos šais izrādēs kā intuitīvi radītos brīnumos, ja nepārvaldītu Staņislavska dotos vienkāršos un skaidros šāda brīnumaina procesa analīzes elementus — *virszdevumu*, dotos apstākļus. Un, ja analīzes elementi, — tad tie ir arī jaunas sintēzes elementi.

Mūsu Dailes teātris ir Raiņa dramatiskās skolas teātris, kas nozīmē augstu poetizācijas pakāpi. Tas nozīmē vispārcilvēcisku *virszdevumu* meklēšanu varoņu tieksmēs un jaunu — bieži vien dzīves tiešumam neatbilstošu poētisku doto apstākļu radišanu. Spēcīgs pirmsspriegums kulisēs pirms izrādes sākuma, bungu sitiens vai pārspriegtas stīgas sanoņa izrādes pirmajā taktī — tā bija Smilģa mākslas raksturīga pazīme. Iesākt no nekā — uz šī nomaldu ceļa bieži nokļūst pārprastās vienkāršības un tiešuma vergs — jaunais aktieris. Mūsu ansambļa stiprā puse — spēja dabiski, nepiespiesti un kaisli aizrauties ar visneparastākajiem dotajiem apstākļiem. Ar tādiem, par kuru esamību citos kolektīvos nāktos lasīt garas ekspozīcijas, pie tam nesekmīgi. Raiņa tēlu pasaule, ar kuru saudzis mūsu aktieris, liek viņam bez mazākās modernistiskās spriedelēšanas ticēt, ka Lāčplēsis ir dzimis no lāču mātes, ka viņš zēnībā ir pārplēsis lāci pats savām rokām, ka Spīdolai piemīt neparastā vara pārvērsties no veida veidā. Šiem apstākļiem ticot, ar tiem dzīvojot, aktieri sāk darboties Raiņa tragēdijās. Un turpina to šodienas lugās. Mēs to darijām Imanta Ziedoņa dzejas dramatisējumā «Motocikls»,

kur tieši šie rainiskie dotie apstākļi bija mūsu vienkāršās un dabiskās darbošanās dzinuļi. Varbūt tāpēc mūs atsaucīgi uzņēma jaunatne. Bet ja tai teiktu, ka principiālā pamatshēma sakņojas Staņislavskī? Uzšķirsim viņa pārāk populārās un pārāk aizmirstās grāmatas «Aktiera darbs ar sevi» pirmo daļu un tur nodaļā «Virszudevums. Caurviju darbība» pārlasīsim virszudevumus, kas izvirzīti, piemēram, Gribojedova lugaļ «Gudra cilvēka nelaime», — «Gribu veltīt savas jūtas Sofijai», «Gribu veltīt savas jūtas tēvzemei», «Gribu veltīt savas jūtas brīvībai!». Turpināsim šo lielisko Staņislavska izvirzīto perspektīvu, padziļināsim to — un mēs nonāksim pie virszudevuma, kāds mūsu darbam jāizvirza šodien. Lielu virszudevumu! Tādu, kas ietver sevī ne tikai viena cilvēka, ne tikai vienas tautas likteni! Un senā lugā attīstās jauna — šodienas cilvēkam bezgala interesanta, garīgi nepieciešama caurviju darbība. Un jaunā lugā, to veidojot, sarunā ar autoru — tie paši jautājumi — par aizraujošu virszudevumu, par doto apstākļu poētisku kāpinājumu. Virszudevums. Caurviju darbība. Dotie apstākļi. Nedaudz vārdu. Pierasti. Bet tie slēpj sevī visu, kas jāzina, jāprot, jāspēj šodienas režisoram. Vairāk nekā nav. Šais vārdos slēpjas jauni likumi, šo jēdzienu savstarpējā attiecībās — jaunas formulas, kas atklāj kolosālas garīgās enerģijas potences mūsu sirmajā skatuves mākslā. Šie vārdi un aiz tiem esošās parādības jāierauga no jauna, pirmreizēji ar zinātkārām atsvešinātāja acīm. Ar bērna acīm. Ar Staņislavska acīm.

Яблоки падают на землю. — «Театр», 1968, № 9, с. 56—58.

[..] Tikai pēc Brehta nāves (1956) mūsu zemē atjaunojās tā dzīvā interese par viņa lugām un viņa teātri, kas bija sākusies trīsdesmitajos gados.

[.] Ir kāds neliels fakts, kas šodien, runājot par Brehta atkalienākšanu padomju teātrī piecdesmito gadu beigās, bieži tiek aizmirsts vai arī sajaukts, proti, viņa līdzību spēles «Krietnais cilvēks no Sečuanas» pirmizrāde 1958. gada 23. janvārī Rīgā, J. Raiņa Dailes teātrī, vismaz hronoloģiski bija pirmā bezdelīga šai ziņā. Tai laikā arī igauņi jau strādāja pie «Puntilas» iestudējuma V. Kingisepa Drāmas teātrī Tallinā, drīz sekoja citas lugas daudzās mūsu zemes pilsētās, un šodien neviens vairs nestrīdas par Brehta dramaturģijas, Brehta teātra principu līdzdalību padomju skatuves mākslas darbadienā.

Man personiski sastapšanās ar Brehta teātri, iedziļināšanās viņa estētikā ir devusi ļoti daudz. Pirmā saskare bija, tulkojot viņa «Sečuanu». Daudz deva Brehta dziesmu — songu atdzejošanas pūles, Kad kritiķi manos dramaturģiskajos mēģinājumos atrada šīs sadarbes pēdas, biju iepriecināts.

Kā režisoram bezgala interesanti bija noskatīties Brehta teātra — slavenā «Berlīnes Ansambļa» viesizrādes Maskavā 1957. gada vasarā, redzēt Helēni Veigeli, Ernstu Bušu, iepazīties ar Brehta skolnieku — režisoru Benno Besonu, kas tolaik gatavoja «Sečuanas» iestudējumu šai teātrī. Tie visi bija vērojumi, no kuriem neesmu pratis kaut ko tieši pieņemt vai pārņemt mūsu teātra praksei. Tie dod vienīgi nepieciešamo stabilitātes sajūtu un zināšanas par kādas literāri teatrālas parādības pirmsākumu, pirms tu ķeries pie tās jaunatveida uz skatuves. Šāds stāvoklis izslēdz saspringto «parāda» izjūtu vai paviršas atdarināšanas vilinājumu, kas visbiežāk ceļas no nezināšanas.

Citādi ir ar Brehta teorētiskajiem darbiem. Tos pētījot, gan no tiem, gan no paša autora cīņas ceļa un viņa skatuves prakses izrietošus tālus un mūsu šodienas teātrim nozīmīgus vispārinājumus rodot, esmu guvis arī ļoti tiešus mudinājumus dramaturga un režisora darbā. Brehta atziņu, kas starp daudzām citām izteikta viņa «Mazajā teātra likumu krājumā», par cilvēkā un līdz ar to mākslas tēlā slēpto potenciālu, par lūkošanos uz cilvēku, saskatot ne tikai to, kāds viņš ir, bet arī to, kāds viņš varētu būt, — šo domu esmu bezgala reīzu citējis un tagad vairs to nedaru, jo sadzīvoju ar to kā ar savu. Doma par cilvēka garīgo potenču «uzspridzināšanu» mākslas darbā man joprojām pieder pie dārgākajām estētiskajām pamatatziņām.

Par spēcīgāko Brehta izrādi uz mūsu zemes skatuvēm starp tām, kuras esmu redzējis, uzskatu «Artūro Uī karjeras» inscenējumu Ļeņingradas M. Gorkija Akadēmiskajā dramatiskajā teātrī, kur to pēc G. Tovstonogova uzaicinājuma veica poļu režisors Ervīns Aksers. Nenoliedzot J. Ļubimova novatorismu un trāpīgo tiešumu viņa lieliskajā studijas izrādē «Krietnais cilvēks no Sezuanas» (viņš lietoja šo vietas apzīmējumu), taču, skatoties Tagankā «Galileja dzīvi» un manot izteiksmes līdzekļu uzmācīgu atkārtotošanos, manot Brehta pakļaušanu jaunam — pagaidām vēl visai modernam un tāpēc ne tik viegli pamanāmam šampam, mani pārņēma nepārvarama pret-sajūta.

Brehts bija Novators. Jā, ar lielo burtu. Tomēr izrādās, viņa darbus inscenējot šodien, ar šo faktoru vien ir par maz. Ir jābūt vēlreiz novatoram un laikam tomēr Novatoram, lai Brehtu atklātu šodien. It kā savas daiļrades griestus sasniedzis, šodien akadēmizējas, pat radoši apstāst Brehta paša dibinātais novatoriskais «Berlīnes Ansamblis». Tālāk iet viņa

skolnieki, kas strādā patstāvīgi un arī citos teātros. Simptomātiski, būtiski fakti. Ar tiem derētu iepazīties arī mūsu teorētiķiem, kas skandina dziesmu par tradīcijām visai monotonā un nevajadzīgi sāpīgā melodijā.

Gadījās Brehtu redzēt arī Ņujorkā, kādā nelielā eksperimentālā un, kā ņujorkieši klasificē skatuves, tāltālu no Brodvejas novietotā teātrī ar interesantu nosaukumu «Aplis uz ielas». Tur izrādīja Brehta agrīno darbu «Bungu ribieni naktī». Artilērista Kraglera aiziešana no šķiru ciņas lugas finālā, par ko Brehts vēlāk rakstījis interesantus komentārus, tur bija traktēta visai primitīvi. Pārrunās pēc pirmajiem — varbūt paviršajiem iespaidiem ar izrādes dekoratoru, ar kuru sēdējām blakus, izteicu dažas domas par amerikāņu aktieru spēles veidu. Viņi stipri nododas vilinājumam spilgti, bet pašmērķīgi raksturot lugas personāžu un vidi, kurā tas darbojas. Vide — kā jau Brehta agrīnajos darbos — zināmā mērā vilinoša: krodziņi, staigules. Man likās, ka amerikāņu aktieri nemērķtiecīgi (tātad — nebrehtiski) tiksmīnās ap šo atmosfēru. Gribējās pateikt arī kaut ko pozitīvu, īpaši dekoratoram, tāpēc uzmanību pievērsu virs spēles laukuma (tas bija istabas tipa teātris — skatītāji spēles laukumam visapkārt) pakārtajai konstrukcijai no noteku caurulēm un metāla atgriezumiem. Tā bija patiešām izteiksmīga un, kā man šķita, Brehta agrīnajai daiļradei un lugas atmosfērai īsti atbilstoša. Kad dekorators man paskaidroja, ka veidols te karājas tehnisku apstākļu dēļ un ir kādas citas izrādes dekoratīva detaļa, kas grūti noņemama un tiek pieciesta «Bungu» izrādīšanas laikā, protams, nokļuvu nepatīkamā situācijā, ko izlīdzināja mazs abpusējs kontakts humora izjūtas ziņā...

Jā, par brehtisko spriežot, jābūt eruditam, jāpazīst ne tikai Brehts, bet arī ansamblis, kurš to spēlē. Ap-

stākļus teātrī «Aplis uz ielas» nepārzināju, tāpēc kļūdijos.

Bet varbūt man bija taisnība? Varbūt ir daudzi teātri, kur ne tikai no iepriekšējās izrādes, bet varbūt no pašiem teātra dibināšanas laikiem kāda konstrukcija, kāds režģis iemontēts skatuves griestos, portālā vai režisora prātā un gaidīt gaida kādu Brehta darbu, lai saskaņotos, saplūstu ar to? Kaut kas tāds, kas jau ir teātrī. Mēs bieži arī to tikpat akli noliedzam, cik skaļi rībinām bungas tradīciju ārējām izpausmēm par godu. Un radām ne mazumu apjukuma skatītājos un teātra ļaudīs arī.

Ko esmu guvis no Brehta. — «Padomju Jaunatne»,
1968, 11. febr.

[.] Atceroties E. Radzinska lugas «Filma top...» iestudēšanas procesu, nāk prātā epizode, kuru varētu nosaukt par «ļoti pamācošu gadījumu» darbā ar aktieri manā režijas praksē.

Meklējot aktiera vietu skatuves telpiskajā kompozīcijā, veidojot mizanscēnas, nonākam divi galējībās. Viena no tām — kad režisors mizanscēnas izdomā, konstruē iepriekš, daudz nerēķinoties ar to, vai aktieris tās spēs piepildīt, padarīt par savām; otra galējība — kad aktieris, bieži vien pa vieglākās pretestības ceļu ejot un acumirkliģu sajūtu tverot, izvēlas nejaušas, ērtas, bet neizteiksmīgas, nemērķtiecīgas situācijas.

Toreiz sākām mēģinājumu uz skatuves, kad uz tās bija jau novietoti visi topošās dekorācijas elementi, arī divas laipas — divu slīpi paceltu laipu kombinācija, kas, mūsu tā saucamā filmēšanas laukuma vidū

noliktas, darbojās līdzī visās ainās. Bija jāmēģina otrā cēliena nozīmīgā mezgla aina — divu pretēju dzīves un mākslas principu sadursme, Nečajeva un Trofimova asais dialogs. Šoreiz biju precīzi izplānojis šo skatu Nečajeva dzīvoklī, iztēlē ieraudzījis jau rezultātu, iepriekš nospraudis, eksemplārā iezīmējis mizanscēnu, abu personu, īpaši Trofimova gājienus pa laipām, apstāšanās punktus utt. Aktieri — U. Pūcītis un H. Liepiņš to jūta, bet arī paši bija šo atbildīgo skatu jau visai siki pārdomājuši, kā likās, pat kādā telpā to savstarpēji samēģinājuši. — Ļauj, mēs tev parādīsim savu variantu, — teica Liepiņš. Mūsu saruna notika vēl mēģinājumu zālē, palīgtelpā, tāpēc samontētos elementus uz skatuves, šīs ainas laipu kombināciju aktieri vēl nebija redzējuši, viņi vispār tai darba posmā skatījās skeptiski uz manām laipām. — Labi, — es teicu, — bet iesim uz skatuves, parādiet tur savu variantu. — Iegājām zālē. Liepiņš asi, no sākuma, protams, noraidoši, tad ļoti vērīgi paskatījās uz laipām, aizdomīgi uz mani un teica: — Labi! — Abi sāka. Es stāvēju zālē un pēc brīža nodrebēju. Kas notika? Liepiņš — Trofimovs, ar kuru mēs ne par kādām šī dialoga mizanscēnām nebijām pārmijuši ne vārda, aizrautīgā iedvesmā, kas Liepiņam mēģinājumos raksturīga, metās divcīņā ar Pūcīti — Nečajevu, virtuozu un viegli staigāja pa laipām precīzi tais virzienos, kā biju izplānojis, apstājās precīzi tais punktos un tieši tais vietās, kā biju ieskicējis eksemplārā. To pašu darīja Pūcītis... — Nu? — aktieri, skatu beiguši un juzdami, ka viņos kas atraisījies, ieintrigēti griezās pie manis, gatavi uz tradicionālo noraidījumu, gatavi aizstāvēt sasniegto... — Šo skatu vairs neaiztiksim līdz pirmajai caurlaidei, tas dotajā posmā ir absolūti gatavs, — atbildēju. Tā arī notika, un šis skats gan pirmajā caurlaidē, gan vēlāk izrādē bija viens no visspraigākajiem, arī vizitēiskmīgā-

kajiem. Šo gadījumu tad arī uzskatu par pamācošu, ja runājam par režisora un aktiera sadarbību. Par kopīgu uzminējumu.

Intervija no S. Freinbergas raksta «P. Pētersona darbs režijā». — «Karogs», 1973, № 5, 134. lpp.

[. .] Romāns «Idiots» ir Dostojevskas mēģinājums runāt par pašu galveno savā rakstnieka sūtībā, pēc sāpīgām un asi kritiskām lappusēm, pēc saplosītu, kaislīgu, bet gribā vāju, smieklīgu, arī nožēlojamu raksturu studijām izvirzīt pozitīvu tēlu, veidot darbu par cilvēka garīgo ideālu. Savai radniecei — garā sev tik ļoti tuvajai Sofijai Aleksandrovnai Ivanovai (kurai arī veltīts romāns) Dostojevskis «Idiota» tapšanas laikā no Ženēvas raksta: «Romāna galvenā doma ir attēlot visu labāko, visu skaistāko cilvēkā. Pasaulē nav nekā grūtāka, jo sevišķi tagad. Visi rakstnieki, ne tikai mūsējie, bet pat visi Eiropas rakstnieki, kas vien mēģinājuši to darīt, vienmēr bijuši bezspēcīgi, tāpēc ka šis uzdevums nav izpildāms. Viss labākais, viss skaistākais ir ideāls, bet ideāls ne mums, ne civilizētajā Eiropā vēl ne tuvu nav izveidojies.»

Un, lūk, lai izpaustu savu domu par šo ideālu, Dostojevskis mokoši meklē īstos vārdus, īsto sižetu, tēlu sistēmu, romāna kompozīciju, notikumu un sadursmju secību. Par to liecina rokrakstu iznīcināšana lielā neapmierinātībā par sasniegto, liecina arī saglabāto pirmrakstu sarežģītie varianti, kurus šodien apkopo un mēģina sakārtot literatūras zinātnieki, veidojot šī romāna tapšanas vēsturi Dostojevskas rakstu akadēmiskajam izdevumam.

Tur atklājas Dostojevskim raksturīgās vārda moka, apziņa, ka rakstītais vārds tikai daļēji, tikai

sagrozīti spēj atdot spilgtā radišanas mirklī pavīdējušo rakstnieka atziņu. Par to Dostojevskis bieži runā gan vēstulēs, gan savos darbos. Arī kņazs Miškins, kurā tik daudz no rakstnieka paša, saka: «Man ir citi vārdi — nevis atbilstoši domai, bet tie ir pazemojums šim domām.»

Tāpēc, romānu uz skatuves pārradot, ir dziļi jāiejūtas rakstnieka domu pasaulē, jāsaņem no tās kāds galvenais vadmotīvs un tā vārdā jāliek uz skatuves no jauna darboties romāna tēliem, risināties notikumiem.

Liekas, visspilgtāk romānā tverto pamatkonfliktu Dostojevskis jau izteicis romāna virsrakstā — «Idiots» — motīvā, kas vērpjas cauri visam romānam. Šai apzīmējumā slēpjas dziļa pretruna, nežēlīgs paradokss, kņaza Miškina traģēdijas kodols. Proti, cilvēku, kas ir nesalīdzināmi labāks, smalkjūtīgāks, sirdī gudrāks par daudziem cilvēkiem, kas ir bezgala atklāts, paties, savās tieksmēs tīrs, pret citiem dziļi iecietīgs, vērtīgs un vērtīgs, tā laika sabiedrība nesaprot un, lai atvieglotu sev šo nesapratni, sauc viņu par idiotu.

Tāds ir pamatkonflikts, un tas, romānu dramatisējot, izvirza uzdevumu atklāt šo konfliktu ne tikai četru galveno personu starpā, kur tas risinās intīmi un kaisli, ar lielu spēku, bet netiek izsmelts; tas izvirza uzdevumu uz skatuves atklāt plašāku tā laika dzīves panorāmu, meklēt veidu, kā konfrontēt kņazu ar katru no šīs plašās sabiedrības pārstāvjiem, kā atsevišķās ainās parādīt kņaza sadursmi ar visu sabiedrību. Šādi momenti romānam ir raksturīgi, tie atklāti plaši izvērstajās epizodēs uz kņaza mājas terases romāna otrā pusē, kur redzam, ka burtiski dienu un nakti neapmierinātu, saērcinātu ļaužu pulks drūzmējas un dūc ap kņazu, nemitīgi iesaistot viņu savos strīdos un pretrunās, it kā darot viņu par visu atbildīgu. Romānā ir skaidri uzsvērtā līnija — daudzu atse-

višķu cilvēku pēkšņā, it kā palīdzību un padomu meklētāju uzticēšanās kņazam gandrīz vai dažas minūtes pēc iepazīšanās. Romānā ar interesantiem kņaza iekšējo izjūtu izklāstiem blakus tiešajam tekstam un darbībai ir atklāta dziļā plaisa starp viņu un augstāko sabiedrību, atklāta epizodē — viesības pie Japāņiniekiem («Ķīnas vāze»). Ar saspringtiem kņaza iekšējiem monologiem romānā risinātas kņaza drudzainās pārdomas, vientulīgi klīstot pa Pēterburgu, mēģinot rast atbildi, kas īstenībā ir Rogožins, kāds spēks slēpjas viņā — labs vai ļauns, un kaisli aizstāvēt Rogožinu pret paša ļaunajām aizdomām. Tādiem ļoti nozīmīgiem momentiem skatuvisko risinājumu meklējot, radās ainas ar kori, radās uzsvērti cilvēku sadrūzmējumi ap kņazu Ivolginu dzīvoklī un vēlāk — uz terases Pavlovskā, radās vajadzība uz skatuves uzvest sievas — baumotājas, kuru runās tik reljefi atklājas ļaužu mutē klīstošā nesapratne par «kņaziņu», radās nepieciešamība šai dramaturģijā iesaistīt ar nedaudziem izņēmumiem visu romāna personāžu (bez kņaza — 50 lomu) un dažās ainās šo personāžu arī patiešām visu pulcināt uz skatuves.

Tā «Idiota» tēma risinās ansamblī. Bet galvenais — kā pašā kņaza tēlā? Te ir svarīgi piebilst, ka uz jēdzienu «idiots» mēs nevaram raudzīties tikai kā uz cilvēka psiholoģiskas novirzes zināma slimīga stāvokļa attēlojumu šai darbā. Kaut arī Dostojevskis, pats pazīdams epilepsijas nelaimi, ir to precīzi attēlojis, mēs to nevaram uzlūkot tikai par savdabīgu psiholoģisku studiju un sākt nodarboties uz skatuves ar tās atklāšanu visā tās sarežģītībā. Ir pietiekami daudz lugu, kur personu psihiskajām novirzēm ir daudz tiešāka nozīme. «Idiotā» — šai mēģinājumā «atklāt visu labāko, visu skaistāko cilvēkā» šim kņaza dvēseles stāvoklim ir spēcīga izteiksmes līdzekļa, paradoksāla salīdzinājuma nozīme, kā mēs to konsta-

tējām, jau par virsrakstu runājot. Tiešām, iemesls saukt kņazu par idiotu vēl vairāk atvieglo sabiedrības nespēju saprast kņaza būtību, viņa garīgo pārākumu.

Arī kņaza paša personā epileptiskā ievirze šai gadījumā tikai saasina viņa pamatuzdevumu — dziļāk ielūkoties cilvēkos, iepazīt tos, mēģināt izprast cilvēka dvēseli, tos brīžiem nežēlīgos spēkus un likumus, kas virza cilvēka darbību, viņa tieksmes. Jo mirklis pirms lēkmes, kā to vairākkārt ārkārtīgi spilgti un uzsvērti gan autora piebildēs, gan paša kņaza pārdomās pasvītro Dostojevskis, paradoksālā kārtā ir neparasts — kā žilbinošas skaidrības pārspilgta gaisma, visu garīgo spēku, dzīvības un apziņas izjūtas milzīga kāpinājuma mirklis, «kas pilns skaidra, harmoniska prieka un cerību». Un nav nejaušība, ka šis mirklis kņazu pārņem visasākajos viņa iekšējā konflikta līniju krustpunktos — pirmo reizi, kad viņš pretēji saviem visgaišākajiem apsvērumiem par Rogožinu pēkšņi sastopas ar šī cilvēka dvēseles galējo, vistumšāko izpaudumu — viņa zvērīgajām acīm un pret kņazu vērsto nazi, otro reizi — viesībās pie Jēpančiniem, kur tādā pašā kontrastā nonāk kņaza jūsmīgie apgalvojumi par krievu augstākās sabiedrības misiju un šīs sabiedrības īstā būtība. Abi pirmslēkmes mirkli ir patiesības ieraudzīšana, pārlieku skaidras un arī nežēlīgas patiesības ieraudzīšana, tik spilgta, kādu cilvēks nespēj izturēt. Šai mirklī galēji iestrāvojas abi kņaza pamatkonflikta spēki — gaišais, labais, viņa cerība vienam ar savu smalkjūtīgo ietekmi pārvarēt jauno cilvēkos un — nežēlīgā īstenība, kas ir nesalīdzināmi sarežģītāka un prasa pavisam citus — kardinālus dzīves pārkārtojumus, lai realizētos kņaza gaišais ideāls.

Šo divu spēku pakāpeniska un arvien asāka sadursme visā romāna un arī mūsu dramatisējuma gaitā noved pie katastrofas, pie kņaza neglābjamas bojā-

ejas finālā. Kņazs ne tikai runā, jūsmo par savu pozitīvo ideālu, viņš cenšas kaut ko darīt, cenšas iedarboties uz cilvēkiem, viņa priekšā ir pats nelaimīgākais tā laika dzīves izkropļojums — Nastasjas Fiļipovnas traģiskā persona, viņš cenšas tai palīdzēt par katru cenu, bet cieš neveiksmi. Arī uz Rogožinu kņazs vērs savu ietekmi, visa sarežģītā abu personu divskata jēga izpaužas kņaza kaislīgajā apgalvojumā, pat mudinājumā: «Ir ko darīt, Parfen! Ir ko darīt mūsu krieviskajā pasaulē, tici man!» Šos vārdus mēs inscenējumā uzlūkojam par kņaza Miškina lomas kodolu, par viņa pozitīvās tiecības precīzāko, spēcīgāko apzīmējumu. Pamodināt pretrunās saskaldītajā krieviskajā dvēselē labo, modināt cilvēkā viņa darbīgos spēkus, pārveidot cilvēku... bet atbilde ir Rogožina nazis un galaiznākums — paša kņaza bojāeja līdz ar Rogožinu. Tieši šai traģēdijā slēpjas dziļa dialektika — kņazs ir viens, un šāds labdaris, protams, nevar pārveidot cilvēkus, viņu attiecības, kas sakņojas dziļi sabiedrībā, tās uzbūvē. Ir jānāk citām, dziļākām — revolucionārām pārmaiņām. Un, kaut to tuvošanos nesaprata, pat neatzina Dostojevskis, viņš savu romānu kā mākslinieks dziļi intuitīvi ir uzbūvējis dialektiski pareizi — kņaza bojāeja rada secinājumu: ir jānāk citiem spēkiem, lai pārmainītu dzīvi. Kaut arī kā sludinātājs teorētiski izvirzīdams šauras un krasi nepareizas tēzes dzīves attīstības un tās pārveidošanas jautājumā, Dostojevskis kā dziļi jūtīgs, ģeniāls mākslinieks ir izjutis sabiedrības attīstības objektīvos likumus un tos atspoguļojis savas daiļrades kopainā. Uz Dostojevskā daiļradi daudzējādā ziņā attiecināms tas pats analītiski tik skaidrais un tālredzīgais formulējums, kādu Ļeņins devis Ļeva Tolstoja darbiem, nosaukdams tos par Krievijas revolūcijas spoguļi.

Vēl viens moments, kas ļoti svarīgs, lai pareizi saprastu kņaza Miškina traģēdiju, proti, viņa attieksmes

ar abām sievietēm, ar kurām viņš liktenīgi saskaras, — ar Nastasju Filipovnu un ar Aglaju Jēpančīnu. Pat nopietnās literatūras vēstures grāmatās varam lasīt visai saprātīgu un īsu formulējumu par šo jautājumu, piemēram: «Miškins reizē mīl divas sievietes, bet aiz savādas rakstura nenoteiktības un neskaidrības paša pārliecībā un dvēselē nespēj ne tām līdzēt, ne pats laimīgs tikt.» Nenoliegsim šādu slēdzienu, ko, aizvēris romānu, par kņazu saprātīgi izdara ne viens vien lasītājs. Šis slēdziens ir tieši tāds pats, kādu izdara visai iekļūtīgais, dziļi izglītotais un savos spriedumos tik loģiskais Jevgeņijs Pavlovičs Radomskis sarunā ar kņazu. «Tātad abas gribat mīlēt?» viņš nesapratnē jautā. Kņazs ilgi un sīki viņam visu izskaidro, piebilzdams: «Kāpēc mēs nekad nespējam v i s u uzziņāt par otru, kad tas vajadzīgs . . .» — bet Jevgeņijs Pavlovičs ērtā sapratībā noslēdz šo sarunu: «Vai zināt ko, mans nabaga kņaz, visticamāk, ka jūs ne vienu, ne otru nekad neesat mīlējis!» Vērojot mūsu izrādes pirmās saskares ar skatītāju, esmu manījis, ka šo Jevgeņija Pavloviča vārdu laikā zālē atšalc viegla atbalss, kas it kā vēstī, ka daļa skatītāju pievienojas flīģeladjutanta loģiskajam slēdzienam, kura tālākā konsekvence ir «Nabaga idiots!» (to, palicis viens, arī pasaka šis cilvēks).

Un, ja arī mūsu izrādē vēl viens otrs moments kņaza un abu sieviešu attieksmēs skatītāju var maldināt, tomēr zināmu skaidrību mēs te mēģinām rast un uz to arī virzījām šo tēlu darbību. Kņazs, ieradies Pēterburgā un jau iepriekš (ceļā) dzirdējis galveno par Nastasjas Filipovnas likteni, sastop viņu notikumu krustpunktā — kad Tockis un Jēpančīns, lai novāktu Nastasju no ceļa, taisās viņu izprecināt sīkegoistiskajam patmīlim Gaņam Ivolginam. Turpat blakus neprātīgā iekārē trakojošais Rogožīns. Kņazs iejaucas — pat bildina Nastasju Filipovnu. Tai pašā brīdī

atklājas, ka viņš ir liela kapitāla mantinieks, un situācija strauji un krasi mainās. Un atzīsim, ka visā šai kņaza rīcībā sava loma ir pirmā nedzēšamā iespaida jūtām, dīvainai, pat baiļu pilnai sajūsmai par Nastasjas Fiļipovnas neparasto un lepno skaistumu, dziļi emocionālai sajūsmai, kas var pārāugt tikpat dziļā mīlā. Bet šo mīlas sākumu visās tālākajās attieksmēs (vēlot kņazam tikai labu) samīn, iznīcina pati Nastasja Fiļipovna, kaut arī viņai kņazs ir bezgala dārgs kā pirmais un vienīgais cilvēks, kas viņu nenosoda. Un abu attieksmēs dominē kņaza žēlums, līdzcietības jūtas. Vēlāk par tām pilnīgi skaidri un arī pilnīgi patiesi pats kņazs saka gan Rogožinam, gan Aglajai. Un arī bildinājums trauksmainajā kamīna ainā ne mirkli nav kņaza mēģinājums tādā ceļā turpināt pirmo jūtu iekvēli, bet gan atdevīga palīdzīgas rokas sniegšana šai sievietei pašā visgrūtākajā brīdī. Palīdzēt par katru cenu, kaut vai apprecot, — tādu kņaza attieksmi mēs saskatām viņa solī un, protams, arī viņa tālākajā izturēšanās veidā pret Nastasju. Tā noslēdzas ar liktenīgo situāciju viņas mājā Pavlovskā pēc abu sieviešu neglābjami asās un naidīgās divsarunas. Nastasja Fiļipovna pagībst, kņazs nespēj viņai paiet garām, apstājas, noliecas pie nelaimīgās, bet Aglaja jau ir prom — pie tam uz neatgriešanos. Viņa nespēj saprast šo kņaza žēluma pilno atbildību pret otru sievieti. Tieši šī «nedaudz», šī liktenīgā «nedaudz» pietrūkst bezgala iejutīgajai, arī saprātīgajai un — galvenais — dziļi mīlošajai Aglajai, lai no viņiem abiem rastos saskanīga divu cilvēku kopība. Arī kņazs mīl Aglaju — dziļi, gaiši, neskaldīti, ar īstām, cilvēciskām jūtām. Bet izšķirošā brīdī Aglajā pār bērnišķīgi tīro atdevību pārsvaru gūst sievietes greizsirdība, pat ģenerāļa meitiņas lepnība, kas neļauj tai pacelties pāri apvainojuma izjūtai sarunā ar «kritušu sievieti». Šis patiesībā ir izšķirošais lūzuma punkts kņaza dziļajā

konfliktā ar sabiedrību. Tieši tas, ka Aglaja, par kuru viņš saka: «Es vienmēr esmu ticējis, ka viņa sapratīs,» — ka tieši šī dziļas iejūtas un uzticēšanās pilnā būtne nespēj saprast viņa cilvēciskās līdzjutības nepieciešamību, ved kņazu pretī neglābjamai bojāejai — mēģinājumam salaulāties ar Nastasju Fiļipovnu un šī mēģinājuma tragiskajām sekām, Rogožinam iejaucoties.

Tāds ir šo četru cilvēku attieksmju nežēlīgais loks, kas arvien vairāk savelkas, pazudinošajā ietvertos cilvēkus. Tāds ir kņaza konflikts ar sava laika sabiedrību, kura pamatā — nesapratne, kas izpaužas vienā vārdā «Idiots!».

No inscenējuma «Idiots» programmas izdevuma 1969. g.

[.] Čaka dzejas drāma mums bija nepieciešama. Kaut vai tādēļ, lai, skatuviskā formā sastapta, šī dzeja prasītos atkal no jauna plašāk un dziļāk lasāma. Kaut vai tāpēc, ka Čaka dzeja ir dramatiski augsti lādēta, tā slēpj sevī darbībā uzspridzināmas konflikta un tēlu iespējas. Kaut vai tādēļ, ka gribējās turpināt ar Ziedoņa «Motociklu» reiz pasāktos ceļa darbus mūsu poētiskajam teātrim. Lai pa šo ceļu uz skatuves nāktu arī paši dzejnieki bez dramatizētāju starpniecības. Viņu piedalīšanās mūsdienu drāmas veidošanas procesā — mūsu kultūras dzīves nepieciešamība.

Iecerējuši jau pasen, sākām pirms gada ziemā, Čaka 70. gadskārtas atceri prātā turēdami. I. Ziedonim pieredzot vielas pirmatlase, dramatiskā potenciāla atklāšana nublicētajā poēmā «Spēlē, Spēlmani!». Man — materiāla tālākatlase un izveide drāmas formā, arī instrumentācija jeb sabalsošana pa tēliem. Tāpat kā «Motociklā» — klāt nav rakstīta neviena rinda, citēti

vienīgi daži trīsdesmito gadu šļāgeri, tāpat kā Čaks citē «Amanulas» kupletu savā «Poēmā par ormani».

Dramatizējuma vidū — poēma «Spēlē, Spēlmani!». Poēma tapusi grūtā dzejnieka sevuzticības spēku pārbaudes laikā, kad viņa pilsēta bija fašistu rokās, kad viņš pats izolējās, npublicēja neko, kaut arī bija saimnieki, kas, tāpat kā krodzinieks poēmas finālā, sēca:

Viņš būs m u m s joku karalis!

Tolaik tautas miesā cirstās brūces dzejniekam sāp kā savējās, un ir naktis, kad

*Ātri miņai visa dzīve
Garām pazib. Salda sīve . . .*

Tās ir rindas no poēmas «Melnās dienas». Šāda nakts — mūsu dzejas drāmas izejas punkts, kas no teica arī izrādes dekorāciju. Tā ir Dzejnieka istaba, un tai cauri gan kā sapnis, gan kā bezmiega domu un atmiņu spazmas drūzmējas Dzejnieka mūža epizodes.

Še saku «Dzejnieks» jau mūsu dzejas drāmas galvenā varoņa nozīmē, un būtu nepareizi likt absolūtu vienlīdzības zīmi starp viņu un pašu Aleksandru Čaku. Dramatizēts ir Čaka dzejas un stāstu liriskā varoņa liktenis, nevis paša dzejnieka biogrāfija. Un biogrāfisku saskaru te ir tieši tik daudz, cik to ir jebkura dzejnieka darbam ar viņa dzīvi.

Mūsu liriskais varonis parādās arī ar Jāņa vārdu (kā poēmas «Umurkumurs» centrālā persona), arī četru metru izskatā, kas pārstāv viņa dzejas temperamenta un tā izpausmes formu paveidus.

Šis mūsu Dzejnieka dzīves epizodes viņa paša vienas nakts atskatā izvēlētas tā, lai tās divreiz (I un II cēlienā) sagatavotu, padarītu nepieciešamas viņa abas aiziešanas pa Spēlmaņa ceļu — pirmo reizi, viņu

radot, otro reizi, viņam pasaulē pēdas meklējot. Spēlmanis — no ogles zīmējuma ņemts (šis zīmējums ir dokumentāls, tā ir gleznotāja J. Liepiņa velte draugam — Čakam), no šī zīmējuma kā rosinātāja ņemts un dzejā pārradīts tēls, kas nes liksmi, svinīgu pacīlātību ļaudīm. Šo tēlu radot, Dzejnieks jūt, ka ieiet citā pasaulē, par kuru viņš saka:

*To tu, cilvēka izdoma, devi.
Lielais sapnis, kas nāk vienmēr,
Kad kāds nīkst un grib pārāugt sevi,
Kad par šauru tam kļuvis mērs.*

Tā tad — alkas pēc «lielā sapņa» ir pretdarbība «šaurajam mēram», kas dvēseli māj. Lai nonāktu līdz šīm alkām, bija jāparāda šaurības spaidi. Tā veidojās mūsu dramaturģija. Un no 20. gadu beigu un 30. gadu dzejas materiāla mēs veidojām zināmu izraušanās mēģinājumu un jaunu — kāpinātu šaubu, izmisuma spazmu ķēdi. Māj mājas trepju drūmā liktenība, izraušanās — Brīvības bulvāris; māj bulvāra nosaukuma paradokss, ielas skatu traģisms, izraušanās — krodziņš; māj tā publikas cinisms, izraušanās — ormaņa cildinājums, alga — kājas spēriens; tad — atgriešanās mājās un izraušanās lietu, mīlas vīziju pasaulē, vilšanās, saprotot, ka «viss, ko es tveru, tik nieki»; māj «skumjas kā Monblāns», izraušanās — ogles zīmējums, Spēlmanis, dzeja, sapnis...

Bet Spēlmanis, Dzejnieka radīts, vairs nepieder tikai viņam, viņš sāk pats savas gaitas, tāpat kā rakstītais vārds, dažādu ļaužu lasīts, sāk pats savas gaitas, bieži no rakstītāja neatkarīgas. Un nobriest jauns konflikts starp Dzejnieku un viņa dzejas tēlu, arī starp šo dīvaino Spēlmani un ļaudīm, un tas beidzas ar apkaunotā līgavaiņa Klāva atriebīgo naža dūrienu. Kam? Spēlmanim? Dzejniekam? To noskaidrot neļauj sapņa pārtraukums, pamošanās.

Seko jauna pievēršanās ikdienai, jauni «par» un «pret» vilņojumi, kas tagad II cēlienā asi sasaucas ar laikmeta politiskajām pretrunām. Tās spēcīgi uz-bango, kad Dzejnieks izmisumā izsauc un dzird tau-tas sirdsapziņas, leģendāro strēlnieku likteņbalsi. Bet, neradis tai nedz atbildi, nedz atbalsi tā laika īstenībā, Dzejnieks atkal pievēršas ogles zīmējumam un otru reizi dodas pa sapnim līdzīgo Spēlmaņa ceļu, šoreiz — viņu, pazudušo, meklējot. Viņi sastopas kādā krogā līdz galējai trulībai apskurbušu ļaužu vidū. Tā ir pār-dzīvotā laika pēdējā konsekvence. Arī Spēlmanis un viņam līdzzaizgājuši meita ir pārvērtušies — Dzej-nieka radīto mākslu laiks ir izlodzījis pēc sava ģimja un līdzības. Pēc kādas? Atbildi dod šī paša kroga saimnieks, kuru mēs iepriekš pamanījām šur tur, arī nomaļus sēdošā bijušā Bermonta virsnieka izskatā. Nu viņš vairs nekautrējas, liek galvā nesarūsējušo ķiveri un rēc — jo nepietiek ar Spēlmani, arī pats Dzejnieks jāpadara par šai varzai kalpojošu ākstu: «Viņš būs m u m s joku karalis!» Te izrādē trešo reizi parādās maskas, kurām pēc jautrās spēles I cēlienā tagad ir baigs Dzejnieka pakļaušanas raksturs. Glā-biņš — tas pats umurkumura stabs, kas pavīdēja sā-kumā. Kāpiens... kritiens... atkal pamošanās. Un Dzejnieks stāv uz citas dzīves sliekšņa, uz jauna, aug-sta krasta, no kura paveras tāls skats. Viņa pilsēta ir brīva, viņš stāv vienā ierindā ar tās atbrīvotājiem, at-dodams sevi visu savai Rīgai.

Tik bagātu, lielas iekšējas cīņas, asu konfliktu pie-sātinātu dramaturģiju sniedz Čaka dzeja; tā esam mēģinājuši to atšifrēt. Ir tapusi izrāde, kurā par gal-veno jāklūst šim Dzejnieka likteņstāstam — ne tik vien vārdos paustam, bet darbībā, notikumu un tēlu secībā redzāmam. Uzsveru to tāpēc, ka skatītājs, uz šo izrādi nākdams, visvairāk gaida vārdu, pašu dzeju. Ar vārdu esam strādājuši daudz, tam ir milzu nozīme,

bet, savērts dramatiskas darbības ķēdē, vārds, pat vesels ļoti spilgts dzejolis bieži kļūst par savienotājlocekli pārejā no notikuma uz notikumu un vairs nevar viscaur tikt izskandēts kā dzejiska pašvērtība. Arī šis ir mēģinājums pārvērst vārdu darbībā, radīt dramaturģiju, arī teātri — tātad vairs ne vārda, bet gan darbības mākslu. Izrādes emocionālās iedarbes nesējs ir Dzejnieka liktenstāsts savā secībā cauri smagai traģēdijai. Mūsu dramatisējums ir mēģinājums spridzināt Čaka dramatiski uzlādētos vārdus, šo enerģiju atraisot darbībā. Vai tas ir izdevies? Tie ir ceļa darbi, tāpēc no mērķa esam vēl tālu.

No inscenējuma «Spēlē, Spēlmani!»
programmas izdevuma 1972. g.

Triec prožektorus,
kur pakrēslis skatuvē nogulis,
Sagriez, lai vilni sit
darbības gludenā upe.

Teātris
nav nekāds tiešumu tēlojošs spogulis,
Bet gan milzīga palielināmā lupa.

Majakovskis

Paradoksāli — kaut arī Majakovskis pats ironiski attiecās pret jubilejām, neatzina tās kā cilvēka godināšanas formu, pasākumu vilnis, kas iestrāvoja mūsu sabiedrībā sakarā ar dzejnieka astoņdesmitās dzimšanas dienas atceri, — piemiņas vakari, jauni tulkojumi, publikācijas, šī izrāde, — tas viss blakus gaisitoši svinīgajam var nest arī kaut ko dzīvu un vajadzīgu mūsu literatūras un mākslas šodienā.

Neapgalvosim, ka savā ikdienā mēs būtu savārguši, slimi, bet nedīžosimies arī un nenoliegsim, ka

tieši mūsu pašreizējā dzejas vai, piemēram, teātra mākslas attīstības posmā maza asinsuzlabošana varētu būt gluži noderīga. Mūsu asinis, kā jau pirms kāda laika brīdināja Imants Ziedonis, ir tomēr nedaudz «atšķaidījušās». Uzlabot tās esam mēģinājuši ar daudz ko — kas nu vien licies interesants vai arī jauns savās vai citu mājās, bet mūsu ledusskapī gluži neskartas stāv trīspadsmīt tumšsārtas ampulas — Majakovska rakstu trīspadsmīt sējumi sarkanā kalikonā. Neskarti? Skolās taču māca, lekcijās atgādina. Bet šais sējumos ietvertās kaujinieciskās dzejas parauga spēku, tur sakopotās novatoriskās un neparasti vitālās estētikas aktīvo iedarbību, tur ieskicētā revolucionārā un komunistiskā teātra principus neesmu īsti manījis piedalāties mūsu pēdējo gadu literatūras ikdienā, disputos, teātra praksē.

Apcerēs par Aleksandru Čaku, piemēram, varam izlasīt, ka Čaks mūsu dzejā daļēji esot ienesis to jauno, ko viņš uztvēris, iepazīstot Majakovski. Bet vai kāds ir izpētījis to uzmanīgam lasītājam acīm redzamo dzīvo ietekmi Čaka dzejā, kas tur gūta no Majakovska? Ne mirkli te nevar būt runas par atdarināšanu (kaut arī sastopam pat atsevišķu rindu aizguvumus), jo nedz Čaks spēj atdarināt, nedz Majakovskis vispār ir atdarināms, bet par auglīgu ietekmi vislabākajā — gara radniecības nozīmē te gan var runāt. Bet mēs to aizmirstam. Mums ir Čaks. Bet vai viņš tāds būtu bez Majakovska? Citāds varbūt, tomēr Čaks, jo viņš taču ir viņš pats. Bet mums viņš ir tāds, tieši tāds. Un tāds viņš ir kopā ar Majakovski.

Imants Ziedonis ir tulkojis poēmu «Mākonis biksēs». Un tas viņa paaudzē ir viens no labākajiem, spēcīgākajiem Majakovska atdzejojumiem. Ziedonis tulkojis arī poēmu «Cilvēks», dzejoļus, arī traģēdiju «Vladimirs Majakovskis» mūsu izrādei. Es lasu,

klausos šos tekstus, blakus tiem domās pārlasu Ziedoņa dzeju, un tad es uzšķiru lappusi Majakovska agrīnajos rakstos par vārda mākslu. «Vārds nav tikai aprakstītājs, vārdam ir sava pašizpaušme. Vārdam piemīt savs aromāts, krāsa, sava dvēsele, vārds ir dzīvs radījums, ne tikai zīme.» Majakovska principu — jaunu jēgu izteikt ar jaunu, aktīvu, trāpīgu vārdu, aktivizēt cilvēka apziņu, viņa attieksmi pret jauno jēdzienu ar vienīgi īstā, dzīvā vārda palīdzību — šo principu Ziedonis lieliski pārtvēris atdzejojumos. Bet vai tas nav arī viņa paša princips? Vai aizgūts no Majakovska? Majakovskis neko neaizdod. Arī spēles viņš spēlējis uz tīru vinnestu. Mans vai tavš. Tāds ir viņa sacensības azarts. Un sacensībā ar Majakovski Ziedonis par saviem aktīvajiem vārdiem var teikt: «Tie ir mani.» Bet viņam šai spēlē ir dižs partneris, to nevajag aizmirst.

Un es velku līniju Majakovskis—Čaks—Ziedonis. Un man izdodas, līnija (un tā ir elipse telpā) saskaras ar šiem trim punktiem. Un es velku atpakaļ: «Motocikls»—«Spēlē, Spēlmanil!»—«Mistērija par Cilvēku». Un man ir radoša nepieciešamība tagad veidot šīs triloģijas trešo — noslēdzošo posmu tieši ar Majakovska dzeju uz skatuves. Un ir labi, ka tas var notikt Jaunatnes teātrī, kur trupas viena daļa jau saskārusies ar Majakovski, teātrī, kur mīl dzeju, kur Majakovska teātra principiem var rasties radoša atsauce.

No jauna un no jauna, dziļāk un plašāk pievērst jaunatnes uzmanību Majakovskim — arī tas ir mūsu uzdevums. Par faktu, ka mūsu jaunatnes kontakts ar Majakovski nav pietiekams, atbildība jāuzņemas arī mums — viņa propagandētājiem. Vai mēs neesam darījuši pārāk vienpusīgi? Vai brīžam necenšamies saskaldīt Majakovska viengabala personību, vai nepūlamies to klasificēt divos — pirmsrevolūcijas un

pēcrevolūcijas Majakovskos, aizmirsdami, ka neviens no tās paaudzes dzejniekiem neiegāja revolūcijā un sociālisma celtniecībā tik organiski kā Majakovskis. Nav divu vai trīs Majakovsku, ir tikai viens. Un tas pats bija arī futūrists, un tā bija viņa augšanas nepieciešamība, un šo posmu nevajag aplūkot atsevišķi viņa attīstībā. Un tas pats arī mīlēja un nesa sevī neaptverami sprāgstīgu romantiskas jūsmas kodolu.

Majakovska dzejas monumentālā un monolitā celtnē mums vēl un vēl atgādina gudro mācību par cilvēka personības dialektisko izpratni, par pretrunu cīņu tajā kā vienības radītāju, par pretpoliem kā magnētiskā uzlādētājiem un radoša darba motoru.

Tieši tāpēc — tāpat kā Čakam, kam dzejolis par ūdensvadu atjaunotajā Rīgā uzrakstīts ar tādu pašu dvēseles siltumu kā viņa lirikas apjūsnotā daļa, — arī Majakovskim ikvienā ROSTA plakātā, reklāmā vai aģitdzejolī atmirdz viņa talanta pirmspēks, godīgums un tiešums. Majakovskis neko neaizņemas, tā ir viņa paša sajūsma, ar kuru viņš raksta par visikdienišķākajām parādībām, paša naidis, ar kuru viņš cīnās pret atpakaļ velkošo. Nēpastāv atsevišķi Majakovskis — mīlētājs un Majakovskis — cīnītājs, Majakovskis — maigs kā «mākonis biksēs» un Majakovskis — skarbs kā «vecs, bet bargs kaujas ierocis». Ir viens dzejnieks, un mēs to sauksim vienkārši par Cilvēku, kurš ir mūsu laikabiedrs.

«Mistērijā par Cilvēku» esmu izmantojis Majakovska poēmas «Cilvēks», «Mākonis biksēs», «Fleita — mugurkauls», «Par šo tēmu . . .», «Labi», viņa agrīnās traģēdijas «Vladimirs Majakovskis» un ievērojamās episki satīriskās lugas, pirmās padomju lugas vispār mūsu literatūras un teātra vēsturē — «Mistērijas — bufa» fragmentus, arī atsevišķus dzejoļus, Majakovska autobiogrāfijas «Es pats» un viņa laikabiedru

atmiņu fragmentus. Mistērijas forma šai uzvedumā veidojusies organiski, tā ir episki satīriskajā bufā pašā Majakovska nosprausta, arī vairāku viņa poēmu struktūrā sastopama. Šai formā izpaužas Majakovska tiecība jaunā pakāpē pacelt tautas teātra, plaši izvērstā laukuma teātra tradīcijas. Izrāde lielā mērā ir viena centrālā tēla — Cilvēka neatslābstošs dialogs ar kori, dialogs, kurā Cilvēks pārvar šī kora inertību, pat naidu un līdz ar sabiedriski politiskās dzīves krasajām pārmaiņām, pats tajās aktīvi piedaloties, atšķeļ no kora masas progresīvos spēkus un, tos ap sevi pulcējot, aicina cīņā.

Turpinot «Motociklā» un dzejas drāmā «Spēlē, Spēlmanī!» aizsāktās tēmas, «Mistērija par Cilvēku» — šīs triloģijas trešā daļa ir drāma par jaunā — komunistiskā Cilvēka veidošanos laika griežos, Cilvēka atbrīvošanos no pagātnes šaurirdības un mantības elka lāsta, par jaunu īpašību veidošanu sevī, jaunu attieksmju veidošanu saskarē ar citiem, mīlestības jūtu izkopšanu, padziļināšanu, tās paceļot kvēlas, radošas iekaismes un lielas, uz visu sabiedrību vērstas cilvēkmīlas pakāpē.

No inscenējuma «Mistērija par Cilvēku» programmas izdevuma 1973. g.

III

==== DURVIS AIZ SEVIS ====
AIZVEROT

III

KO TRAUCĒ, VISS TIK JAUKI GĀJA ...

(Sakarā ar G. Priedes deviņpadsmitās lugas pirmizrādi
Jaunatnes teātrī)

Kamēr aiz pietātes pret autoru, kurš pavasarī nevarēja piedalīties sava deviņpadsmitā dramatiskā sacerējuma — «Aivaru gaidot» ģenerālmēģinājumos, Jaunatnes teātris tapa lūgts pārcelt šīs lugas pirmizrādi uz rudens pusi, pats autors, nevēlēdamies šo laika sprīdi gluži dīkā pavadīt, uzrakstījis jau savu 20., 21. un 22. lugu, aizsācis 23., ar tās pirmo cēlienu jau iepazinušies viņa kolēģi. Trīs nesen uzrakstītās — «Es jūs piespiedīšu mīlēt Raini», «Jāņi slimnīcā» un «Udmurtijas vijolīte» — iztirzātas Rakstnieku savienības dramaturģijas sekcijā. Un dalībnieku domas bija, ka Gunārs Priede neatlaidīgi un mērķtiecīgi dramatiskā formā turpina pirms 20 gadiem enerģiski uzsākto sarunu par pašiem aktuālākajiem mūsu jaunā cilvēka audzināšanas jautājumiem, ved sarunas ar mūsu jaunatni par mūsu jaunatni, piepulcējot tai uz skatuves savdabīgu, sejās un raksturos interesantu vecākās paaudzes pārstāvju virkni, ir iedziļinājies darba cilvēka mūža piepildījuma saldmes un sūruma spriegajā tēmā, ir brīdinājis cilvēkus nespriest pārsteidzīgi citam par citu, kaut arī pirmie pierādījumi pārsteidzīgi skaidri, aicinājis mūs vērīgāk ielūkoties citam citā, dzirdīgāk ieklausīties, uz pelēcīgi blāvā, nereti melnīg-

snējā slimnīcas fona izvirzījis dzīvi apliecinātājas un pelēkā izmisuma sliekšņa pārvarētājas varonības motīvu, ar smalka psihologa skatienu ielūkojies mūsu lielo rūpniecības kombinātu meiteņu dzīvē, no šīs daudztūkstošu plejādes izvedot un izgaismojot uz skatuves tikai divas, bet dziļi saistot šos tēlus ar kolektīvu, kurā tie sakņojas, veidojas.

Tādas — varbūt gluži ikdienišķas, bet mūsu dzīvei neatņemamas, nepiespiesti aktuālas un autora saasinātajā skatienā spriegi dramatiskas — ir Gunāra Priedes tēmas. Aiz katras no tām mezglojas zināma problēma, kuras atrisinājumu autors klaji nepiedāvā, bet bieži vien uzdod skatītājam, vēl biežāk lasītājam, jo lugu iestudēšanas tempi nu jau strauji atpauk no autora radošo soļu enerģiskā mēra.

Un vai tā nav ačgārnība, ka, novembrī notikušo pēdējo pirmizrādi apcerot, autora dramaturģiju neraksturoju vis ar iepriekšējo, bet gan ar skatītāju priekšā izvadītajai lugai sekojošo devumu?

Bet varbūt tam ir arī kāda jēga, proti, lai parunātu kaut vai par to, vai Gunāra Priedes lugas pēc sava stila, intonācijas, dzīves un cilvēku skatījuma ir, piemēram, liriskas, kā to ne vienu reizi vien nācies dzirdēt apgalvojam. Nācies dzirdēt. Bet pēdējā dramaturģijas sekcijas sanāksmē nedzirdējām.

Nesaklausījām šo stīgu, šo melodiju, šo tonkārtu arī viņa lugas «Aivaru gaidot» izrādē Jaunatnes teātrī. Ā. Šapiro režija. M. Kitajeva, L. Rages dekorācijas un kostīmi. Lomās — L. Baumanes, V. Birģelis, I. Bune, L. Leimane, L. Liepiņa, A. Maizuks, I. Skrastinš, V. Skurstene, T. Soboleva, A. Vecvagare, J. Vītoliņš.

Un nāk cilvēki laukā no teātra pēc šīs izrādes, pārnāk mājās, apspriežas un vaicā: «Kur palikusi šī intonācija, šis lirisms?» — «Dodiet mums to atpakaļ,»

viņi prasā. «Mums tas patika,» viņi sauc režisoram, aktieriem, dekoratoram.

Gluži kā mūžsenie ļaudis Čaka dīvajā krogā kļiedza Dzejniekam, kad tas viņiem gribēja atņemt ilūziju par iecienīto Spēlmani un dejīgo Meitu:

*Ko traucē, viss tik jauki gāja,
Vairs spēlēt negrib Spēlmanis.
Ko lai mēs darām? Tālu māja.
Tu ļauni jokot pieradis.*

«Kas joko? Kāpēc ļauni? Un kāpēc — joki?» uz brīdi galvu no sava dziļi saspringtā, nopietnā darba sānis pagriezuši, atvaicā aktieri, režisors; uz vaicātāju pusi pagriežas arī autors, kas, uz skatuves notiekošajā procesā dziļi ieinteresēts, atrodas zālē.

«Kā tad ne, nu, kā tad ne! Sāksim ar to, kas visvairāk acīs duras un neizprotams paliek. Vecāmāte un viņas pūra lāde. Kas tā par tekalēšanu, kāds tai sakars ar veca cilvēka tēlu un psihi, un ko tas izteic, pieņemot, ka tas ir nosacīts, teatrāls līdzeklis? Kāds attaisnojums tam, ka Vecāmāte un pēc tam citi kāpj lādē, pazūd tajā utt.? No dzīves īstenības viedokļa — nekāda attaisnojuma. Kāds — no tā sauktā teatrālā? Ko tas izteic? Kas tā par rotaļu? Ko tā dod lugas jēgai?»

Manis izdomāti, sakāpināti šie jautājumi? Nē, esmu tos jau dzirdējis no ļoti dažādiem cilvēkiem tieši tā formulētus, un mēs tos dzirdēsim vēl.

Atbilde?

*Ai, ozoli, ozoliņi,
Tavu lielu resnumiņu!
Trīs dienīņas irbe teka,
Nevarēja aptecēti.*

«Kur tāds ozols redzēts? Un, ja tas ir izteiksmes līdzeklis, tad — ko tas dod? Ko izteic?» Atbilde

atrodama skolas grāmatās, kur sacīts, ka hiperbola tautas daiļradē vai rakstnieka lietojumā sastopama, lai pastiprinātu iespaidu, lai saasinātu tēlu. «Vai tad ozols jau pats par sevi nav pietiekami varens, kas tur vēl jāpastiprina, jāsaasina?» Tā turpinot, mēs aizrunātos līdz pašiem viselementārākajiem estētikas pamatiem, un, protams, par tiem neviens nestrīdas, tā arī neviens nejautā. Tikai nez kāpēc tieši teātra mākslā katrs mēģinājums saasināt, poētiski sakāpināt skatuves tēlainās valodas izteiksmes līdzekļus mūsmājās ir bijis katreiz no jauna jāattaisno, jāpierāda, jāpieradina pie tā. Iedibinās uz negaru laika posmu kāda teatrāli spilgtāka strāva, drīz tā atkal apstājas, un nākamajam viss jāsāk no gala.

Ādolfa Šapiro režijas metode, sākot ar Gorkija «Pēdējiem», cauri abiem Čehova lugu inscenējumiem Tallinā un tagad beidzot ar Priedes lugu, ir sistemātiski tiekusies uz kādas noteiktas, tikai visam ansamblim kopējiem un vienotiem izteiksmes līdzekļiem paužamas domas saasinājumu. Un izteiksmes līdzekļus viņš bieži, arī šoreiz, ir izvēlējis poētiskus. Vai lietot tropu, metaforu, hiperbolu ir tikai literatūras, dzejas privilēģija? Un vai tikai metaforās uzrakstīta luga prasās metaforās arī uz skatuves atrisināma? Vai šodienas pasaules progresīvā teātra prakse, inscenējot Čehovu, un šī autora atdzimšana jaunā skatuves kvalitātē nav pierādījusi, ka tā saucamā pretējā atslēga atklāj jaunus, idejiski filozofiskus slāņus mums it kā pazīstamā, bet mūsu priekšstatos ar noteiktu, šai gadījumā ar konsekventi sadzīvisku un trausli psiholoģisku spēles veidu sakausētā autora dramaturģijā?

Priedes «Aivaru gaidot» režijas un aktieru darba gammā pirmīt ieskicētos izteiksmes līdzekļus, kas visuzskatāmāk iesākas ar Vecāsmātes lideniskajiem solīšiem un viņas pūra lādi, es uzskatu par poētisku

hiperbolu. Vecāmāte, Dēzijai zeķu pāri raugot, ielec lādē un pazūd tajā kā pazemē, gluži kā sērdienīte, kas, akā ielekdama, arī tur nonāca, kaut akas dziļums mērijams metros un zemienē aiz pirts, kur sērdienīte lēca, metru skaits nerasniedz pat desmitu. Šis izteiksmes līdzeklis manā iztēlē «Aivaru gaidot» izrādē saasina, padara poētiski reljefu vienu no lugas idejiskajā pamatkonfliktā iesaistītajām personu grupām — šai gadījumā senatnīgo. Luga, kurā gaida Aivaru, ir luga par jauno cilvēku, par nākotnes cilvēku, kura pazīmes skaidri redzam jau šodien, meklējam savos tuvākajos, bet gaidītās īpašības neatrodam vēl visas vienā cilvēkā sakoncentrētas, atrodam tās dažādos cilvēkos sadalītas un katrā no viņiem — arī pretrunīgas īpašības. Bet jaunā cilvēka veidošanās process ir dzīvs, tas notiek ik dienas, tajā piedalās daudzi. Tajā piedalās arī vecais, senais — bieži kā atpakaļ velkošs spēks, bet arī kā vērtētājs, arī kā veicinātājs spēks. Senais kā kritērijs, kā labvēlīgs kritērijs — tā ir Vecāsmātes, sevišķi — Tantes funkcija lugā, un tā pastiprinās, kad tā ir poētiski kāpināta līdz hiperbolai. Esmu dzirdējis izteikumus, ka «Aivaru gaidot» esot luga par vecās lauku sētas košumu, tās vērtību un ka tieši šis elements esot izrādē pazudis. Nē, tā nav luga par seno sētu, tā ir luga par jauno cilvēku, kaut arī tās darbība risinās vecā lauku mājā. Arī mūsdienu jaunais cilvēks vēl bieži aug un attīstās šādā mājā, tāpat kā dzimstošais attīstās čaulā, kuru tas piedzimstot pārknābj.

Šā raksta apjomā nav iespējams izanalizēt poētiski sakāpinātos izteiksmes līdzekļus, ko lieto citas lugas idejiskajā konfliktā iesaistītās personu grupas — tā, kas ap raupjo Jāni (konsekvents un ieceres realizācijā smalki trāpīgs — sevišķi lugas finālā — šai lomā ir I. Skrastiņš), vai tā, kas ap intelektuāli pārsmalcināto egocentriķi Raivi (uz drošu

un mākslinieciski līdzsvarotu kāpinājumu šai lomā tiecas J. Vītoliņš). Varu tikai teikt, ka spēles stils visam aktieru ansamblim ir vienots un idejiski mērķtiecīgs.

Man kā kolēģim, šoreiz ne tikai kā režisoram vispār, bet tieši kā kolēģim — Priedes lugu inscenētājam, sevišķs gandarījums bija izjust, ka Priedes pēdējā posma lugās slēptais poētiski filozofiskais potenciāls, ko arī agrāk esmu taustījis, tikai ne katrreiz prasmīgi, šī sakāpinātā darbošanās iespēja atklāta un izcelta vienīgi aktieriskiem, gluži iekšējiem izteiksmes līdzekļiem. Tā ir aktiera intonācija, viņa uzvedības iekšējais ritms, viņa domāšanas loks, kas rada šo spriegumu. Esam meklējuši šo kāpinājumu, arī nospiežot dažas ārējas sviras, vienkārši iedarbinot skatuves mašīnēriju, bet tās nav bijušas veiksmīgas reizes. Te darbojas vienīgi aktieris un visi nodarbinātie aktieri zina, ko viņi grib pateikt. Un nevienā no pēdējā laikā redzētajām, arī dzirdētajām Priedes lugām neesmu dzirdējis tik precīzu, tik tīru un t i k a i G. Priedes tekstu.

«Ko traucē, viss tik jauki gāja...»

Mēs taču šī autora lugās varējām tālāk veidot šo līdz idillei jauko sadzīvi, arī šo lirismu. Varējām kā, piemēram, izrādē «Otilija un viņas bērnbērni» Dailles teātrī, atsevišķos skatos netraucēti runāt, cik un kādu tekstu mēs tikai vēlējamies, gluži kā dzīvē, jo kurš saprātīgs cilvēks tad šajā sfērā runā kaut kādu tur priekšā uzrakstītu...

Ko traucē!

Bet varbūt tomēr?

«Liesma», 1974, № 1, 24. lpp.

IZSTĀDĒ KĀ IZRĀDE

No 21. novembra līdz 16. decembrim Rīgā, Zinātnes un tehnikas nama izstāžu zālē, bija atvērta Maskavas, Ļeņingradas, Lietuvas, Igaunijas un Latvijas teātru dekoratoru darbu izstāde. Princips — tikai realizēti darbi, atlase — pārstāvēto pilsētu un republiku pēdējo sezonu interesantāko, aktuālāko inscenējumu telpiskie un grafiskie atveidi, izstādes vienkāršais, skopais, bet skatītājus maksimāli mobilizējošais izkārtojums — dažādos līmeņos paceltā un atkal gremdētā grīda, ar pelēki brūngani iezalgi tonētām starpsienām atdalīto telpu asprātīgais labirints, tajā iedarbīgi izvietotie eksponāti — gan sienas dziļumā ielogotie, gan skatītāja priekšā uz plaknes izklāstītie maketi, kostīmesēji — manekeni, fotoaspekti un skices (tas viss interjerista J. Pipura darbs) — un jūs vairs neesat izstādē, bet gan izrādē. Šis ir jauns, savdabīgs teātris — metu, fotologu, kostīmu un maketu teātris, jo šie komponenti izvēlēti un izvietoti tā, ka tie darbojas, uzrunā jūs, iesaista savos telpiskā risinājuma un idejiskā traktējuma konfliktos, ieintrigē tūlīt, līdz ko jūs pārkāpjat izstādes sliksni, savā kopumā, pēc tam dziļi un saistoši katrs atsevišķi kā labā ansamblī aktieri — personības.

Jūs apstājaties pie A. Vasiļjeva maketa pēc Dostojevska romāna «Noziegums un sods» veidotajai izrādei «Pēterburgas sapņu rēgi» Maskavas Padomes teātrī. Daudzstāvu īres nama šķērsriezums, it kā iekšējais pagalmis ar spēles laukumu tā vidū, kur ar uzbīdāmu platformu palīdzību radāmas atsevišķo ainu kontūras — šaura dzīvokļa, traktiera vai kriminālizmeklēšanas nodaļas iezīmes, dzīves telpa, kuru skauj pāršķeltā, ar savu ziņkāri un līdzdalību pret

katru notikumu atvērtā nama korpusi. Un jūs atceraties izrādi — labāko Dostojevskas inscenējumu uz mūsu zemes skatuvēm pēdējos gados, mūsu režijas vecākās paaudzes lielā meistara J. Zavadskas darbu, kura fascinējošo panākumu galvenā atslēga ir pareizi uzminētā un scēniski pārlicinoši atklātā Dostojevskas romāna pamatatmosfera. Dostojevskis, tēlojot cilvēka dvēseli plosošo laikmeta neželību, vienas cilvēku daļas trulo vienaldzību, citas — nekautrīgu iejaukšanās kāri savu līdzcilvēku intīmajā dzīvē, savos romānos atkārtoti sabiezina Pēterburgas lielo īres māju pieblīvēto, cilvēkiem it kā pieņurcīto dzīvokļu atsevišķo iemītnieku iekšējās personības neaizsargātību no apkārtējo cilvēku ziņkāres, uzmācīgas līdzdalības, arī nevarīgas palīdzēt dziņas vai palīdzības meklēšanas, savas sirdsvainas izklāstīšanas alkām. Romānā «Idiots» istaba, ko kņazs Miškins noīrē pie Ivolginiem, jau pirmajā pusstundā pēc kņaza ierašanās Pēterburgā kļūst par šī dzīvokļa neapmierināto un nelaimīgo iemītnieku grēksūdzes celli. «Noziegumā un sodā» uz izmisuma pēdējā sliekšņa nonākušās Marmeladovu ģimenes traģēdija ir visa nama, visas ielas trulās un bezpalīdzīgās ziņkāres objekts. Drūmas un kaislas iekāres plosītais Svidrigailovs, izperinājis savu riebīgo plānu, noīrē istabu blakus Soņas Marmeladovas miteklim, kur aiz plānās starpsienas noklausās Raskoļņikova grēksūdzes, lai šantažētu viņa māsu. Izmeklētāja Porfirija Petroviča visredzīgā acs, kas izlaužas ne tikai cauri sienām, bet arī cauri dvēseles bruņām, ir šīs nepasargātības augstākā pakāpe. Un tieši šo Dostojevskas radīto pamatatmosfera ar suģestējošu spēku izradē atklāj režisors un aktieru ansamblis, cieši un nesaraujami sadarbojoties ar dekoratoru. Te var runāt par dekorācijas režiju, par režisora līdzdalību tajā un pašas dekorācijas tālāku intensīvu iedarbi aktieru ansamblī. Arī tāds

neapšaubāmi talantīgs un spilgts indivīds kā V. Bortņikovs centrālajā lomā ir šīs sistēmas neatņemams līdzdalībnieks. Šāds kopdarbs ir mūsdienu idejiski kāpinātā teātra pareizākā, vadošā metode, un ļoti liela, neaizstājama loma tajā ir dekoratoram. Ne glezniecisku noskaņu, tonālu vai konstruktīvu rotaļu, rezultatīvi ilustratīvu idejas iepriekšpieteikumu vai pseidomoderni pašmērķīgu atkailinājumu radītājam, bet dekoratoram, kas kopā ar režisoru prot atrast, uzbūvēt, sakāpināt, pat uzspiest līdz nepielūdzamībai dramatiskajā materiālā slēptās ekspozīcijas, lugas doto apstākļu pamatspriegumu, likt visam izrādes personāžam pret šo pamatspriegumu nostāties kādā noteiktā darbīgā pozīcijā — drosmīgas pārvarēšanas, izgudras piemērošanās, glēvas pakļautības vai bezspēcīgas padotības pretattieksmē, izvērst pretdarbību, kas ved vai nu uz uzvaru, vai arī uz bojāeju. Mēs taču citādi izturamies, piemēram, lietus gāzē, citādi — svelmē, citādi — drauga, citādi — naidnieka namā vai pagalmā. Bet šis nams — drauga vai pretinieka, šī svelme vai kailus plecus kapājoša krusas stihija ir jārada topošās izrādes dekoratoram un režisoram. Pareizi uzminēts, telpā uz darbību vērsts un ar režisora un dekoratora izteiksmes līdzekļiem līdz galējībai kāpināts pamatspriegums ir bijis mūsu un arī daudzu citu zemju progresīvā teātra labāko sniegumu atslēga pēdējos gadu desmitos. Par to arī šai izstādē vēlreiz skaidru un uzskatāmu valodu runā labākie eksponētie maketi un skices.

Tūlīt jāmin Jeņingradieša — Gorkija Lielā dramatiskā teātra (to vada G. Tovstonogovs) galvenā dekoratora E. Kočergina darbi — maketi M. Bulgakova «Moljēram» (Gorkija Lielajā dramatiskajā teātrī), A. Puškina «Borisam Godunovam» (Pleskavas Drāmas teātrī), A. Ostrovska «Pašu ļaudis — gan

iztiksim», E. Radzinska lugai «Monologs par laulību» (Ļeņingradas Komēdijas teātrī). No šīm izrādēm neesmu redzējis nevienu, taču izstādītie maketi un reljefā veidotās skices ar savas iedarbes spēku virza manu iztēli, es ieeju izrādes pamatatmosfera un iekšēji turpinu darboties tajā. Ja M. Bulgakovs — problēmas risinājumā ass un skatuves izjūtā intuitīvi dziļi teatrāls dramaturgs —, nosaucis savas lugas «Moljērs» personas, ieraksta remarku — «Darbība risinās Parīzē Luija XIV laikmetā», tad tas nav tikai komentējošs paskaidrojums, bet gan pirmais uzdevums režisoram, dekoratoram un aktieriem, no šī brīža sākot (un tas ir teikts pirms priekšskara pacelšanas), darboties tā, kā to liek Saules karaļa spožās ēras žilbinoši mokošā svelme. Es uzsveru — pirms priekšskara pacelšanas, un tā ir dekoratora daļa, tas ir režisora darbs ar dekoratoru, pirms parādās pirmais aktieris. Mēs bieži režijās nomokāmies ar atmosfēras uzradišanu, lūdzoši apelējam pie Staņislavska, piesaucam pat Tairovu, taču viņu cienījamie gari mums nepalīdz, jo esam paturējuši prātā tikai viņu uzvārdus un aizmirsuši Staņislavska vienkāršās un skaidrās tēzes, ka teātris nav aklas eksaltācijas, abstraktas iedvesmas, bet gan darbības māksla, ļoti konkrētas, katrā reizē atšķirīgas darbības māksla un ka šo darbību asi un nepielūdzami nosaka dotie apstākļi. Tie bieži vien autora nosprausti jau tajā īsajā remarkā, ko nupat citēju, remarkā, kuru mēs bieži vien visgudri pārlapojam, meklējot iedvesmu mūsu kritikas tik ļoti pieprasītajai un emocionālajai eksaltācijai lugas fināla daļas dramatiski sakāpinātajā tekstā. Bet tad jau ir par vēlu kurt sārtu, jūmt jūmtu vai sniegu no debesīm sēt, un mūsu profesionāli emocionālā drebināšanās tad arī vairs nevienu nepārliecina. Darbīgi dotie apstākļi jārada pirms priekšskara pacelšanās, un tos es lasu,

tveru, jūtu E. Kočergina maketos, iztēlē atainoju maskavieša D. Borovska telpiskajos risinājumos izrādēm «Hamlets» un «Draugs, tici jel...» (pēc A. Puškina dzejas, vēstuļu un laikmeta dokumentu motīviem) Tagankas teātrī J. Ļubimova režijā. Atceroties izrādes un augstu novērtējot Borovska — Ļubimova radīto visās telpas dimensijās funkcionējošo rupja audekla priekškaru «Hamleta» izrādei, priekškaru, kas slauka, maļ, šķir, biedē, ietin, sarga, nodod un draud, gribas vienīgi piezīmēt, ka Ļubimovs šo ārkārtīgi darbīgo un dotos apstākļus līdz galējībai kāpinātāju izteiksmes līdzekli, manuprāt, pārtērē, izsmel jau izrādes pirmajās desmit, piecpadsmit minūtēs un tālāk, kad darbības attīstība visnopietnāk prasa tā iejaukšanos, tam nav vairs ko darīt. Trāpīgi atrasts izteiksmes līdzeklis nekad nedrīkst kļūt par pašmērķa rotaļu. Visus laikmeta dotos apstākļus izsmeloša un spriegi darbīga funkcija ir Borovska — Ļubimova dotajām abām karietēm Puškina dzejas izrādē. Zeltītā — galmam un sabiedrības virsotnēm, melnā — dzejniekam un žandarmērijai. Un sākas bezgala piesātināta, mainīga, filozofiski un emocionāli kāpināta izrāde, kas neatslābst, bet pārtrūkst tieši kulminācijas mirklī.

Lietuvas dekoratoru izstādītie darbi no še izvirzītā viedokļa bija mazāk interesanti. Vēl un vēl apstāties aicina J. Maļinauskaites skices J. Gruša lugas «Barbora Radzvilaite» izrādei Kauņas Drāmas teātrī (režisors J. Jurašs). Tās mums liek tēlaini saskatīt, izjust un tālāk risināt lugas traģiskos konfliktus.

Igaunijas ekspozīcijā redzējam gleznieciski spilgtus un telpiskās kompozīcijas ziņā interesantus risinājumus; arī tādas meistares kā V. Kingisepa Akadēmiskā drāmas teātra galvenās dekoratores M. L. Kilas darbos sastapāties vairāk ar dekorāciju krāšu toņu gaumīgām gammām, ar laikmeta un

vides elementu savdabīgu stilizāciju. Protams, šāds fons rada zināmu noskaņu, bieži vien izceļ aktieri un arī skatītāja iztēlei dod savus stimulus, taču kā lugas darbību mobilizējošais faktors — daudz pašsīvāks.

Plaši — ar septiņpadsmit autoriem bija pārstāvēts latviešu teātris. Blakus mūsu vecākās paaudzes meistarū — A. Lapiņa, E. Vārdaņa, Ģ. Vilka monumentālajiem un krāšņajiem metiem, M. Spertāles smalki stilizētajiem un acij tik tīkamajiem kostīmu mikromodeļiem redzam arī citas ievirzes — krāsās un formās skopākus, acu līksmi mazāk rosinošus māksliniekus — M. Kitajevu, A. Freibergu, I. Blumbergu, T. Švecu. M. Kitajeva un režisora Ā. Šapiro radošais kontakts arvien stimulējis aktieru iekšējās darbības mērķtiecīgu saasinājumu, viņu metode ir savienot aktieri, telpu un priekšmetus vienotā, spilgti iedarbīgā mākslinieciskā sistēmā. Tas panāks arī G. Priedes lugas «Aivaru gaidot» izrādē. Izstādē tās atspulgu vairāk sniedz dekorācijas skicei blakus novietotie fotoattēli nekā pati skice. M. Kitajevs mūsu dekoratoru vidū ir viens no visnoteiktākajiem tāda aktieru darbības lauka radītājiem, kur valda nosacīti, bet stingri rīcības un izturēšanās likumi. Varbūt arī tāpēc viņa māksla izstādēs, kur redz tikai maketu bez aktiera un gaismotāja līdzdalības, ir mazāk izteiksmīga nekā izrādēs.

Citādi tas ir, piemēram, ar I. Blumbergu, kura maketi un skicējumi daudzos gadījumos bijuši bagātāki nekā to īstenojumi uz skatuves. Apstājos pie maketa Č. Aitmatova un K. Muhamedžanova lugas «Uzkāpšana Fudzi kalnā» izrādei Dailes teātrī. Pazīstot lugu un atzīstot to par vienu no nozīmīgākajām parādībām mūsu zemes dramaturģijā pēdējos gados, vēl vairāk radoši satrauc, lugas problēmu atīstībā iesaista I. Blumberga makets. Tur — atkaili-

nāta skatuve, tās aizmugures plānā izlauzts mūris, plata, ķieģeļos izcirsta plaisa ar gaismas plašumu aiz tās un caur šo plaisu no āra, uz skatuves grīdas ieaugusi koši zaļa zāle, pļava, kas savā atjaunošanās un visa pelēkā pārsegšanas augtspējā tiecas arī tālāk — kādā joslā jau veļas pāri skatuves malai, spraucas iekšā zālē. Ja A. Grigulis par Čaka dzejā apdziedāto «paradīzi» ir teicis, ka tā ir robeža, kur satiekas zāles zaļums ar akmens pelēkumu, tad tādu pašu robežu vēl dziļākā — filozofiskā nozīmē savā maketā radījis I. Blumbergs un tā patiešām ir vieta, kur cilvēkiem sapulcēties, lai pārbaudītu sevi, noskaidrotu pagātnes pozīcijas un tagadējās, pārmērītu savus soļus — līdzšinējos un tālāk ejamos. Maketā. Bet uz skatuves? Tur jau ir atlaides, kompromisi. Melnas, solīdas samta kulises. Nav vairs metālkonstrukciju un virvju sistēmas lietišķā pelēkuma, kas kontrastētu ar zaļo zāli, nav vairs uz skatītāju zāli pakāpeniski plūstošās, stihiskās pļavas, ir solīdi un vienmērīgi noklāta skatuve, uz tās — telts, segas, guļammaisi, spilveni, produkti, pudeles... Varbūt šīs lietas arī ir vajadzīgas un, prasmīgi izmantotas, nenoārdītu dekoratora darbu. Daudz aktīvāk un konsekventāk to izdara aktieru spēles veids. Pie tam viņi nespēlē slikti, tēlo dabiski, tēlojumā ienes daudz dzīvē pamanītu detaļu, iezīmējas raksturi. Bet vai teātris ir tikai raksturu un patiesīgu detaļu summa? Vismaz Dailes teātris nekad nav tiecis tāds būt. Tā tradīcijās ir ieprogrammēti stingri skatuviskās kompozīcijas likumi, dekoratora aktīva līdzdalība izrādes koptēlā, pat zināma pakļautība dekoratoram kā režisora tuvākajam līdzradītājam. Un tāpēc ir tik dīvaini ieraudzīt erudītus Dailes teātra aktierus savā nodabā staigājam un rīkojamies pa skatuvi tā, it kā tāda dekoratora un viņa radītās telpas nemaz nebūtu. Izlikties otru nemanām — to var

atļauties divi sastrīdējušies kolēģi kādā mēģinājumā, skatītājam to taču neviens nerāda. Kāpēc tik klaji tiek demonstrēta plaisa starp režisoru un aktieru ansambli, no vienas puses, un dekoratoru, no otras, šai izrādē?

Šo plaису jau gadiem ilgi ir sagatavojuši daži visai cītīgi kritiķi, kas, sevi par Dailes teātra padomdevējiem uzlūkodami, ir strotējuši un pamācījuši I. Blumbergu, nolieguši un apkrimtuši visu, ko viņš uz skatuves ir sniedzis. Par pēdējo bubuli tie nupat izsludinājuši pašu sakonstruēto jēdzienu «režisora teātris». Labi, runāsim viņu valodā. Tad tas, ko mēs redzam «Fudzi kalna» izrādē, nu būtu tas aktieru teātris? [..]

Savā maketā Ā. Geikina vēsturiskās traģēdijas «Lēgenda par Kaupo» izrādei Valmieras Drāmas teātrī dekorators A. Freibergs devis ar lugas dramatisko pamatkonfliktu dziļi saskanīgu šo konfliktu radītāju apstākļu ievirzi. Tas ir lugas agresīvo spēku — 13. gs. sākuma pirmo vācu okupantu sagatavots laukums iedzimto lībiešu kristīšanai — ar visu ūdens rezervi šai ceremonijai. Izrādē šī dekorācija izmantota minimāli; režisors O. Kroders šoreiz — nesaprotu, kāpēc, — gājis vairāk pa vārda vai runas, nevis pa darbības teātra ceļu, kas bija raksturīgs viņa līdzšinējām režijām. Bet vārds, teksts, dzeja nav stiprākais elements šai jaunā, neapšaubāmi spējīgā dramaturga Ā. Geikina darbā, stiprākais elements ir tieši dramatiskā situācija — kādas vēsturē sen pazīstamas nodevības dramatiskais izklāsts. Un ar lugas fināla mizanscēnu — lībiešu kristīšanu ir par maz, lai skatuviskā darbībā atklātu šo konfliktu.

Tādas pārdomas par režisora, aktieru ansambļa un dekoratora sadarbību radās izstādē un pēc tās. Šai sadarbībai mūsdienu teātrī ir ļoti liela nozīme, se-

višķi, ja mūsu priekšā nostājas skatuviski spilgti domājoši, lugas dramatisko un filozofisko spriegumu asi tveroši mākslinieki. Bez viņu harmoniskās līdzdalības šodienas teātri, it īpaši šodienas dramaturģiju nepacelt idejiski nozīmīgā pakāpē.

«Liesma», 1974, № 3, 21. un 24. lpp.

KĀ LAIKA MIRKĻUS, KO BŪS MINĒT JUMS...

Uz ekrāna Raiņa «Pūt, vējiņi!». Gaidīta filma. Presē rūpīgi pieteikta. Solīt solīta. Tāpēc vēl jo vairāk gaidīta. Un vēl tāpēc, ka tā ir pirmā latviešu poētiskā filma. Pirmā, kas pieskārusies mūsu dramaturģijas tradīcijas tik būtiskajai daļai — dzejas drāmai. Žanram, no kura pat uz skatuves šodien bēgam. Kur nu vēl kino! Bija filma par Raini, dzejas tur nebija. Ekranizējot «Pūt, vējiņi!», šo elementu nevar apiet. Filmas autori — scenārists I. Ziedonis, scenārists un režisors G. Piesis, operators M. Kleins, komponists Im. Kalniņš, dekorators D. Rožlapa — ir gājuši dzejā, nevis no tās prom. Tas viņus vieno, kaut arī brīžiem dzird tos strīdamies. Kāds ir rezultāts? Ne jau strīda, bet darba. Kā tas skan? Kā mirdz, kā ietumst? Kurp sauc?

Izvirzu pagaidām vienu kritēriju. Tas programēts Raiņa novēlējumā — prologā lugai. Prologā, ko reti lasa skaļi uz skatuves vai uz ekrāna. Bet klusu to ir lasījuši daudzi. Arī filmas autori. Precīzāk nosprausta uzdevuma šodienas inscenētājam, precīzāka kritērija apcerētājam neatrast.

*... Es sīku meldīņu jums atnesu:
«Pūt, vējiņi, dzen laiviņu!» —
Un senas atmiņas, un senas ainas;
Nu ņemat tās kā līdzības un zīmes,
Kā laika mirkļus, ko būs minēt jums...*

Dzejnieks mums atnesis, atdevis laika mirkļus. Uzrakstot apstādinādams. Tāpēc dzīvus, jo aizritošie mirst. Minēt viņu īsto saturu ir mūsu uzdevums. Ne filmētāju vien, bet arī skatītāju. Vai filmētājiem jā-sarežģī, varbūt jāatvieglo atminējums? Nē, tikai jāiedod laika mirkļiem vēlreiz dzīvība. Dzejnieks deva ar vārdiem. Tagad vēlreiz — ar pareizi uzmi-nētu darbību, kas slēpjas aiz šiem vārdiem. Ar dar-bību veicējiem — tēliem. Arī tos Rainis programmē:

*Jūs mīļo bārenīti redzēsāt,
Kas sevī nes to dārgāko, kas ļaudīs,
To smalko skaistumu un kautrību,
Kas cilvēcības zieds un ļaužu laime.*

— — — — —
*Iet bārenīti iegūt tautas dēls —
Kas nāk pār Daugavu ar baltām putām,
Tas jaunais gaišums, kas pirms saules spīd,
No kura kautrā Austrā bālst un zūd,
Tas jaunās zemes spēks, kas ceļas augšā
Un visu pasauli iet apkārt gāzt...*

Citus Rainis prologā nemin. Šie abi — viņam gal-venie. Vai ir arī uz ekrāna?

Bārenīte. Lomā — vidusskolniece Esmeralda Er-male. Pirmo reizi kino. Šis meklējums, atradums, šī uzticēšanās devusi gaidīto. Redzam un arī dzirdam, kas mūsu kino gadās daudz retāk, tēla pamatmo-tīvu — smalko kautrību, kautrības skaistumu. Manām bijību, bezgala prasīgumu un gaidas pret

neizdibināto pasauli, sevi, mīlu, kas mostas. Stipra lomas šķirtnes vieta:

*Pati acis es atsedzu,
Lai tu redzi, kā tās mirdz,
Tevi, puisī, nicinot.*

Nicinājums aiz mīlas. Tāpēc tik grūti pasakāms. Tāpēc spēki zūd, kad pateikts. «Kam tu dzer?» — ogu skatā arī aiz mīlas sacīts. Pārlicina. Saviļņo fināls. Tikai nesaprotu, kāpēc filmā nocirsti vārdi — Baibas mīlas aizsākuma izteicēji. «Poga svārkiem iztrūkusi,» — to Baiba par Uldi vēl pasaka. Nepasaka būtisko turpinājumu: «Es to būtu piešuvusi. Žēl man viņa palikās.» Rūpes kā mīlas aizsākums. Spēja brašajā pamanīt vājumu. Uzreiz. Žēlums pret stipro par viņa nespēku. Atceros, Smilģis savulaik uz šiem vārdiem lika lielu svaru, tos bieži arī dzīvē atgādinādam. Ne jau šo pāris rindu vien te prasu atpakaļ. Pietrūkst paša procesa — Baibas mīlas aizsākuma. Ir rezultāts — pareizs. Bet dziļāks tas mums kļūtu, ja mēs būtu līdzdalībnieki arī tā izcelsmē, attīstībā. Raiņa aizturēto laika mirkļu izcelsme, aizsākums, apstākļi, kas tos vērtā tādus un ne citādus, vide, kur tapa tāda Baiba, ienāca tāds Uldis, — to visu mūsdienu režijas mākslā sauc par procesu. Tapšanas procesu. Tas vienlīdz svarīgs kā teātrī, tā kino. Kino — pat svarīgāks, jo tur lielākas iespējas procesu atklāt.

Mūsu kinovīri un viņu teorētiķi bieži runā par īpašo, specifisko viņu mākslā. Formulēt viņi to vēl neprot, toties bieži lieto kā kļūmju aizsegu. Arī es neprotu to definēt, bet «filmisko» sajūtu vairāk kā līdzekli, arī kā stila pazīmi, kas pauž autora individualitāti. Eizenšteinam — savs filmiskums, Bergmanam — savs. Tas, ko šeit saucu par procesu, pieder

vairāk pie metodes, pie estētikas pamatiem, dzīves uztveres. Procesu atradīsim literatūrā, pēc procesa atklāsmes spēka varam vērtēt teātri, kino, arī gleznā, mūzikā varam to atrast, ja meklējam dramatisko šais mākslās. Dziļi atklāts process skatītājus ievada mākslinieka tverto laika mirkļu atminējumā.

Apdāvinātā, pret mūsu klasiku ar smalku pietāti un raitu atklāsmes prieku apveltītā kinorežisora Gunāra Pieša darbā tieši šis process — apstākļu aizmezglojums, sadursmes aizsākums, tās nenovēršamais nobriedums pagaidām ir pats vājākais elements. Skaidri to sajutu viņa «Nāves ēnā», kur vienkārša un emocionāli spēcīga bija Daldas — Zaļgas lūgšana, satriecoša — Birkenbauma — Kārlēna sadursme un citas epizodes, trūka tikai viena — šo emocionālo rezultātu izaugsmes, nobrieduma, trūka apstākļu, nežēlīgās «ledus dramaturģijas», nepielūdzamā bada un sāļā ūdens loka, kas savelkas, savelkas un tad liek atklāties cilvēku raksturiem. Pirmā, otrā, trešā diena — tā, nespēdams palīdzēt, novelē skaita Blaumanis. Filmā nebija šī žņaudzošā loka, bija ledus plakne un rezultāts — ciešanas uz tās. Gods kam gods — aktieriski patiesas ciešanas. Tā ir Pieša stiprākā puse. Smalks darbs ar aktieri, patiesīguma, pat poētiskas patiesības radīšana. Tikai šaurā sfērā.

Otrs spēks Raiņa tautasdziesmā, tagad filmā — Uldis, Ģirts Jakovļevs. Pēdējos gados lieliski izaudzis aktieris. Viņa Lorencačo pārliecina, aizrauj. Arī Peterss uz ekrāna, kaut scenārijs bez dziļākas dramaturģijas. Pati viela nes. Un Jakovļevs. Uldis? Te, neskarot režijas līdzdalību, nevar runāt par aktiera veiksmi vai neveiksmi. Pirmām kārtām — izvēle. Lasām par «uldiskā elementa» krīzi teātru trupās, par tās vaininiekiem. Bet te jau vainojams ne vairs kāds atsevišķs teātris. Filmāi rokas vaļā no Liepājas

līdz Daugavpili, ja vajag — sniedzies kaut igaunos vai leišos iekšā. Bet vai republikā tiešām mums jaunajā paaudzē patlaban trūkst istā Ulda? Šaubos. Jakovļevam ticu filmas otrajā pusē, sevišķi fināla daļā, kur Baibas varā Uldis «pats top skaists un smalks». Tur viņa aktiera īpašības atplaukst. Jūtīgs, iekšējā darbībā bagāts Baibas aicināšanas skats pie nolauztās egles. Tas arī viens no labākajiem režijas ziņā. Arī «meža dramaturģija» šais posmos pārliecina. Kā mežs izturas pret Baibu un Gati, kā pret Uldi. Tur jau ir tie apstākļi, kas nosaka, atklāj tēla savdabīgo darbību, procesu. Apstākļi, no kuriem izaug poēzija tēlā, šai filmā. Nepārliecina visa sākuma daļa. Nedz Ulda ierašanās, nedz viņa patvaļas posms, Baibu meklējot, atsedzot. Jakovļevu kaut kas traucē šais posmos, kaut kam viņš netic un grib to pārvarēt. Varbūt liriskumu sevī, varbūt vienkārši grib pastiepties garāks, varenāks. Varbūt zābaki pašūti pārāk biezām zolēm. Bet ekrāns ir nežēlīgs. Tieši tā — viņa specifika. Kinospesifika. Uz ekrāna tu nevari būt tāds, kāds tu nevari būt. It sevišķi, ja vēl tiecies to darīt. Nepārliecina Ulda — Jakovļeva intonācija, ar Didzi kopā mātesmeitas paļādot. Arī mātei viņu piedāvājot — ne. Šī maniere tāda kā sikdonžuāniska. Bez Ulda — daugavieša, Ulda — rīta vēja plašās vaļas. Te arī dzeja zūd.

Ar Ulda parādīšanos saistās dīvainas režijas kļūdas. Kas tie par pavadoņiem — seši septiņi, kurus režisors piepulcējis daugavietim? Brīžiem pat gribas meklēt isto Uldi šais vienkāršajos puisos, nevis smalki sapostajā preciniekā — dižpuisītī. Un kas tas par cēlapgērbtu vakarbrāli — visu izdarību diriģoni, ko Uldis sev nolīdzis? «Pats precēju līgaviņu, tēvam, mātei nezinot.» Uldis taču brauca pats, bez šādas bagātām un ontlīgam tēvadēlam raksturīgas pavadoņības. Nāca pats pār Daugavu ar baltām putām,

vien savu nešķiramo dzērājbrāli Didzi līdzī paķerdams. Tas augstu ligojošā laivā kāpa vien aiz skurbas, vien aiz pagļēvas uzticības staltākajam daugavietim, pats trakā brauciena riska īsti pat neapzinādamies. Bet taisni tāds Uldim arvien līdzī vajadzīgs, to prasa Ulda spēks — kaut pret Didzi izpausties, prasa varbūt arī viņa vājums. Šī tēla — Ulda pretmeta, kas Rainim bija nepieciešams savam varonim blakus, tāpat kā Sančo nepieciešams blakus donam Kihotam, kā Jērs Maigums — blakus Tilam, — šī tēla, īsti vērtējot, filmā vispār nav. Ir viens no tiem sešiem vai septiņiem Ulda pavadoņiem, vēlāk — visā pagalmā izšķīdināts kāds vīrs ar nez kāpēc skābi saviebtu, stipri nogrimētu, tramīgu seju. Neatbilstība, savas vietas trūkums vēl jo sāpīgāki tāpēc, ka tas notiek ar Uldi Dumpi — ļoti labu, pie tam filmā pieredzējušu aktieri. Kam viņš ielaidās uz šo kompromisu? Ne jau kā Didzis aiz skurbuma vai aklas uzticības režijai. Iznākums ir vājš, un tas satrauc ne jau tikai aiz mīlestības pret Didža tradīciju šai lugā, Kristapu Košķinu vai mūslaikos Hermani Vazdiku atceroties, bet gan tāpēc, ka bez kontrasta, bez pavadoņa zūd Ulda iedarbība.

Arī citi partneri atņemti Uldim. Kaut vai vējš. Tas pluinī, aiznes stārķa ligzdu. Uldis un tie, kas viņu pavada, izceļas krastā rāmi, praktiski. No maltuves durvju atlauzuma, kas ir Ulda un rīta vēja vienots darbs, palikusi pāri tikai tāda durvju atčakarēšana, pie tam Ciepai no iekšpuses piepalīdzot. Kāpēc gan viņa piepulcēta šim Ulda ielaušanās skatam? Citi apstākļi — cits process, cita darbošanās. Zūd daugavietis, laivinieks, zūd kroga dzērājs, kauču rupjš, zūd arī «jaunās zemes spēks». Daugavas Kurzemes krastā izkāpj tēva dēliņš — viegli pašīksmīgs, precībām brangi saposies, drīzāk saposts, apjozts, sasprādzēts, sašnorēts. Kur tādām poga iztrūkusi! Tāds i želuma

neprasās. Un durvis arī nelauzīs. Lai jau Ciepa atbultē! Vajadzēs — samaksās.

Te filmā pavīd tendence, ko nesen uz mūsu skatu vēm vēlu, jau labi salapojūšu, tomēr pamanīja vērīgākie kritiķi. Un nosauca vārdā. Izskaistināšana. Šaubos, vai viņu balsī kāds ieklausījās. Tendence — plaša. Arī daudzu skatītāju pieprasīta, aplaudēta. Un mēs vairs neticam, ka arī skarbajā ir sava dzeja. Ja poētiski, tad katrā ziņā — daiļi. Bet daiļo — to bieži meklējam izskaistinot. Kāpēc mums skarbu Uldi, laivu puisi? Dodiet smukpuisīti. Paldies, paldies! Tas ir daudz balsis. Un tomēr nepievienojos tam.

Pavisam nemērķtiecīga, pat juceklīga šķiet visa pirmā lielā pagalma aina. Bildināšana, slēpšana, meklēšana. Tur daudz izdarību, parašu, etnogrāfijas. Arī pret to? Nē, ne pret to. Tai šajā filmā var būt izcila, darbīga loma, un citi piemēri to rādīs. Daži — arī šai pagalmā. Auglības kulta motīvi, kviešu gaudi pār Zanīti, tam ir dziļa — ar Zanes drāmu saistīta jēga. Bet visa plašā aina taču nav meklēšana vispār, latvju precības vispār, tā ir Baibas meklēšana. Ulda spīta kāpums neatrodot. Ļaudis šaujas šurpu turpu Ulda spītgrības trenkti. Tā tam vajadzētu būt pēc Raiņa dotās darbības. Tagad — pagalms trenc Uldi, viņš iejūk tajā, izkūst. Vēlreiz.

Atceros Dailes teātra otru pēckara «Pūt, vējiņi!». Ne to, līdz šim vēl nepārspēto, kas dziļi iejūsmoja Maskavu 1947. gadā. Otro, ko vedām uz Maskavas dekādi 1955. gadā. Toreiz pār visu šo republikas pasākumu pletās plaša greznības un etnogrāfiskā spilgtuma tendence. Tajā, krāsām apņirbis, mūsu «Pūt, vējiņi!» zaudēja savu skaidri. Teātris to vēlāk apzinājās. Arī kritika.

Taču etnogrāfijai, mīta motīviem var būt spēcīga funkcija šai drāmā. Šai filmā. Izdevies viss, kas ap

Zani. Sevišķi — skurbi sakāpinātās pieburšanas pūles ar apvārdotajiem dzīpariem. Bezgalgara epizode. Un tomēr spēcīga. Jo uz drāmas ass. Pati loma — Astrīdas Kairišas un režijas laba veiksmē. Gribas atcerēties Astrīdas pirmo Zani — Dailes teātra studijā. Presē par to nesen bija kādas rindas. Bet toreiz tas bija daudz smagāk, nekā mēs rakstām. Laikam par tuvu, lai stāstītu īsti. Zanes nopelums toreiz bija ass līdz galējībai. Cirta rētu. Divpadsmit gadu kopš tās. Un nu — viena Zane teātrī, otra tagad uz ekrāna. Bagāta, īsta. Bagāta tāpēc, ka ar savu traģiku. Vai tā no rētas? Un atkal mēs sakām, ka svētīgs ir rūdījums no tiem gadiem. Arī sāpes. Tiem, kas tās iztur. Viņai taču toreiz pareģoja, ka nemūžam. Un labi ir tie pareģojumi, kas nepiepildās.

Gatiņš. Pēteris Gaudiņš. Pirmo reizi uz ekrāna. Sācis bija citu specialitāti. Savas dzimtas. Tagad Teātra fakultātē mācās par aktieri. Pareģot jau nedrīkst, bet viņš solās tāds būt. Ir atraisīts, patiess. Arī ekrāns viņu pieņem labi. Tas par viņu pašu. Bet par Gatiņu? Prese jau apjūsmojusi. Sevišķi režisora tendenci atteikties no patoloģijas. Patoloģija? Kur tad tā bija? Rainim? Kāds pat aizrakstījies tik tālu, ka Rainim Gatiņš esot muļķītis. Lieliskais mūsu kritikas paņēmieni — kad ar varēm kaut kas pierādāms, tiek izgudrots bubulis pagātnē. Esot ilgu laiku bijis tā, bet tagad, lūk, būšot šitā. Un tad arvien gribas jautāt — kad, kur, kurā izradē, kurā gadā? Kurš Gatiņš bija patoloģisks? Uz skatuves, piemēram, kurš? Viņš tiecās uz dvēseles trauslumu, stipru koncentrētību, tāpēc noslēdzās sevī, kas izpaudās arī augumā, gaitā. No kā tad jūs bēgat? No dvēseles koncentrētības? Esiet vismaz godīgi, rādiet savu Gatiņu (skatiet, kāds viņš ir!), netaurējot par visus līdzšinējos Gatiņus uzvarošu novatorismu. Tāda nav. Ir vienkārši neatbilstība. Un zūd samēri. Vismaz ar Uldi. Raiņa tik

būtiskie pretmeti nivelējas. Pat saplūst. Ne par augumiem ir runa, par ārveidu. Arī tas. Bet galvenais — uz ekrāna nav rasta Gatiņa garīgā pasaule. Jo uz to jau nav iets. Iets, manuprāt, turp, kurp virzīts arī Uldis: kāpēc mums trauslu Gati, vārgkājīti, dosim staltpuisīti! Tas ir Gatiņa skaistināšanas ceļš. Un pa to abi puīši nāk viens otram pretī. Neapvienojas Gatiņa un Baibas loki, kā to savā scenārija izklāstā «Literatūrā un Mākslā» pieteic S. Līce, bet stipri tuvojas Ulda un Gatiņa pasaules uztveres, abu struktūras. Zalkši viņus neizšķir.

Vēl viena loma pieminama. Visas nespēju šai rakstā. Pieminama Māte — Elza Radziņa. Blakus asai un konsekventai dramatiskai līnijai šai tēlā gribu izcelt vēl vienu elementu tajā — valodu. Radziņa runā Raini, runā dzeju, elpo tautas dzejas ritmā. Nevairās no šīs ritmikas un nezaudē nekā no psiholoģiskās patiesības. Paceļ to jaunā pakāpē. Tā nevar teikt par visiem. Dzejas valodas it kā loģiskā saskaldīšana, lieki akcenti, tik dažādās mūsu pārgudrās runas skolas filmā sastopamas juku jukām. Jakovļevs, piemēram, saka: «Man lai meita atsacītu, mana prāta izredzēta,» — un akcentē vārdu «prāta». Bet tā ir dipodijas neakcentējamā, vieglā daļa. Aktieris, domājams, nezina, ka tautasdziesmu četrpēdu trohaja stingrajā struktūrā «prāta» vārds nekā nezaudēs no sava svāra, akcentu atdodams pievārdam «mana», jo saaugš ar pievārdu vienā organiski jaunā jēdzienā. Liekas, daudzajiem konsultantiem, kas bijuši šai filmā, blakus bijis vajadzīgs vēl viens, kas iedvestu aktieriem, sevišķi jaunajiem, ticību un pašlūgību pret Raina dzeju, pret mūžos pārbaudīto tautasdziesmu ritmiku, pašlūgību, ka tā pati iznes domu kā vilnis laivu, ka šai dzejā nav no tās atskaldāmu un vēl īpaši loģiski akcentējamu vārdu. Labi to zina, jūt, prot Elza Radziņa. Viņai šī dzeja ir mūzika. Tikpat

laba kā Imanta Kalniņa šai filmai rakstītā — arī sīkos akcentos nesaskaldītā, dramatiski dziļi piesātinātā lielus iekšējā sprieguma posmus veidotāja mūzika. Radziņai dzeja ir arī viņas Mātes tēla mūzika — valdonīga, nežēlīga, arī sāpīga. Savā gammā harmonisks un — galvenais — dziļi poētisks tēls. Bargi poētisks. Tādu uztverot, tveram dzejas filmu. Pēc tādiem tēliem domas skrej atkal un atkal minēt Raiņa dotos laika mirkļus. Un atminēt. Tādi tēli (un ne tikai aktieru veidoti) ir vairāki jaunajā filmā. Paldies par to!

«Liesma», 1974, № 4, 18.—19. lpp.

IGAUNISKI SALĪDZINĀJUMI

Grib ceļu manas kājas
Kā suni sev pa priekšu laist,
Līdz atrastas būs mājas.

Tās ir Čaka poēmas «Spēlē, Spēlmani!» rindas, kas pavada mani šos gadus. Trīs četrus pēdējos, kad nesaudzīgāk šķiroju īsto no žilbi mānīgā mūsu skatuves mākslā, meklējot mērauklu, kas būtisko no garāmskrejošā šķir. Ceļš mani aizved igauņos.

Teid ajavaud mu jalad
Kui kārmet koera enda ees,
Ma otsin oma maja.

Šīs pašas rindas igauņiski. Mācījos šo valodu, tulkotajā Čaka pantā minamus un pamazām saprotamus vārdus tverdams. Tallinas Kingisepa teātrī inscenēju mūsu «Spēlmani», pustreša mēneša sabiju tuŗienes teātra vidē. Ap trīsdesmit skatītu izrāžu,

sarunas, satiksme ar igauņu aktieriem darbā. Salīdzinājumi, spriedumi. Arī jauni draugi. Manos gados? Sacīsim — draudzīgi cilvēki, ar kuriem vari runāt par visu, kas tevi saista, nodarbina, kurus uzklausot tu iemanto ko jaunu, vajadzīgu, cilvēki, ar kuriem kopā darbs kļūst aizraujošs. Tas ir daudz. Īsi to visu neizstāstīt. Minēšu dažus salīdzinājumus. Liekas, tie mūs var interesēt.

Mūsmājās dramaturgu sarunās ar teātriem bieži vien ir apšaubīts, apkarots dramatisējums. Sevišķi tie šī žanra darbi, ko pārrakstījuši, sarakstījuši paši režisori. Dramaturgi saka: acīmredzot lugu vairs nevajag, režisori samontē rādāmu gabalu no visa, kas gadās pa rokai. Tas viņiem interesantāk. Šodien teātriem vajadzīgs pusfabrikāts. Mūsu izstrādājumi lieki. Tas — no vienas puses. Vispārēji. Un skan denkti, izklausaš pareizi. Bet — no otras puses? Atsevišķi? Neesmu dzirdējis peļam nevienu no konkrētajiem kāda režisora un viņa izvēlētā literārā materiāla saskares rezultātiem. Tās ir bijušas labas, vērienīgas izrādes. Pretruna. Taču sava taisnība katrā pusē. Dramaturgi vienkārši aizstāv savas intereses un režisoru pusliterārās tendences uzlūko par vienu no iemesliem, kas mazina jau tā nepietiekamo uzmanību pret oriģināldramaturģiju. Tiesa. Pēc īsa uzplūda 1971./72. gada sezonā teātru interese, iniciatīva šai virzienā atkal atslābusi, ne viena vien nozīmīga luga guļ skatuviski neizmantota. Taču, izņemot pēc Blaumaņa motīviem kompilēto tautas komēdiju «Īsa pamācība mīlēšanā», kuras autors ir režisors A. Liniņš, arī veiksmīgus lielāku prozas darbu dramatisējumus neesam manījuši. Manuprāt, vērojot oriģinālās literatūras ieplūsmu mūsu skatuves, nevajag lugas pretstatīt dramatisējumiem, bet

gan vērtēt skatuves darbus pēc tēmas nozīmīguma un mākslinieciskās izpausmes spēka kopējā rezultāta. Un tajā, sākot ar A. Upīša un V. Lāča lielo epopeju skatuves variantiem, dramatisējumiem arvien bijusi izcila loma. E. Smiļģa un A. Amtmaņa-Briediša darba mūži nav iedomājami bez lielajiem tautu dzīves atainojumiem uz skatuves, bez dramatisējumiem, kuru sacerēšanā viņi paši darbojušies līdzī. Par maģistrālu, atbildīgā skatē prēmētu inscenējumu tapa O. Krodēra veidotais A. Tolstoja «Sāpju ceļu» dramatisējums. Par nozīmīgu izrādi Drāmas teātrī kļuva E. Līva romāns «Velnakaula dvīņi» A. Liniņa skatuviskajā atrisinājumā. Tāpat nenožēloju nedz savus skatuviskos eksperimentus ar I. Ziedoņa, A. Čaka, V. Majakovska dzeju, nedz saskari ar Dostojevskā darbīgā pārspriemē vibrējošo prozu.

Atgādinu to visu tāpēc, ka līdzīga aina, tādi paši samēri ir arī igauņu teātra repertuārā. Tur joprojām stipra kopš seniem gadiem rūpīgi koptā tautas dzīves plašo panorāmu tradīcija. Kad 1959. gadā Tallinas Kingisepa teātris pirmo reizi viesojās Rīgā, igauņi blakus Brehta «Puntilas» neaizmirstamajam uzvedumam mūs dziļi un spilgti uzrunāja ar A. Tamsāres romāna «Tiesa un taisnība» pirmās daļas — «Vargamē ciems» dramatisējumu. Tas bija vecākās paaudzes režisora A. Sareva iestudējums. Tālāk šīs igauņu lauku dzīves, laikagriežu un likteņmiju neizmēlamās enciklopēdijas dramatiskajām iespējām pievērsās Voldemārs Panso — igauņu režisoru pēckara paaudzes spilgtākais talants. Viņš dramatisējis un inscenējis visas četras šī piecdaļu romāna tālākās grāmatas, sevišķu ievēribu gūstot ar otrās daļas — «Cilvēks un dievs» inscenējumu 1962. gadā (ar A. Eskolu un M. Klorenu galvenajās lomās). 1972. gadā, pēc atšķelšanās no Kingisepa teātra, Jaunatnes teātra nodibināšanas un atkalatgriešanās savās pirmmajās

teātra galvenā režisora postenī, Panso dramātizē un iestudē romāna piekto daļu — «Cilvēks un cilvēks». Šī izrāde pašreiz ir mākslinieciski spēcīgākā Akadēmiskajā Kingisepa teātrī, visbagātāk atspoguļo Panso režijas stilu, teātra māksliniecisko seju un aktieru iespējas.

Divi iespaidīgi, šim teātrim raksturīgi izteiksmes līdzekļi mūs uzrunā šai izrādē. Pirmais — ar skopiem, atlasītiem, bet raksturīgiem lauku dzīves, arhitektūras, mēbeļu un sadzīves elementiem izveidotā Vargamē ciemata vide (dekoratore Mari Līsa Kila). Vidē, kas radīta no šīm vecajām, no kāda lauku nostūra tieši uz skatuves pārceltajām duravu stenderēm un darbarīkiem, it kā zemes spēka nepārtrūkstošo valga galu satvēruši, ļoti vienkārši, bet ar asi sakāpinātu patiesības izjūtu, pasmagā igauņu zemieka sevī noslēgtajā, mazrunīgajā un sūras spīts murdītajā ritmā darbojas, dzīvo uz skatuves aktieri. Te atkal sastopamies ar elementu, ko mēģināju izskaidrot rakstā par dekoratoru izstādi Rīgā, — ar pareizi atrastu izrādes p a m a t s p r i e g u m u, proti, ar visu doto apstākļu un vides ļoti asu izjūtu, kas, režisora un dekoratora radīta, pāraugusi aktieru darbībā. Un, vienreiz pareiza atrasta, pēc tam tā jau pati plūst, rit nenovēršami, rotē kā mikropasaule, kur katrs ķermenis atradis savu vietu un griežas gredzenā vai spirālveidīgi. Šajā lauku sūrās darbadienas, divdesmito gadu pēckara apātības un zudušo ilūziju gurdajā ritmā uzbango atsevišķi karstas kaisles vilņi, klaiņotājpuīša Ota (Raivo Trass) negausīgās nakts gaitas, pie abu kaimiņmāju meitu logiem pamišus klaudzinot, viņa nāve no pussajukušā un atriebt kārā Edija (Tenu Āvs) plintes. Patš spēcīgākais šai skaudri cirsto tipu dziļreljefā neapšaubāmi ir PSRS Tautas skatuves mākslinieka Kārela Karma vectēvs Pearu. Neaizmirstama ir viņa nāves aina, kad

kādreizējais trakulis un varmāka, bet nu jau sen uz krukšiem vien vairs šļūcošais vecis beidzot atkal izstiepjas taisns. Pēc parašas pēdējo godu atdot klusi pulcējas dzimta, bet, lai mirušo viņa gultā aprūpētu, tā kājas jāatslej slīpi pāri gultas galam, jo gulvieta nu kļuvusi par īsu... Kad jautāju Karmam par šo mazliet naturālistisko, bet ar lielu filozofiskās iedarbes spēku veidoto skatu, kad jautāju, vai norādījumi precīzi ņemti no romāna, viņš atbildēja, ka tā ir viņa un režisora iztēle — dzīves iespaidu barota, Tamsāres tēlotās vides izpratnes diktēta.

Otrais elements — un arī tas ir raksturīgs Panso režijas stilam — ļoti dinamisks, vārda iedarbē precīzs, skaidrs, personu saskarē dzīvs dialogs. Augstu dialoga meistarību, vārda ļoti vienkāršu, bet ar iekšēju darbību pamatotu raidījumu sastapu arī citos V. Panso iestudējumos. Vai šis konstatējums, līdz ar to — salīdzinājums kaut ko dod mūsmāju praksei? Liekas, ka jā. Tikai lūdzu nesajaukt! Mēs bieži runājam par vārdu uz skatuves kā pašvērtību, cīnāmies par labu dikciju un tamlīdzīgi. Vārds, kas mani no igauņu skatuves skaidri uzrunāja, kaut bieži saturā neatšifrēts, man bija saprotams kā darbības līdzeklis, darbībai pakļauts, no tās izaugošs, aktīvu cilvēkattiecību paudējs. Un tāpēc tik skaidrs.

Un vēl jāturpina dramatisējumu uzskaitē. Divus redzēju Tartu teātrī «Vanemuine». Vispirms par teātra vadītāja — PSRS Tautas skatuves mākslinieka Kārela Irda veidoto dziesmuspēli «Ar dziesmiņu ciemā gāju». Tai gan pamatā sena E. Vaigura tautas komēdija «Savvaļas meistari», bet tā pasniegta K. Irda skatuves variantā, sintezēta ar šim uzvedumam atlasītām igauņu tautasdziesmām V. Tormisa apdarē. Tas pēc «Vīru dziesmām» ir K. Irda otrs šāda žanra skatuves eksperiments, kas veikts kopā ar igauņu folkloras jūtīgo pētnieku un tautas mūzikas

intonāciju šodienīgo tālākradītāju Veljo Tormisu. Par eksperimentu jārunā tāpēc, ka dziesmai te īpaša dramatiska funkcija. Dziesma kā nepieciešamība. Dziesma savā rašanās procesā. Dziesma kā liksmes, bēdu, spīta un apņēmības radītāja. Izrādē piedalās arī teātra «Vanemuine» koris — ne uz skatuves, bet orķestrī, polifoniski papildinot aktieru dziedājumus. Sasniegta augsta, smalki niansēta meistarība. Dziesma arī ir šīs izrādes galvenais emocionālais spēks. Tai tagad dota lielāka loma nekā šīs teātra «Vanemuine» tradīcijas aizsākuma izrādē «Skroderis Ihks un viņa laimes loze», ko ar aizrautību skatījos pirms divpadsmit gadiem. Tautas luga. Dziesmu spēle. Tautasdziesmas dramatisācija. Irds attīsta šo tradīciju.

Ar lielu interesi, jaunas dramatisējuma un skatuviskā darbības iespējas ieraugot, «Vanemuinē» noskatījos jaunākās paaudzes aktiera un režisora Evalda Hermakilas radīto divu igauņu tautas pasaku — «Viens muļķītis ceļā devās» un «Katram sava dziesma» — skatuvisko stāstījumu. Tās ir pasakas ar mūsu folklorā tāpat labi pazīstamajiem trešā tēva dēla un brīnumputna motīviem. Izrāde adresēta bērniem. Tās noslēgumā bērni tiek aicināti uz skatuves, lai turpinātu rotaļāties ar aktieriem — pasaku tēliem. Bet ne jau šī fiziskā, viegli organizējamā tuvība padara izrādi tās mazajiem un arī lielajiem skatītājiem par folkloras gara, pasaku tēlos koncentrētās tautas gudrības, ētisko kritēriju un humora izjūtas dziļu un iedarbīgu atklāsmi. Kā tas panākts?

Savā praktiskajā darbā un teātra vērtējumos esmu pamazām kā arvien nozīmīgākus izvirzījis divus orientierus, divus polāri pretējus teātra mākslas izpausmes veidus, kurus saucu ne manis izgudrotos vārdos — process un rezultāts. Par procesu es saucu to, ko uz skatuves redzam atklājamies

attīstībā, sakarībā ar vidi un apstākļiem; tā ir parādība, kas, spilgti uzdziedāma, atklāj arī savas saknes, savu izcelsmi, tēls, kas ar savu rīcību mums ļauj un liek izsekot savas izturēšanās loģikai, pakāpeniski dara zināmus dzinuļus, mērķus — pozitīvus vai negatīvus. Par rezultātu saucu pretējo — kādas parādības ātri pamanāmo virspusi, tēlus, kas ir labi vai ļauni pēc kādas it kā iepriekš saņemtas negrozāmas pavēles, bez iekšēja pamatojuma, apstākļu dzelzs loģikas, notikumus, kuru līdzdalībnieki it kā jau iepriekš zina, kā tie beigsies — ar veiksmi vai zaudējumu, vārdus, vārdus, vārdus — bez izcelsmes un darbīguma, emocijas kā viegli maināma garstāvokļa pazīmes, nevis sarežģītu cilvēcisku sadursmju radītas. Pie rezultatīvām parādībām pievienoju arī visu to, ko mēs parasti dēvējam par štampu un rutīnu uz skatuves. Arī izskaistinājumu, par ko esmu jau šad tad ieminējies un par ko tuvākā laikā nāksies rakstīt vēl. No Igaunijas iespaidiem man visinteresantākie bija tie, kas ļāva pārlicināties, kā režisori un aktieri tiecas saviem skatītājiem parādības atklāt procesā. Tāda daudzējādā ziņā ir arī V. Panso režijas metode. Par to runā šē jau pieminētie iestudējumi, runā arī Panso pats — teorētiski savā ļoti interesantajā grāmatā «Darbs un talants aktiera daiļradē», kā arī pašreiz rakstāmajā doktora disertācijā — šīs grāmatas turpinājumā «Darbs un talants režisora daiļradē».

Hermakilas pasaku stāstījumā sastapos ar citu šā tipa teātrālu parādību, man ļoti interesantu. Tas bija mēģinājums ļoti uzmanīgi, bijīgi pietuvoties folkloras pasaulei, pasaku izcelsmes avotiem, procesam, kā tās dzimst, kā izaug fantastiskie tēli bērna psihē, mūsu iztēlē, kā garā ziemas vakarā, vectēva un vecmāmiņas atritināts, pasaku kamolītis mūs ved un aizved citā pasaulē, kā no mūsu pašu laukistabas tumšā

kakta, no lādes, no pagultes izlien velns un sumpurnis, kā Muļķītis, ar tiem cīnīdamies, gan tos veic, gan savu domu gaitu, savas drošsirdīgās rīcības apsvērumus, savus «par» un «pret» mums izstāsta. Tā nebija gatava, bērniem it kā jau pazīstama, tikai vēlreiz uz skatuves ilustratīvi pāršķirstāma pasaka, kuras iznākums arī vai nu zināms, vai paredzams, kā tas notiek profesionālā pasaku lugā, kuras priekšskars veras viegli kā lappuse jebkurā brīdī no plauktiņa paņemamajai raibajai — nu jau sapluinītajai — pasaku grāmatai. Kā mūsu Jancis veda Mārču putnu pērkliči rādīt Daugavas krasta ceriņu biezajā pudurī, to vispirms nobrīdinājis un nozvērīnājis, ka pat dvašu nebūs brīv virsū pūst, kur nu vēl kādam par to stāstīt, tā režisors Hermakila un viņa aktieri (Muļķīša lomā T. Tepandi) ved savu skatītāju uz pasaku putna izcelsmes ligzdu, paši vecistabas augsto sliekšni dziļā bijībā pārkāpdami un uz tādu attieksmi skatītāju aicinādami. Tāds ir šis izrādes pamatspriegums. To palīdz nodibināt arī dekorācija — sena laukistaba, milzu gulta, krāsns, lāde, tumši kakti, vectēva un vecāsmātes nekustīgās figūras, kas, pasakai atritinoties, attālinās; visus citus pasaku pasaules apstākļus un priekšmetus aktieri rod, brīvi improvizējot šai istabā, slotu, ķipi vai kruķi palīgā ņemdami. Pasakas atklāšana tās rašanās procesā, ar lielu atdevi un radošām pūlēm tās sliekšni pārkāpjot, nevis to kā lētu un no plaukta viegli paņemamu precī lieku reizi parādot, — šāda pieeja man šķiet nozīmīga arī kā bērnu estētiskās audzināšanas līdzeklis.

Hermakila kopā ar savu kolēģi Jānu Tomingu (abi teātra «Vanemuine» aktieri), Kārela Irda atbalstīti, veidojas par ļoti interesantiem igauņu jaunās paaudzes režisoriem. Igauņu jaunākajā režijā ievērojamākais patlaban ir Miks Mikivers — Tallinas Jaunatnes teātra galvenais režisors, arī aktieris, V. Panso

audzēknis, viņa režijas principu tālākveidotājs šai teātrī. Pašreizējā posmā sastapos ar spožām aktiera Mikivera lomām, režijā veiktais pārliccināja mazāk. Vairākas izrādes noskatoties, man tajās daudz kas šķita sakonstruēts, kaut kādai šodienīgai gaumei kā nodeva un bez iekšēja pamatojuma radīts. Piemēram, Leonīda Žuhovicka lugas «Orfejs» iestudējums (luga ar papildvirsrakstu «Lēģenda par Ričardu Tiškovu» Rīgā pazīstama pēc iestudējuma Dailes teātrī). Neuzskatu to par ieguvumu mūsu repertuāra kopainā, nedz arī par kāpumu paša autora attīstībā salīdzinājumā ar iepriekšējo darbu — «Jāsus uz delfīna». Vērojot estrādes elementa, dramatiskajai darbībai vairāk vai mazāk atbilstošas dziesmas, dziesmeles iespraudumus uz mūsu skatuvēm, rodas bažas par šī elementa pārplūdiem, pat par zināmu māksliniecisku spekulāciju ar to. Balstoties uz estrādes tipa dziedājumu kolosālo popularitāti šodien, mēs sākam dramatiskajā mākslā savdabīgai dziesmiņai uzticēt to emocionālo slodzi, kas uz skatuves būtu jāiznes aktierim ar lugas darbības un lomas pamatmateriālu. Dziesma kā šīs darbības rezultāts, tālākkāpinātājs — jā, atsevišķos gadījumos pilnīgi jaunu žanru radot (kā tas bija V. Tormisa un K. Irda dziesmu lugā), dziesma kā patstāvīgs dramatisks elements — jā. Tad arī augstas prasības komponistam un muzicējošajam kolektīvam. Dziesma kā universāllīdzeklis jebkuras dramaturģijas uzlabošanai, kā universāllīme «BF», kas saista kopā jebkuru matēriju, salīmē jebkuras dramaturģiski nesaistītas un ar vieglu roku uzrakstītas epizodes, — nē. Uz estrādes dziesmas pārdabisko spēku paļaujas arī «Orfeja» autors, bet emocionālais piesātinājums tomēr nerodas. Tas uz skatuves jārada citiem — dramatiskiem līdzekļiem. Slikto iespaidu par lugu Tallīnas uzvedumā kāpina vēl tas, ka Mikivers centies visai pliekanažām jau-

niešu izdarībām piešķirt kaut kādu vienreizēju sevišķumu. Redzam akrobātiskas pozas, rit dialogi, aktieriem stāvot uz galvas vai dzelzs konstrukcijās ar kājām iekarīnīties; šie paņēmieni vismaz manī nerada pārliecību par attēloto personu garīgo sadursmju sevišķo nozīmību. Teksta banalitāti tie neizpērk, tikai pavairo pretenzijas.

Un vēl viena nosliece, manuprāt, arī mūsu jaunākajai režijai un dekoratoriem tipiska, — kaut kādas abstraktas it kā modernas, it kā mūsdienu civilizācijas priekšmetiem pārblīvētas, piesārņotas vides radīšana uz skatuves, pie tam sistemātiski ar vienas un tās pašas detaļas palīdzību. Par šādas modernās vides simbolu nez kāpēc uz mūsu skatuvēm vienprātīgi izraudzīts manekens. Tas, pēc kura skroderis šuj apģērbu, tas, uz kura izkar tērpus skatlogos. Kad J. Strenge un R. Rozīte inscenēja P. Putniņa «Kā dalīt Zelta dievieti?» uz Dailes teātra skatuves, melni krāsoti manekeni dominēja kādā priekšmetu gūzmā. Un tas bija neveiksmīgākais moments šajā visai izteiksmīgajā izrādē. Drāmas teātrī ungāra I. Erkēņa traģikomēdijas «Kaķu spēle» izrādē M. Kublinskis un dekorators J. Dimiters mums piedāvā savu manekenu kombināciju. Vismaz izrādes laikā es tos ar E. Radziņas spilgti veidotā lugas centrālā tēla — Orbannes likteņa stāstu nesadabūju kopā. Nu Tallinā M. Mikivers un dekoratore A. Unta man rāda savus manekenus — pusizgaismotus, pelēkus, gaisā pakārtus, arī sievieškārtas, visu, ko vēlaties, atgādinošus, arī pusdemontētus, ielauzītus. Tātad — atkal viena gatava svira, kuru paraujot izlec gatavs izteiksmes līdzeklis — štamps, šoreiz nevis kā dziesma — ar dzirdi tverams, bet ar aci. Manekens. Un mūsu acu priekšā — plaša, mazliet salauzīta, kā to prasa dramatiskais konflikts, šodienas panorāma. Taču nez kāpēc nerodas šis priekšstats. Mūsu iztēlē arī ne.

Liekas, neprotam vēl šo zīmi tulkot. Gaidīsim nākamā režisoru un dekoratoru, lai tie, kā tas šodien ir modē, savu kolēģu darbus neskatījušies un šīs informatīvās piezīmes nelasījuši, mums celtu priekšā savu manekenu kā jaunatklāsmi.

Jaunākajā režijā jau par patstāvīgu mākslinieci izveidojusies Karina Raida — Pērnavas teātra režisore, viesojas arī Tallinā. Viņa no tās pašas paaudzes, no kuras mūsu Māra Ķimele, arī abu rokrakstos varam samanit paralēles. Redzēju viņas iestudēto G. Priedes «Zilo» Pērnavas teātrī. Režisore pati ar izrādi neapmierināta, arī man, lugas tēlus pazīstot, bija iebildes, kuras pārrunājām. Negribu tās šē iztirzāt, bet gribu uzsvērt to, ka mūsmājās nez kāpēc neiestudētā luga ar igauņu skatītājiem runā darbīgu, problēmas viņā aktuālu, vajadzīgu valodu. Skatījos izrādi pārpildītā teātra «Estonia» zālē, dzirdēju pārrunas pēc tās — par jaunās paaudzes audzināšanas jautājumiem, par atmosfēru ģimenē, par traģēdiju, kas draud, ja cilvēki dzīvo kopā un tomēr viens otram garām, kaut ārēji viss ir solīdi, labi. Šī tēma satrauca igauņu skatītājus. Mums tā izrādījusies lieka. Tik daudz par šo izrādi.

Otrreiz ar K. Raidu sastapāmies Kingisepa teātrī. Kamēr uz pamatskatuves mēģināju Čaka «Spēlmani», viņa šī paša teātra jumta stāva tā saucamajā istabas teātra zālē strādāja pie dramaturģijā vēl maz pieredzējuša literāta — prozaiķa R. Saluri lugas «Cieņiņi». K. Raidas pirmizrāde bija kādas trīs nedēļas pirms manējās un kļuva par zīmīgu, ļoti dzīvi diskutējamu notikumu šīs sezonas panorāmā. Nebija iespēju iepazīties ar lugas tulkojumu, saturu zinu pēc atstāstījuma, taču pati izrāde teātra internacionālajā valodā man ļoti daudz pastāstīja. Tās izteiksmes līdzekļos spēcīgi runā līdzī aktieru ķermeņa plastika. Tie nebija pantomīmas vai dejiskas ķermeņtehnikas

iespraudumi izrādē, kādus bieži sastopam, bet gan visikdienišķāko divu cilvēku sarunā pēc iekšējās nepieciešamības izraisītu žestu un situāciju kāpināšana līdz izteiksmības galējībai. Ir cilvēkam paradums, piemēram, lai sarunā savu pārsvaru pār otru cilvēku nostiprinātu, viegli satvert viņu aiz pogas, pagrozīt šo pogu arī, sak, iepatiksies — izraušu, nepatiks — ne; arī uz pleca smagi uzlikta roka reti pauž draudzību, biežāk tā demonstrē pārkumu, kādreiz arī tēvišķu pārkumu, bieži — despotisku, liekulīgu. Tagad iedomāsimies šos gluži cilvēciskos, psiholoģiskos sīkžestus pēc šīs pašas iekšēji attaisnotās likumības tālāk kāpinātus līdz galējībai — pavilktaī pogai seko viss apģērbs, un tu paliec kails, uz pleca uzliktā roka tevi nospiež zemē, liek rāpot, list cauri galda kāju režģim, apgāztais apaļais galds kļūst par divainu riteni, ap to lodājot un cauri tam lienot, līdz neglābjamībai konsekventas kļūst abu sarunas partneru attieksmes, viņu konflikts. Ekvilibristika — jūs teiksī. Atkal tā pati akrobātika. Jā, ļoti, ļoti iespējama. Bet Raidas radošā uzvara ir tā, ka abi aktieri — E. Kops un M. Veinmans (uz viņu dialogiem arī balstās izrāde) šo žonglēšanu izdara kā sava rakstura, sava domāšanas veida un savstarpējās konfliktēšanās absolūtu nepieciešamību. Viņi to dara bezgala nopietni, ar atdevi un pārliecina mūs, ka vienīgi šādā ceļā viņi var pretrunās iestīgušo divsarunu novest līdz atrisinājumam. Sevišķi pārliecina, pārsteidz E. Kops, aktieris, kuru pirms piecpadsmit gadiem redzējām jauneklīgi slaiku Vilandes teātrī G. Priedes lugās, tad «Vanemuinē», kur viņš bija arī Tors manā lugā «Man trīsdesmit gadu». Tagad viņš Tallinā, augumā milzis, teiksim — pat korpulents, un viņam sava vieta šai dažādām personībām bagātajā ansamblī. Pēkšņi redzu viņu gluži jaunā kvalitātē — zēniski atdevīgām improvizācijām pārbagātā spēlē līdz

galam atraisītu. Viņš lugā pārstāv vakardienas cilvēku, taču tādu, kas ar prakticistam raksturīgu tausti un ožu atkal ērti un stabili piemērojes šodienai, kompromisa cilvēku, kas šo savu mūžīgo dzīves gudrību tiecas uzspiest prasīgajam, dzīves ideālu nepazaudējušam maksimālistam, jaunietim, kuru pārstāv M. Veinmans. Viņi lugas abos cēlienos pamišus ir ciemiņi viens pie otra pilsētā un laukos. Lugas varbūt visai publicistiskajam tekstam Raida, pamodinot aktieros kaismu atdevi izrādes pamatidejai — nepazaudēt jaunības ideālu, pievienojusi spēcīgu zemteksta un sabiedriski nozīmīgu salīdzinājumu darbīgu līdzplūsmu. Izrāde ir auglīgs mēģinājums bagātināt šodienas teātra izteiksmības valodu.

Apakšstāvā strādājot pie «Spēlmaņa» sarežģītā, šē Igaunijā maz pazīstamā un gluži neierastā materiāla, mans lielākais radošais attaisnojums tur darboties bija neuzspiest Rīgā atrasto zīmējumu, savstarpēji uzklaušīgā dialogā ar ansambli veidot jaunu. Neatsverams palīgs šai procesā bija sirmā horeogrāfijas pedagoge, kustību un dejas konsultante Helmi Tohvelmane; liekas, tieši šai elementā mēs spērām soli uz priekšu salīdzinājumā ar Rīgu. Visā mūsu koncentrētajā darba periodā tikai vienā mēģinājumā viņas nebija klāt, un šo reizi viņa nedēļu iepriekš paziņoja, izlūgdamās to kā izņēmumu. Viņa jau astotajā gadu desmitā, teātris viņai ir svētnīca, un jauneklīgas elastības, kustības kāpinājuma azarta ziņā no viņas daudz varētu mācīties mūsu uz ērtu tuklību tiecīgā, pietaupīgā jaunākā paaudze.

Otra mani visvairāk savilņojošā sastapšanās šai darbā bija ar teātra visjaunākās paaudzes aktieri Juhanu Vīdingu. Viņš veica centrālo — Dzejnieka lomu. Vīdings ir arī dzejnieks — Jiri Idi. Varbūt jāsaka — arī aktieris, jo viņš ir dzejnieks. Triju grāmatu autors, īgaunu jaunās dzejas pasaulē aptuveni

ar tādu īpatsvaru kā mūsu Jānis Peters. Vīdinga tekstus komponē, tie spriegi un domīgi skan jaunatnes estrādes koncertos. Pārpildītā politehnikuma zālē Juhans sēž uz balkona apmales un atbild uz jautājumiem koncerta starpposmos. Kad uz mūsu skatuves vēl nebija gatava I. Blumberga projektētā sešus metrus augstā trepju konstrukcija, bet bija novietoti tikai daži balsta stabi, kādā mēģinājumā, man uz mirkli no skatuves aci novēršot, Juhans ātri pa vienu no stabiem, kājas pret skatuves portālu atspiedis, uzrāpās augšā, nostājās uz neaizsargātās puskvadrātmetra apjoma platformiņas un ekspresīvi, rokas pret iedomu mākoņiem paslējis, sāka runāt Čaka trepju monologa kāpinājuma daļu. Sastingstu. Baidos saukt, kā baidās iztraucēt mēnessērdzīgo. Juhans paskatās zālē — vai es neesot ar kaut ko apmierināts?

— Kāp zemē! — es lūdzos, kā ienaidnieks lūdzās Tālavas taurētāju. Cita nekā mūsu mēģinājumos man lūgt Juhanam Vīdingam nevajadzēja. Viņš pats ātri un jūtīgi dziļi uztvēra Čaka dzejas pasaules iekšējās likumības. Komplicētais jēdziens «meistarība» Juhanu nesapin. Sapratis viņš dara. Uzreiz, līdz galam. Katrā mēģinājumā. Dzied — tūlīt, nošu lapu tikko rokā paņēmis. Viņam mazliet griezīga, bet dikcijā ļoti skaidra un sonora balss. Im. Kalniņš mums uzrakstīja vairākas jaunas dziesmas. Vai tā man bija sastapšanās ar aktieri? Ar dzejnieku? Nezinu. Ar talantīgu cilvēku — tā es gribētu teikt. Tās, ko mēs bieži vien vingrinām un slīpējam gadu gadiem, piemēram, ķermeņa atbrīvotība, vokālā atraisītība, viņam ir pamatdotības pašas par sevi. Ne atkal vingrināt tās esam sapulcējušies uz skatuves, tām jāklauša katru mirkli; mūsu uzdevums ir atrast, kopīgi saprast dotā skata jēgu, tā darbīgo pamatuzdevumu. Par to tad arī strīdēsimies, ja vajag. Ar šādu ievirzi

darbā Juhans nebija viens, viņa pavadoņu četrinieks (četri dzejas metri) — jaunākās un vidējās paaudzes aktieri un vēl citi ar atdevīgu azartu piedalījās mūsu mēģinājumu procesā. Rezultāts? Ne man par to spriest. Juhanam tas bija nenoturīgs. Starp pirmajām viņam bija dažas ļoti vājas izrādes. Saruna. Un atkal viss mainās. Salīdzinājumā ar Imantu Skrastiņu Juhana veidotais Dzejnieks ir nervozāks, pret trulo mietpilsonību kategoriski prasīgāks, izsmējīgāks, asi domīgs, dvēselē jūtīgs, neaizsargāts, un tā ir dziļi čakiska pazīme. Imants — smeldzē asāks, Rīgas no- maļu un ormaņu svētromantikai dziļāk atdevīgs, varbūt vairāk sapņotājs. Viņus salīdzināt nevajag. Tie ir atšķirīgi, patstāvīgi, ar cilvēka personību saistīti darbi. Katram ir savs. Un tas ir skaistākais, ko man igauņos izdevās piedzīvot.

«Liesma», 1974, № 7, 26.—27. lpp.; № 8, 10.—11. lpp.

SEZONAS BEIGAS — SĀKUMU SKATE

1973./74. gada teātra sezona. Neteikšu, ka bagāta. Oriģināldramaturģijā pat trūcīga. Ar parādiem un pieteikumiem uz rudeni. Drāmas teātris — pavisam bez oriģināllugas. Taču pašās jūnija beigās, kad daļa durvju jau bija ciet un vērtētāji paspējuši izsijāt rezultātus, pēkšņi parādījās vēl divas izrādes, manu- prāt, nozīmīgas. Pat ļoti. G. Priedes «Udmurtijas vijolīte» Valmieras teātrī un A. Dripes (A. Liniņa dra- matizējums) «Pēdējā barjera» Dailes teātrī. Pirmā — jauna, Valmieras teātra praksē topoša režisora Ed- munda Freiberga vēstījums par savu veidošanos un tieši šai ziņā interesanta. Otrā — konservatorijas

Teātra fakultātes neklātienes kursa — Dailes teātra V studijas diplomdarbs; pēc vairākiem publiski parādītiem kursa darbiem un audzēkņu grupas daļējas piedalīšanās repertuāra izrādēs šī ir plašākā un pilnīgākā V studijas atskaite. Skate pirms jaunu gaitu sākuma. Tām blakus — arī daļēji jau aiz pusslēgtām teātra durvīm — divu kursa darbu publiskas skates: I. Ziedoņa «Kurzemīte» — Jaunatnes teātra audzinātā fakultātes otrā kursa skatuves runas eksāmena darbs un E. Vulfa «Sensācija» — A. Jaunušana vadītā fakultātes trešā kursa izrāde Drāmas teātrī. Trīs topošo aktieru plūsmas. Zem Teātra fakultātes jumta, bet katra ar savu teātri ciešorganiski saistīta. Būtibā — šo teātru studijas. Un tas ir labs, pareizs audzināšanas princips. To sāka (sadarbē ar fakultāti) Dailes teātra IV studija. Neliela. Bet iedibināja principu. Tagad katram teātrim sava patstāvīga jauno rezerve. Un sezonas beigas bija viņu skate. Tai pašā laikā blakus Freibergam, kas ir režijas darba sācējs, piemēram, noskatoties Drāmas teātra sezonas pēdējo izrādi — F. G. Lorkas farsu «Brīnumainā kurpniece», summējās spriedums par ne vairs gluži sācēja — režisora M. Kublinska tomēr vēl nenobriedušajiem meklējumiem. Tātad — jauno skate ar interesantiem un dažādiem iespaidiem. Te daži no tiem.

Valmieras «Udmurtijas vijolīti» skatījos tās īstenajā pirmizrādē Ogrē. Ogrē tāpēc, ka luga rakstīta pēc šīs pilsētas motīviem, par turienes kombināta meitenēm, kaut tikai divas no tūkstošos skaitāmajām parādās uz skatuves. Lugā vēl divi personas — viena, kas par ogrēnieti kļuvusi, ar turienes sanatoriju ilgstoši saistīta, otrs — rīdzinieks, kas pa vasaru Iksķiles arheologiem palīgā atbraucis, Ogrē pie savas bijušās pamātes apmeties. Četri cilvēki. Un tā ir G. Priedes dramaturģiska meistarība, ka šais četros ieplūst plašas un tālas līnijas, daudz apstākļu. Ogrē. Arī upe,

bet galvenokārt pilsēta ar savām pašreizējām ļoti aktuālajām problēmām. Tāpēc arī pirmizrādē ogrēnisks spriegums. [...] Veras priekšgars. Ruta Birgere, Lolita Vintere, Dzintra Klētniece, Dzintars Veits. Uznākšanas secībā. Bet kopējais viņiem ir tas (režisoru ieskaitot), ka viņi visi, uztvēruši un padarījuši par savu lugas pamatproblēmu, darbojas brīvi, kaut savstarpēji saistīti tās vārdā. Raksturi, attieksmju saasinājumi — ne psiholoģija psiholoģijas pēc, bet virzībā, līdz fināla iespaidīgajai mizanscēnai: trīs sievietes (pēc likteņa — māsas) bez smaida, par sevi vēl no kāda atbildi un atbildību prasīdamas, — to es saucu par darbošanos ar perspektīvu, tas ir autora izvirzītās problēmas skatuviski tēlainis, darbīgs vēstījums. Freiberga režijā pozitīvais ir godīgums. Ne pretenzija uz savdabību, pirms nav apgūts pamats, bet uz darbības skaidrību vērstas mazāk skaļš, vairāk patiess stāstījums. Režisors taču mācās. Valmieras teātrī sirmā virsvadītāja P. Lūča paspārnē izveidojusies lieliska jaunu talantu — aktieru un režisoru laboratorija. Nevar jau izbraukāt Rīgas fakultātes. Jādara pašiem. [...]

Vai režisors nav atjaunojis to lirisko intonāciju, kas Priedes dramaturģijas pašreizējam posmam nav vairs raksturīga? Domāju, ka ne. Personu attieksmes bija saasinātas, liekas tīksmes ap lugā sastopamajiem dabas un vēsturisko pieminekļu motīviem nemanīju. Un nebija tā Priedem bieži piedēvētā vieglākās pretestības dabiskuma, kura vārdā aktieri viņa lugās ir atļāvušies teksta sadzīvisku apčalošanu, jociņu pataisišanu un pliekanus teksta pašsacerējumus. Bija mērķtiecība. Citādiem — vienkāršākiem līdzekļiem panākta nekā Ā. Šapiro izrādē «Aivaru gaidot». Bet panākta. Neapgalvošu, kura no šīm pieejām Priedes rokrakstam tuvāka, kura pareizāka. Par to patlaban strīdas. Sakarā ar sezonas beigās iekšējo

virzību zaudējušo «Aivara» izrādi. Mani interesē abas pieejas. Savā pamattendencē. Jo esmu par teātru daudzveidību. Par teātru sejām. Periodā, kad sejas bālē, saplūst. [. .]

Aktieriski spilgtākā — Dz. Klētniece (Maira). Nebiju viņu uz skatuves sastapis kopš Teātra fakultātes gadiem. Redzu spēcīgu izaugsmi. Prasmi trāpīgi zīmēt raksturu, nekur to neuzsverot, bet tā pazīmes domas saasinājumam pakļaujot. Prasmi runāt garāku teksta periodu ar perspektīvu, tajā tikai pašu galveno akcentējot, nevis, kā tas patlaban ir modē uz centra skatuvēm, — vienā teikumā sešus septiņus vārdus atsevišķi uzsverot, izceļot, kā bilžu grāmatā izkrāsojot. Vai aiz neziņas, kas ar teikumu pasakāms? Bet lai paliek Rīga! Esam Ogrē, kur kā poētiski mērķtiecīgu es uztveru Mairas izvērsto mizanscēnu, Zintas baltā līgavas tērpa gabalus uz kaprona auklas vispāri skatuvei augstāk un augstāk izkarot un savu jauno dzīves pozīciju stāstā par Udmurtijas vijolīti atklājot.

Izrādē ir kļūda, kas notikusi ar Aurēlijas tēlu (R. Birgere). Labi, ka nav kļūdas aiz oriģinalitātes. Vienkārši kaut kas palaists garām personu kontūrās. Aurēlija reducēta par vecu krustmāti. Pēc dažām lugā dotām ārējām pazīmēm — invalīde, runā sterili — viņa pēc inerces piepulcēta Priedes garā cēlo vecsieviešu plejādei, kas raksturīga daudzām citām viņa lugām. Visi šai lugā dotie apstākļi prasa citu Aurēliju — slimības dēļ gan braucamajā krēslā novietotu, bet dzīves vidējo, pašu vitālāko gadu sievieti. Esmu dzirdējis, ka izrāžu gaitā R. Birgere no vecmāmiņas čaulas raušas ārā, kas viņai būtu īsti pa spēkam.

Trausla, ar asu gribas darbību un spilgti izteiktu sava mazā, bet ļoti noteiktā dzīves mērķa apziņu finālā pārliecinoši tragiska ir L. Vinteres Zinta.

Dz. Veits — Tālivaldis. Bez iepriekšējas skolas teātrim piepulcējies cilvēks. Pirmā loma. Tomēr veidojas iespaids, ka arī jaunais debitants zina, ko viņš ar savu lomu grib pateikt. Man šis kritērijs ir nozīmīgs. Vai ir līdzekļi šo savu izteikt? Kas nu par līdzekļiem, ir dabas dota vienkāršība! Tā pārlicina tai lomas daļā, kurā šis Tālivaldis simpātisks. Bet autors devis — šis simpātiskums ir šaurs. Iejūtīgs, iejūsmīgs, paša atrastajā patiesības prizmā dedzīgs, bet šaurs (pat šķietams, katrā ziņā egocentrisks — kā tēvam, par kuru lugā daudz uzzinām). Šo divplakšņainību Veits vēl nerada. Ir tikai simpātisks, un finālam tā ir par maz. Bet šī labvēlīgā, it kā nevainīgi dzimusī iejūsma pret Zintu bez atbildības par turpinājumu, bez iekšēja vaicājuma — vai tā līdz galam patiesa? Kā arī neprasīšana, ko šī iniciatīva izraisa Zintā, ko viņa darīs, piemēram, ne tikai jutīs, ko pārmainīs savā dzīvē? Vai šī Tālivalža līnija Priedes lugā nav pati dziļākā, sabiedriski nozīmīgākā, pat ar simbola nozīmi?

Arī ekonomistu plānotais kombināts — milzis mazpilsētā ir tomēr netālredzīgs pasākums. Saulains aicinājums bez konsekventa seguma. Tūkstošiem meiteņu — tas ir jauki, «tālivaldiski»! Bet vai būs trīstūkstoš ģimeņu pēc pieciem, kaut pēc desmit gadiem? Par to Tālivaldis nav vēl iemācījies domāt ne savā, ne sabiedriski plašā mērogā, ja viņš, piemēram, kļūtu par plānotāju. Bet arī plānotāji ir tikai cilvēki. To atgādina Priede. Kaut arī ne vārda par to nebilzdams. Ir tikai šķietami intīmie notikumi Aurēlijas istabā. Un tēli. Bet viņu dzīves atklāj dziļāku problēmu. Te vislielākais uzdevums Tālivalža tēlam. Un šo Priedes domu spilgti pauž jau pieminētais iedarbīgais, formā skulpturāli precīzi veidotais fināls — trīs sievietes ar vaicājumu. Pat pārmetumu. Kam? Arī tev.

«Udmurtijas vijolītes» izrādē mani visvairāk interesēja topošā režisora darbs. Viņa pieeja darbam.

Pirmām kārtām veidojot uz lugas domas izpausmi mērķtiecīgi vērstas personu attieksmes, viņu darbību un tikai nepieciešamības gadījumā to ar skatuviskās formas līdzekļiem paspilgtinot. Šāda pieeja — tas pats, kas, piemēram, glezniecībā — vispirms attīstīt spēju labi zīmēt. Kādam ļoti moderni ievīzītam dekoratoram, kas aizrautīgi veidoja nosacītus laukumus, funkcionālas plaknes uz skatuves, reiz palūdzu uzzīmēt nelielu gravīru, kādā ainā gluži sadzīviski pie sienas pieliekamu. Viņš to nespēja. Viņš savu tapšanas ceļu bija sācis ar plankumiem un plāknēm, ar lugas «filozofisko traktējumu». Zīmēt? Bet nu jau viņš to arī neiemācīsies.

Veca didaktika, bet uz to ļoti gribas vērst Akadēmiskā drāmas teātra aktiera un režisora Mihaila Kublinska uzmanību. No viņa nu jau gadus desmit ilgā režijas darba ar bagātu un drosmīgu repertuāra izvēli kā paliekošu vērtību nevaru aizmirst skaudri mērķtiecīgo aktieru darbības sakoncentrējumu K. Saņas filozofiskajā diptihā «Tātad dzīvoju», sevišķi otrajā daļā — «Abstinents». Tur izspēlējies tik vilinošo un uz mūsu skatuvēm līdz atraugām skatīto dzīru viesu negausīgo izdarību vietā redzējām viencēliena traģiskās domas vārdā precīzi organizētu ansambli un šai domai, šai atmosfērai sava spēles veida nopietnībā un askētiskumā dziļi atdevīgus māksliniekus. Fināls — iztaponīgi pārprastā «biedriskuma», ciniskai cunftībai pakļautā atturībnieka (abstinenta) nāve — spilgti iedarbīgs. G. Zemgala dekorācija — pelēki vecīgo īres namu skautais pagalms ar krasiem, bet istā vietā lietotiem it kā centrālās darbības muzikālā pavadījuma akcentiem namu logos (piemēram, sievietē, kas sukā matus, —

G. Virkava) pastiprināja, audzēja izrādes spriego pamatatmosfēru.

Līdzīgi vienotu, mērķtiecīgi organizētu, uz lugas ideju tiecīgu vidi M. Kublinskis kopā ar dekoratoru A. Freibergu radījis M. Roščina lugas «Valentīns un Valentīna» izrādē.

Mazāk režisoram veicies ar klasiku, līdz ačgār-nām ārējo izteiksmes līdzekļu rotaļām viņš aizmaldījies, sastopoties ar šodienas Rietumu progresīvo autoru darbiem. Dekoratora A. Freiberga efektīgi konstruētā vide palika kā pašvērtība bez aktiera cilvēciskās darbības piesātinājuma un uz kādu domu vērsta piepildījuma Šekspīra Henrija IV abu hroniku apvienojumā. Galvenais — neiezīmēts palika dziļi cilvēciskais un šodien tikpat nozīmīgais Šekspīra stāsts par zaļoksnēju, alku pārplūsmei uz laiku atdevīgu, bet valsts notikumu lūzuma brīdī uz vīrišķīgu un varonības pilnu, nesalaužamu rīcību spējīgu jaunekli prinča Henrija personā. Režisoru neinteresēja hronikas humānais saturs, aizrāva iespēja to it kā vērienīgi (kostīmu majestātiskā smagnējībā un ļaužu grupējumos ar iekšēju vajadzību nesegtā izteiksmībā) inscenēt.

Tas pats notika ar abām M. Friša lugām. Par izrādi «Dons Žuans vai Milestība uz ģeometriju» izsmelošu analīzi, režisora nomaldus atsedzot, «Padomju Jaunatnes» slejās savulaik deva V. Freimane. Viena no tā laika nopietnākajām teātra recenzijām. Par otru — nesen iestudēto «Santa Cruz», it kā pēc nostrādātā stāža, ārēji glītas un tāpēc publikai visai patīkamas izrādes veidojot, režisoram piešķirot arī gaidīto un tik nepieciešamo iekšējā satura atklāsmes atestātu, — zem virsraksta «Beidzot labas attiecības ar M. Frišu» laikrakstā «Literatūra un Māksla» ļoti atzinīgi izteicās L. Dzene. No tur sacītā gribētos pievienoties vienam kritiķes teikumam: «Mēs bieži prie-

cājamies par augstu skatuves kultūru Drāmas teātrī, bet šajā uzvedumā tā sajūsmina kā vērtība par sevi.» Tikai ar piebildi — atzīstu, ka skatuves noformējuma kultūra, sevišķi Kuḅlinska režijās, kļuvusi par pašvērtību, taču mani tas nesajūsmina. Domāju, ka te slēpjas visai bīstama un mūsu skatītāju estētiskās uztveres asumu iemidzinoša tendence mūsu teātra mākslā. Izskaistināšanas tendence. Kublinska darbam pieskaroties, nevaru neatgādināt, ka viņš šai ziņā ir pats raksturīgākais piemērs. Cik ļoti gribētos, lai tā būtu tikai prinča Henrija pārejošā aušība, taču gadi iet un mūsu skatītāji viņa inscenējumos ačgārni izlasa vienu reti spēlēta un interesanta autora lugu pēc otras. Seko M. Fermo «Krīt klauzot durvis», I. Erkēņa «Kaķu spēle», F. G. Lorkas «Brīnumainā kurpniece». Ar vieglu roku pārtaisīt Vecmāmiņu no sievasmātes par vīramāti psiholoģiski tik precīzi uzrakstītajā viņu dialogā komēdijā «Krīt klauzot durvis» — tā, pēc režisora domām, esot interesantāk. Labi. Kas gan mūsu skatītājam kaut kāds tur Fermo! Uzrakstījis pāris ludziņu. Viena no tām kļuvusi populāra Parīzē un citpasaulē ar savu cilvēcisko smalkumu. Padomājiet tik! Mums vajag ko citu. Mūsu sausbarotais skatītājs izslāpis pēc Vakareiropas burvīgajām estrādes melodijām, kuras viņš izmīsiģi tvarstā izplatījumā ar lielāka vai mazāka diapazona tranzistoru, jo biļetes uz retajiem ārzemju viesu koncertiem izpārdotas sen pirms to izsludināšanas. Lūdzu, mani aplaupītie brāļi, šis aizraujošās dziesmiņas jūs nenormētās devās varat noklausīties mūsu teātrī uz M. Fermo kunga ludziņas fona! Nāciet! Un mēs nākam. Un mums patīk. Tā ir bēdīgākā konsekvence.

Estrāde kā obligātais minimums ik izrādē, kā norma uz dzīvību un nāvi, kā bikses, kas nedrīkst būt ne par milimetru šaurākas vai platākas, nekā to

nosaka šodienas standarts... Vai šī norma patiešām obligāta šodien, kad skatītāju plūdums uz teātriem tik plats un dzīvs, iekšējas intereses vadīts, ārēju mānekļu vairs nemudināms?

Runāju par to sakāpināti tāpēc, ka nupat iestudētais F. G. Lorkas «skarbaiss farss» (autora dots žanra apzīmējums) «Brīnumainā kurpniece» arī pārvērsts par visbanālāko mūziklu. «Visbanālāko» es saku tāpēc, ka šie mūzikli bezgalīgā vienveidībā atkārtotās Kublinska un citu režijās, bet ar Federiko Garsijas Lorkas andalūziešu tradīcijā rakstīto tautas farsu mēs bez šī mūzikla starpniecības sastaptos pirmo reizi. Ar Lorkas talantu režisoram nav pieticis. Viņš aicinājis palīgā Māri Čaklo un Imantu Kalniņu. Mazliet tomēr jābrīnās, kā M. Čaklais piekritis šādai līdzdalībai, no kuras vismaz Lorkam nav nekāda ieguvuma. Jo vairāk tāpēc, ka dziesmu teksti paši par sevi ir labi, asociatīvi dziļdomīgi; spēcīga kā vienmēr ir Im. Kalniņa mūzika. Bet šoreiz šis elements ir jau tāda pašvērtība, kas absolūti noārda Lorkas skarbā farsa manierē rakstītās tautas komēdijas sižetu un jēgu.

Stilizētās un ritmizētās kaimiņienes, lai arī cik estētiski interesanta būtu viņu sistemātiskā parādīšanās, tomēr nerada Lorkas tēloto cilvēka sirdsskaidrei naidīgo vidi. Tai šoreiz nepalīdz arī dekoratora Jura Dimitera veidotā arēna kā šis izrādes notikumu vieta. Tā varētu būt arēna, jo spāņu arēnai piemīt daudz nežēlības, taču cīniņš šīs arēnas centrā izrādē ir trallinoši draisks un arī skatītāju (izrādē — mēlnesīgo kaimiņieņu) līdzdalībā nav asiņainā azarta, ļaunā iepriekšpieņēmuma — kam jākrīt, kam jāuzvar. Bet baismīgu savā farsā Lorca brīžiem ataino trula iepriekšpieņēmuma postošo spēku. Ir taču pieņemts, ka vecāka vīra pajaunai sievietai jāklūst tam neuzticīgai, tam jānotiek, un, ja tu tāda nekļūsi, ar

savām mēlēm mēs tevi tādu padarīsim. Mēles spēks, patvaļa, pēc savas iekšējās patiesības dzīvojoša cilvēka reducēšana līdz trulā garā pieņemtai konvencijai — tas ir nežēlīgs, baigs spēks, un pret to ar izmisuma spītu un sirdsasinīm cīnās Kurpniece. Taču izrādē operetiskais tenku spēks izraisa arī operetisku pretcīņu, lai cik patiesa un iekšēja sprieguma pilna savā aktieriskajā darbībā būtu Māra Krauze.

Un tad — farsa otrajā cēlienā parādās no mājas aizbēgušais Kurpnieks, pārtērpies par ākstu — klejojošu komediantu, lai ar paša improvizētas dziesmu spēles palīdzību pārbaudītu Kurpnieci un pārliecinātos par viņas nesalaužamo uzticību un patieso mīlu. Āksta maska jau izmantota autora parādībai izrādes prologā (V. Jakāns). Diviem ākstiem tāpēc mazāk ko darīt. Un Lorkas paredzētā Kurpnieka improvizētā dziesmuspēle neatraisās, jo grūti ar šiem tautas romanču stilā rakstītajiem pantiem pārspēt jau iepriekš spēcīgi sakāpināto un kvantitatīvi ietilpīgo izrādes vispārējo mūziklu. Divi mūzikli nesa dzīvo vienā lugā. Viens (pēc autora — izšķirīgais) šoreiz zaudē.

Kādā recenzijā lasu, ka sezonas noslēgums Drāmā ar šo izrādi esot teatrāla spēles prieka apdvests un jauks. Kritizētas tiek sezonas repertuāra proporcijas, īpaši oriģināllugas trūkums. Šim pēdējam atzinumam pievienojoties, tomēr jāatzīst, ka «Kurpniecē» attīstītajam spēles priekam ir tik attāls sakars ar Lorkas savdabīgo farsu, ka ļoti gribētos šo neizdevušos eksperimentu uzlūkot par lūzuma punktu iepriekš noraksturotajai režisora līnijai, šķautni, aiz kuras sāktos dziļāka uzmanība pret izvēlēto autoru, viņa tēlotajiem cilvēkiem, to kaislībām un cīņām, pret istā mākslas darbā arvien atklājamo cilvēcisko attieksmju precīzo zīmējumu, uzmanība pret

lugā pausto domu, ko, manuprāt, bez nodevām lētajai gaumei būtu pelnījis arī skatītājs.

Pašās sezonas beigās, kad daļa trupas jau bija vasaras izbraukumos un skatītājiem durvis aizvērtas, Akadēmiskais J. Raiņa Dailes teātris tās atvēra vēl uz vienu vakaru un parādīja savas V studijas audzēkņu diplomdarbu — A. Dripes romāna «Pēdējā barjera» inscenējumu (A. Liniņa dramatisējums un režija). Ar šo izrādi, kas teātra repertuārā savā vietā nostājās tikai rudenī, tomēr ievērojami mainījās iepriekšējās sezonas kopaina. Citāds kļuva līdz tam visai niecīgais oriģināldramaturģijas īpatsvars repertuārā, un pati izrāde, pāraugot diplomdarba ietvarus, iezīmēja dažas būtiskas, ļoti nopietni vērtējamas līnijas teātra attīstības procesā, kļūstot, manuprāt, par teātra šīs sezonas nozīmīgāko notikumu, jo nedz Č. Aitmatova un K. Muhamedžanova dramaturģiski asašs disputs «Uzkāpšana Fudzi kalnā», nedz arī viesrežisora A. Kaca visai interesanti iestudētā M. Gorkija «Barbaru» izrāde to barjeru, aiz kuras sākas paša teātra attīstībai un mūsu skatuvisko norišu kopainai nozīmīga notikuma pakāpe, tomēr nesasniedza. «Pēdējās barjeras» izrādē piedalās ne tikai V studijas audzēkņi, plašajā ansambli iekļauti arī vecāko paaudžu aktieri, kā arī par diplomantiem jaunāki spēki — konservatorijas Teātra fakultātes I kurss, kas pedagoģiski un praktiski saistīts ar Dailes teātri, un Rīgas 64. vidusskolas teātra novirzienu klases audzēkņi, tātad — visa teātra tuvāko un tālāko gadu rezerve, ansambli kopskaitā ap 60 cilvēku. Plaša skate. Un tā liek domāt gan par pašreizējām norisēm teātrī, gan par nākotni.

Daži vārdi par dramatisējumu. Atļaujtos to pieskaitīt oriģināldramaturģijas devumam. Daru to, neatzīdams barjeru starp lugu un mūsdienu autora darba dramatisējumu. Abi šie žanri pārstāv mūsu oriģināl-

literatūru, tā ir šodienas rakstnieka balss uz skatuves. Un, ja vien teātris pie dramatisējuma neķeras tikai tāpēc, lai skatuviski ilustrētu pazīstama prozas darba lappuses, ja kolektīvs skatuviskā darbībā atklājamo literatūru izvēlēties kā nepieciešamību, kā savas tēmas izpausmes iespēju, ja mēģinājumu procesā top kolektīva radošo aktivitāti mobilizējoši izteiksmes līdzekļi, tad šādu inscenējumu veids kļūst teātrim neatņemams, virza tā attīstību. Prakse to pierādījusi. Dripes īsā romāna (vai garā stāsta? — arī starp šiem žanriem literatūrā vairs nav barjeru) inscenējums pieskaitāms radoši nozīmīgam devumam. Tēma — cīņa par jauno cilvēku arī pie pēdējās barjeras, pie tās, pie kuras mūs noved simt sīku atlaižu mūsu ikdienas audzināšanā, konsekvence, kur summējas mūsu ģimenes nesaskaņas, tēva un mātes kultūras līmeņa nepietiekamība; tas viss, par ko atsevišķi var rakstīt stāstu stāstus, šeit reducējas uz vienu, uz topošo cilvēkbērnu šais mūsu pašu radītajos apstākļos. Viņš izaug stiprs, meklējošs, atdevīgs, prasīgs, un tā ir mūsu sociālo apstākļu summa. Dripe rāda citu — pašu baigāko konsekvenci, taciņu, ko mūsu struktūrā iegrauzušas atlaides un nolaides, cilvēku vājums. Pēdējo barjeru — nepilngadīgo noziedznieku koloniju. Bet cīņa par jauno cilvēku pie šīs barjeras turpinās. Tāds ir turienes audzinātāju cildenā darba vadmotīvs. Un A. Dripe ir modinājis cieņu pret to.

Viņš to ir panācis, nesaudzīgi, bez noseģa un daiļkrāsu brillēm likdams mums ielūkoties kolonijā, kur pārpārim nepievilcības, nīgras rupjības, pretīguma. Mēs strīdamies par konfliktu literatūrā. Te ir viens no tiem. Dzīvē. Un literārajā darbā nav sašaurināts tā diapazons. Tāpēc arī skaudra pretcīņa, spēcīgi cilvēki audzinātāju vidū. «Lai varētu viņus pacelt uz augšu, vispirms jāmēģina nolaisties lejā līdz viņu

limenim. Stāvot uz tilta, tu taču nevarēsi sagrābt slīcēju aiz apkakles, vai ne?» saka audzinātājs Ķirškalns savam kolēģim Krūmam — no ikdienas iespaidiem sagumušam, pat ticību zaudējušam cilvēkam. «Mūsu taisnība ir pārāk spēcīga, lai mēs baidītos no vasaras raibumiem uz tās sejas,» sarunu nobeidz Ķirškalns. Nebaidīšanās no vasaras raibumiem uz mūsu dzīves īstenības sejas — šis īstenības apliecināšanas veids raksturīgs arī Dripes prozai. Viņa intonācija vienkārša, tēlojums tiešs, ļoti konkrēts. Un droši vien vienam otram, kas izklejojies pa mūsu dailprozas izcilāko lappušu labirinti, šis tiešums var likties kā mūsu sarežģītās esības vienkāršojums, kā atpakaļkāpīgi izaudzis kartupelis globāliem vispārinājumiem bagātīgi apstādītajā mūsu šodienas literatūras dārzā. Kartupeļa zieds, ar kuru pogcaurumā mūsu literatūrā ienāca Ziedonis. Šodien viņš komplicētāks. Bet tas ir zemes augs, ne koka galotnei pieveģētējušās orhidejas stiegrojums. Prozā avangardā iet, piemēram, Alberts Bels. Lasu «Saucēja balsi», lasu Bela mežģīnes ap viņa varoni, lasu ar Kalašņikova automāta kārtas ātrumu un blīvi izšautās salīdzinājumu gūzmas, laikmeta pazīmju drumslas. Lasu poētisko vispārinājumu ap varoni. Bet ļoti gribas aiz smalkā pūdera kārtas kaut uz mirkli ieraudzīt pašu varoni. Pūderis man pašam, kā jau dailvārdniekam, dozītē. Un salīdzināt, vispārināt arī mazliet protu. Ļoti gribas uzzināt kaut ko par pašu varoni. Jo par to es no visa pieminētā zinu vismazāk.

*Kad esam nu klusinājuši
Savas domas uz iekšu
Līdz smīnam
Un tās nesadzirdamas pulsē
Cauri pārsātinātības svinam,
Šo žanru es nenoliedzu,*

*Šai laikā es atgādinu:
Arī tam uz patiesību ved taka,
Kas to saka.*

Tā nesen izteicos kādā dzejolī. Un atkal nāk prātā šīs rindas, mūsu daiļliteratūru pārļasot.

Ē. Kestneram ir stāsts «Punktiņa un Antons». Katrai nodaļai tur pievienotas «pārdomas». «Pirmās pārdomas», «Otrās...» utt. Kad manai Karīnai bija seši vai septiņi, kādu pēcpusdienu braucām elektriskajā vilcienā. Bērns pa ceļam lasīja šo stāstu. Briesmīgi ātri. Lielupē jau pāri pusei. «Kā tu tik ātri?» jautāju. — «Es nelasu tās pārdomas. Man pašai ir savas pārdomas,» viņa atbild. Mazo sarunu elektrībniekā atceros bieži. Esmu to pat vispārinājis līdz estētiskam kritērijam.

Dripes vienkāršajā stāstījumā «pārdomu» maz. Daudz dzīvas vielas. Un tā rada pārdomas. Pašiem savas.

Tās rada arī inscenējums. Patīkamākais ir tas, ka arī teātra kolektīvu it kā vadījusi Ķirškalna doma par vasaras raibumiem. Teātris nav vairījies no plankumiem uz mūsu sejas. Lai iznīdētu tos, ir nesaudzīgi ķeries pie cēloņiem. Nav vairījies traģikas. Pareizs ir solis nenobeigt izrādi ar Dripes — kaut arī veiksmīgi uzrakstīto — gaišo finālu. Grāmatā tam ir sava vieta. Uz skatuves stāsts nobeigts citā vietā, pievienots traģisks akcents — pati baigākā konsekvence. Un tā ir jāatgādina, ja grib nopietni runāt par skarto tēmu, ja grib panākt satraukumu, asu pretreakciju skatītāju jūtu un prāta pasaulē, lai arī skan, cik maigi skanēdama, skatītājus uz zāles izeju pavadītāja šūpla dziesmas melodija. Jā, mēs aizaijājamies. Par to jau rakstīja H. Gulbis, Rakstīja G. Priede savā «Zilajā». Dripe tagad Dailes teātrī savā žanrā — tāpat asi, publicistiski. Uz šādu saasinājumu vērsts

arī divdaļīgās izrādes pirmā cēliena fināls — kolonijas audzēkņu vecāku dzīves veida īsas, kļiedzošas anotācijas. Pašu audzēkņu raidītas šiem vecākiem. Un tikpat labi visiem, jo kur gan ir robeža, kur īsti sākas it kā nevainīga atzara taciņa no mūsu maģistrāles, taciņa, vēlāk jau ceļš, kas apstājas pie kolonijas dzelzs vārtiem.

Šī ir tēma, par kuru nevar ierunāties paklusītēm, iečinkstēties vai likt tai priekšā mūsu iecienītos «dažkārt», «vietumis». Jā — dažkārt, jā — vietumis, ne jau visur, bet bīstamā nosliece pastāv, un to kultivēt vai izskaust ir mūsu pašu rokās. Rokām jāklūst darbīgākām. Lai tāpēc tēma skan asi! Teātris to tā arī raida. Vīrišķīgi. Un ar atbildības sajūtu.

Runājot par darbības mākslu uz skatuves, par procesa radīšanu, esmu pieskāries jēdzienam *i e p r i e k š ē j a i s s p r i e g u m s*. Vērtēju ļoti augstu šo elementu uz skatuves. Pirms vērās priekšskars «Romeo un Džuljetas» izrādei E. Smiļga inscenējumā, aiz tumšā auta atskanēja zobenu šķinda, traki brēcieni: «Sit nost visus Monteki!», «Sit nost visus Kapuleti!». Tad sākās lugas tālākā darbība. Bet pamatatmosfera — kaut vai ar mazliet ārēju līdzekli — bija nodibināta. Mūsdienu teātrī esmu redzējis daudz complicētākus iepriekšējā sprieguma nodibinājumus uz skatuves, smalki ieaustus aktieru izturēšanās veidā, tie izpaudušies arī īsti skatuvisku dekoratoru darbā. Ne visu to šē pieminēt. Varu tikai atkārtot, ka zemu vērtēju izrādes, kas pašapmierināti sākas no nulles punkta, kur pirmo uz skatuves ieraudzīto aktieru elpā sajūtama vēl nupat kulisēs laiski izpīpētās cigaretes atsmarža, nav jau ko mobilizēties — sākumā nav ko darīt: mēs pulcējamies atbrīvoti un tukši un uzlādēsimies lugas tālāko notikumu gaitā. Varbūt arī ir tādas lugas, kas neprasa iepriekšēju inducēšanos ar doto apstākļu spriegumu. Taču katrs īsti dramatisks

darbs uz skatuves jau ir tikai šīs iepriekš nobriedušās drāmas pēdējais cēliens — ļoti koncentrēts, kā ledus kalns, kam desmit no vienpadsmit daļām ir zem ūdens. Pirms tēliem dota iespēja parādīties uz skatuves, ir jau samezglojusies, ieprogrammējusies drāma viņu dzīvē, izveidojusies apstākļu summa, kas prasa atrisinājumu. «Dzīves romāns», kā to sauc G. Tovstonogovs.

Ikvienam no pusaudžiem, kurus mums rāda Dripe un Liniņš, ir jau savs dzīves romāns — sarežģītāks vai vienkāršāks, pirms viņi nonākuši mūsu redzeslaukā. Tāds ir literārā materiāla iepriekšējais spriegums. Materiāla dramatiskums. Un izrādē mēs to sastopam jaunā skatuviskā kvalitātē. Sākumā tā ir tikai dzirdamā soļu kļaudzoņa, kāpoņa, rāpoņa, di-poņa, tā ir dzelžainā dekorācija (Ivars Čaks), ārēji līdzekļi, bet galvenais — audzēkņu grupas attieksme pret notikumiem, audzinātājiem, citam pret citu. Neapmierinātība, jā, briesmīga, bet savaldīta neapmierinātība, arī aktivitātes alkas, viss sakāpināts it kā pirms iespējama sprādziena. Sprādziena, kas, iepriekšējai — nirdzīgai morālei sagrūstot, var radīt jaunas ētiskas, jaunas cilvēciskas kategorijas, — sprādziena, kas var nest arī postu. Un izrādē notiek abi.

Šīs atmosfēras radišanā ļoti lieli radoši nopelni ir jaunajam kustību režisoram, jaunajam tāpēc, ka viņš Dailes teātrī pirmo reizi. Tas ir Modris Tenisons, kurš jau daudzus gadus nodevies pantomīmai un skatuviskās kustības darbam Rīgā, Kauņā, Maskavā, kinostudijās. Viņa darbs Dailes teātrī — plastiski ekspre-sīvs, ar labu teatrālu fantāziju un viscaur mērķtie-cīgs; tas palīdz izrādes idejas virzībai, ar nosacītiem līdzekļiem vidi ļoti precīzi raksturojot un dramatisko pamatspriegumu kāpinot. Izdevušās arī audzēkņu iedomu, nakts un dienas sapņu iekšējo redzējumu

aiņās — gan satraucoši tirdīgas, gan mājup maigi aicinošas.

Aktieru darbs. Te galvenokārt jārūnā par jauniešiem, par diplomantiem — teātra V studijas un līdz ar to Teātra fakultātes neklātienes kursa beidzējiem. Uz viņu pleciem arī izrādes galvenā slodze. Diplomdarbs. Kolonijas priekšnieks Ozolnieks — Aivars Bogdanovičs, audzinātājs Ķirškalns — Romualds Ancāns. Šīs abas lomas kā sakāpinātas negācijas pretspēks — visatbildīgākās. Un, kaut arī veiktas daļēji, kaut arī abu pedagoģiskajos dialogos (kurus varētu arī īsināt) vēl daudz deklaratīva, nepārvarēta, kaut arī nekādi vēl nepārliedina Ozolnieka niknuma izverdums pedagoģiskajā padomē, tomēr jāatzīst: izrādes galarezultātā abi jaunie aktieri, piemēram, mani pārliedina, ka cilvēciski, pēc savas personības īpatsvara, pēc rīcības un domāšanas veida tieši tādi varētu būt šie abi atbildīgā un nepateicīgā darba darītāji. Sevišķi tais moments, kas saistīti ar zināmu risku pedagoģiskajā darbā, un beigu posmā, kad nobriest traģiskie notikumi, pārliedina A. Bogdanoviča rīcības veids, viņa miers un iekšējā trauksme, pat azarts.

Spriegā, mērķtiecīgi būvētā izrādē es aizmirstu pavājās vietas, tās izkūst kopējā plūduma iespaidā. Toties vāju izrādi manā uztverē nekad nav izpirkušas aktieru meistarības ziņā it kā spožas vietas. Šoreiz noticis tā, ka aktieru vēl nepaveikto manā iztēlē kompensējis izrādes organiski vesela plūduma koptēls. Šo koptēlu jo stiprāku dara a n s a m b ļ a faktors.

Proti, ap trīsdesmit cilvēku lielā kolonijas audzēkņu pamatgrupā, kurā ir dažādu sagatavotības pakāpju jaunie aktieri un iesācēji, visi darbojas ar vienādu atbildības sajūtu un atdevi. Pie tam tā nav tikai Tenisona vai Liniņa organizētā stihija, tā

ir jauno aktieru pašu vēlēšanās tieši tā spēlēt šo savu lugu, tā runāt par šo tēmu. Stihija ir viņu pašu, režisori tai devuši formu. Un tas ir īsta ansambla pirmais priekšnoteikums. Tāpat rodas sajūta, ka principi, ideāli, par kuriem cīnās audzinātāji, ir šo lomu tēlotāju — aktieru principi. Tas sakāms arī par negatīvajiem tēliem. Morāli iznīcināt tādu kā Zuments — tas kļuvis par jaunā aktiera Ivara Kalniņa principu. Zuments — dziļi organisks tēls. Atbaidošs savā tiešumā. Ne mirkli nepretendē uz simpātijām, kā tas gadās ar «vīrišķīgajiem bandītiem» mūsu detektīvfilmās. Aktiera trāpīgs veikums. Arī Akvelīna Līvmane tikpat nesaudzīga pret savu Pumas tēlu. Tās primitīvā psihe uzšķērsta bez nolaidēm. Un tomēr derīgi tajā ielūkoties caur teātra lupu. Ar aizrautību par savu profesiju un par iespēju mācīt arī tādus ļaudis kā kolonijas audzēkņi pārliecina Mirdza Martinsone keramiķes Dzidras lomā. Audzēkņa Trūdiņa panaivos tīkamo blakusceļu meklētāja prātojums, viņa patruļo, bet vēl labojamo raksturu par savu padarījis Jānis Paukštello. Emocionāls, izteiksmē kāpināts, bet saskarē ar tēlu ne tik organiski vienkāršs ir Jānis Plēsums audzēkņa Mežuļa lomā. Mežuļa visai sarežģītā attīstības līnija romānā it kā pārtrūkst uz ilgāku laiku, tā atsākas atkal beigu daļā. Šo trūkumu vajadzēja dramatisējumā novērst; šķiet, par ilgu esam viņu izlaiduši no uzmanības loka, lai īsti dzīvotu līdzī viņa saspringtajai drāmai finālā. Savu lomu gan sapratis, bet cilvēciski to vēl nepiepildījis, pasausi darbojas Indulis Grants (audzinātājs Krūms). Spraigā, psiholoģiski smalkā divskatā ar kolonijas priekšnieku kāda rajona komitejas sekretāra ļoti korekto ārējo uzvedību, taču, šķiet, pārāk piesardzīgo vadības stilu ļoti precīzi atklāj Kārlis Auškāps. Visus tēlus, epizodes, kas uzticētas jaunajiem, nenosaukt.

Viņiem blakus audzēkņu vecāku, uzraugu, meistarū, skolotāju, juridisko darbinieku lomās citas teātra paaudzes. Sastopam M. Klētnieci, Ē. Ferdu, E. Leimani, R. Rogu, V. Gribaču, O. Dreģi, K. Pabriku, H. Vazdiku, A. Miķelsonu, P. Vasaraudzi, M. Ozoliņu, O. Bērziņu, A. Kalpaku, V. Bērzāju, J. Jurovu, dzirdam A. Dimiteru. Redzam viņus, atslēgām šķindot, pārstaigājam skatuvi, redzam istā un neīstā mīlestībā pret saviem bērniem, par viņu likteni audzinātājus taujājot, redzam rūpīgi noliekušos, pārbaudes veserīšus klausīnot, katru telpas kaktu pārmeklējot, vai tur neatradīsies kas neatļauts. Un šo to neatļautu arī atrod.

Vai šāda proporcija starp vecākās un jaunākās paaudzes aktieriem arī nav mazliet neparasta, neatļauta? Nē, šis taču ir diplomdarbs. Un pašreizējā Dailes teātra struktūrā es dotajā proporcijā redzu kaut ko raksturīgu ne tikai diplomdarba gadījumā vien. Acīmredzot nav tālu tā nākotne, kad šie samēri iezīmēsies arī kārtējā repertuāra izrādēs. Tāds ir process. Un Dailes teātrī pašreizējos apstākļos tas risinās stipri paātrināti.

Kaut kur aiz kadra skan iztraucētā tēva (A. Dimitera) balss, viņa bažas par mūsdienu pusaudžiem. Šajā izrādē, kur nepieciešams tik daudz zēniska tiešuma un dabiskas atbilstības, pusaudži pārbaudi izturējuši un bažas nerada. Vērojot, piemēram, Gorkija «Barbaros» I. Grantu vai K. Auškāpu, nevarēja nemanīt viņu nesagatavotību tāda mēroga lomām. Bet būs jāveic. Tāds secinājums rodas, ansambla atbilstības procesu tieši šai izrādē savdabīgi atainotu vērojot. Tātad — tālāks audzināšanas darbs ansamblī. Un tur — dzīvu savstarpējās bagātināšanas procesu! Katrā ziņā bez plaisas starp jauno un veco paaudzi, bez tās plaisas, par kuru — gan gluži citā

mūsu dzīves laukā — satraukti stāsta «Pēdējās barjeras» iestudējums.

«Liesma», 1974, № 9, 13. lpp.; № 10, 18. lpp.; № 11, 13.—14. lpp.

PĒC IZRĀDES LUGU PĀRLASOT

Kad pagājušiem Jaunatnes teātrī noskatījos G. Priedes «Aivaru gaidot», man lugu, ko biju lasījis pirms gada tikko uzrakstītu, pārlasīt negribējās. Tās skatuviskā valoda — savdabīga, bet izteiksmē viengabalaina un skaidra — autora domu pacēla jaunā aktivitātes pakāpē. Tekstā vēl palikušo informāciju, skatuviskā darbībā neatklājamu vai neatklātu, es saņēmu precīzu, neizpluinītu vai dabiskmīļi neapvāvuļotu caur savu ausi, un tad jau tālāk — saprati vai nesaprati — vaicā pats sev kaut līdz mūža galam.

Šoruden, tā paša autora «Es jūs piespiedīšu mīlēt Raini» (pasvītrojums mans, lai, tieši šo vārdu uzsverot, pareizi skanētu virsraksta doma) turpat noskatoties, meklēju rokā pirms pusotra gada lasīto lugu. Pārlasu. Zinu, ka neklūstu jaunāks, pat otrādi, un viena bungādiņa man jaunībā slavena ausu daktera pārdurota, bet pagaidām uztveru to, ko man citi saka, dažreiz arī cenšos uztvert, jo vispār — tas jau ir daudz grūtāk, nekā pašam runāt, pasauli pierunāt. Bet uztveru. Tagad tomēr pārlasu lugu ar aci. Restaurēju norises, attieksmes, raksturus. Ar vienu izrādes noskatīšanos nebija pieticis, garām bija paslīdējis te šis, te tas. Un kas tad bija palicis, kas?

Ar emocionālo uztveri (tur acij vairāk daļas nekā ausij) biju sataustījis un kā kolektīvu vienību iepazītinis piecus uz skatuves sastopamos jauniešus,

lugā — profesionāli tehniskās celtnieku vidusskolas audzēkņus, īstenībā — J. Vītola Valsts konservatorijas Teātra fakultātes III kursa studentus, kas Jau-natnes teātra režisoru un aktieru audzināti un praksē jau tagad sietin saistīti ar šo skatuvi. Un ne tikai tāpēc, ka to prasa abu lugā sastopamo tēlu grupu (audzinātāji — audzēkņi) dabiskā proporcija, bet arī tāpēc, ka, mērķtiecīgi turpinot tagad visos teāt-ros ar praksi arvien vairāk apvienoto pedagoģisko darbu, šī izrāde ir gan teātra sezonas kārtējā novi-tāte, gan skate — atskaite par trupas rezerves paš-reizējo skatuvisko gatavību. Tātad — sākam ar jau-najiem.

Ārija Liepiņa, Romāns Grabovskis, Aivars Pūcī-tis (viņu dublē arī Ivars Brakovskis), Enriko Avots, Rūdolfš Plēpis, kursa vadītājs un izrādes režisors in-scenētājs — Ādolfs Šapiro, režisors un jauniešu gru-pas pedagogs šai izrādē — Jānis Vītolinš. Rezul-tātu es pēc emocionālās uztveres jau formulēju. Mūsu priekšā neliela topošo celtnieku grupa, mazs kolektīvs, un mēs ticam tiem spēkiem, kas viņus sa-tur kopā, virza. Tā ir atkal dzīva šūna G. Priedes lugu darba jauniešu tēlu sistēmā, kas mums tuva, saprotama, vajadzīga. Visvairāk vajadzīgs viņu ļoti vienkāršais, bez skaļuma paustais, ar visām dzīvās dzīves pretrunām saaugušais pozitīvais patoss, pār-liecība, ka viņi nekļūdīgi nostāsies tur, kur savulaik droši, ar grūtībām un ar slavu bija pratuši nostāties viņu tēvi. Stafete — šo vārdu bieži lietojam atgādi-nādami. Bet, kad izrādes trešajā cēlienā pieci jau-nieši noliecas pie ķieģeļceplā ugunsšahtām, pie uguns, kuru nenoguris uztur dzīvu vecais meistars Orbidāns, kad viņi, meistara vērojumu, vēlējumu pavadīti, katrs pa lāpstai kurināmā šai ugunī iemet, — šais mirkļos (un to saka mana emocionālā uztvere) summējas lugas darbībā paustie jauno celt-

nieku garīgās stājas, pasaules izpratnes, savstarpējo attieksmju fragmenti. Mēs ticam, ka viņi ir tieši tādi, kādi parādās, ka būs tādi, kā sola viņu vienkāršā un tomēr simboliskā ugunsjunda.

Kā tas panākts?

[. .] Te jārunā par dotās grupas, par visa kursa pedagoģiski metodisko ievirzi turpmākajam skatuves darbam. Pavasarī noklausījos I. Ziedoņa «Kurzemīti», šī kursa runas mākslas skatē sniegtu, ar labu daļu audzēkņu sastapos, «Mistēriju par Cilvēku» inscenējot, citus pa vienam, pa divi esmu atsevišķās izrādēs skatījis. Varu teikt, ka kursa pedagoģiski metodiskā ievirze, manuprāt, pareiza, uz skatuvisko darbību, tās izcelsmes un attīstības procesu, tā skatuvisko atdevi vērsta, tāpēc man tuva. Šī metode (un tā ir arī Jaunatnes teātra radošā skola) prasa no aktiera, pirms viņš sper soli vai saka vārdu uz skatuves, dziļi doto apstākļu apjēgu, lugā dotā laikmeta un vides organisku uzsūkšanu sevī, spēju tēlaini šais apstākļos dzīvot un šīs vides raksturīgākās pazīmes skatītājam tēlaini pārraidīt; šī metode ietver sevī arī aktiera un skatuves materiālās puses (dekorācijas, uzbūvju, doto priekšmetu) organisku sakušanu, pat teatrāli stipri nosacīti izvēlētu priekšmetu iedzīvināšanu, attaisnošanu, tos pārvēršot par iekšēju nepieciešamību; tā ir metode, kas nevingrina atsevišķas frāzes, atsevišķa vārda daļrunu vai sīki sačamdītas rakstura īpašības tiksmu apspēli, bet liek darboties lielākos, ar tālāku perspektīvu nospraustos posmos, daudz šķietami tikamu sīkumu pakļaujot galvenajam — visas lugas domai. Celtniecībā mēs šodien runājam par «lielāku soli» konstrukcijās, tas nozīmē, ka pieaug attālumi starp lietojamo konstrukciju balsta punktiem. Dzelszbetons ļauj to, ko liedza koka vai tērauda sija. Arī tiltu būvēs balsti attālinās. Solis kļūst platāks.

Ballistiskās raķetes trajektorija neizmērojama. Kaut kas līdzīgs notiek mūsdienu skatuves mākslā. Režija sper platāku soli no viena svarīga un akcentējama mezglu punkta līdz nākamajam, un šo punktu kļūst mazāk, izrādes — viengabalainākas; daudz kam agrāk «meistarīgi» apzelētam šis solis iet pāri, garām.

[. . .] Fakultātes III kursa jaunieši nekādā gadījumā vēl nav apguvuši šo ļoti grūto darbības mākslas metodi, un nez vai pat viss viņu pedagogu kolektīvs absolūti konsekventi apzinās nosprausto mērķi un augšanas grūtības, taču vienotu ievirzi uz šādu mērķi jutu, gan «Kurzemīti» noklausoties, gan izrādes un fragmentus noskatoties.

Un pēc šī pozitīvā konstatējuma ir pienācis pats pēdējais brīdis katrā traktātā obligātajam un lielajam BET, kas jau bija pieteikts recenzijas virsrakstā.

Es pārlasu G. Priedes lugu un atkārtoti uzzinu, ka bez pareizi uztvertā darbības plūduma vēl ir ļoti daudz lugas tēliem raksturīgu un autora domas attīstībai nozīmīgu detaļu, nekādā ziņā ne uzsvērti apspēlējamu, bet katrā ziņā, lielu darbības soli sperot, meistarīgi līdzī paņēmam. Es no jauna uzzinu, ka, piemēram, Andulis atšķirībā no citiem ir fiziski pavārgs mīkstčaulis, tikai nupat, nupat un tieši lugas notikumu procesā no palutināta gudrinieciņa čaulas ārā lieņošs salātiņš un tikai ar skatītāju un Anduļa biedru avansu lugas beigās par istu celtniekzēnu iesvētāms, vēl paglēvs, uz lieku izdabāšanu audzinātājiem nasks. Izrādē es to uzzinu no dažām viņa biedru piebildēm (ja es tās sadzirdu, saprotu), taču redzu uz skatuves Enriko Avotu artistiski spriganu, savas darbošanās zīmējumā ne ar ko no pārējiem neatšķirīgu. Pirmīt raksturotajā jauno celtnieku grupas darbībā aktieris tādējādi piedalās vispār, bet ne pēc sava rakstura un īpatnību konkrētības.

Un tā vairs nav īsta darbība. Varbūt — tās parādīšana. Izmantota audzēkņa neapšaubāmā muzikalitāte, ritma izjūta, tā likta lietā muzikālajās epizodēs, un tur, palīdzot ansamblim, Avots kā Andulis zaudē vēl vairāk. Tā režisoru vaina.

Ap citu šīs grupas jaunieši — Gunti autors savijis patrauslu, it kā dziļi iemezglotu, bet tagad pārrautu mīlestības tīmekli. Par autora devumu runājot — pat pārāk smalku, zemtekstos slēptu, šīs lugas tiešumam neatbilstošu. Tomēr, lugas tekstu pēc izrādes pārļasot, par šo līniju uzzinām pietiekami daudz. Un, kaut arī tiek pasvītrots, ka šis zēns sevī ierāviēs, Romāns Grabovskis šai lomā izlīdzas ar visai pasīvu malā stāvēšanu. Ieraušānās sevī nav pasīva pozīcija, tā ir aizsargāšanās pret apkārtnes jautājumiem, dzēlībām. R. Grabovski šai un arī citās izrādēs vērojot, mostas bažas, vai jaunieši pēc sekmīga starta filmā un pāris avansiēm uz teātra skatuves nesāk jau mazliet paļauties kādai vieglākas pretestības plūsmā, kuras iekšējais zemteksts skan apmēram šādi: «Lūk, tāds es esmu, aplūkojiet mani...» Droši vien vēl ne, bet no pārējo audzēkņu nemitīgi sevi pierādīt alkstošās aktivitātes viņa skatuviskā darbošanās veids atšķiras gan.

Ap Gunti autors savijis patrauslu jūtu pasaules tīmekli. To ar neparastu patosu magnetizē, inducē nupat nelaiemes gadījumā cietusī paklusā meitene Ēva, kuru lugā tā arī neredzam. (Izrādē gan — īsā vīzijā, bet tā, manuprāt, lieka.) Taču ar Ēvu saistās vairāki lugas darbībā nozīmīgi notikumi. Arī būvdarbu vadītājs Buciņš (Eduards Treimanis) iekļauts viņas lokā. Stāsts par Ēvu ir lugas ekspoziģija (apstākļi, notikumi pirms lugas darbības sākuma). Ekspoziģijai Priedes dramaturģijā liela nozīme, autors, to izstrādājot, sasniedzis augstu, smalku meistarību, brīžiem pat par daudz skopiem vārdiem mums par

šo zemslāni vēstīdams. Un, lai arī cik pareiza, šī zemslāņa inducēta, būtu darbīgā izturēšanās uz skatuves, tieši ekspozīcijas pārraidē skatītājiem liela nozīme ir runātajam vārdam. Un te nu nonākam pie sāpīgākā punkta izrādē. Teksta ziņā tā zaudē, liekas, turpat vai pusi. Ne tik daudz klusas, cik neskaidras runāšanas rezultātā. Un tieši šī trūkuma dēļ luga pēc izrādes jāpārlasa. Secinājums? Atpakaļ pie teikumu un vārdu apspēles, pārkentēšanas manieres? Nē! Kur tad izeja? Nonākam pretrunā. Ko gan dod darbības metode, ja tā «aprij» tekstu?

Secinājums viens — pie šī elementa jāstrādā. Ar jauniešiem — tieši tagad, šai augšanas grūtību periodā, pastiprināti tieši no šī brīža. Un es uzskatu par pareizu, ka sācējos visupirms radīta apjēga par iekļaušanos darbībā, apstākļos, vidē, notikumos, kaut arī mazliet «vispār», kaut arī attieksmju niansēm pāri pārslīdot un tekstu veseliem gabaliem aprijot. Jo jaunielis, divus trīs gadus mācīts vienīgi «pareizi» un «daiļi» runāt, varbūt arī kustēties, vēlāk režisora pūles iesaistīt viņu darbības lokā var vienkārši vairs nesaprast, neuztvert, uzskatīt par liekām. Ja rūpīgi pārlūkosim mūsu fakultātes un studiju dažādu gadu auklējumus, mēs atradīsim ja ne paaudzes, tad veselus slāņus, kas vairs nepieņem citu metodi, garīgi bruņojas pret skatuviskās darbības procesa organizētājiem uz mūsu šodienas skatuves. Kaut arī viņu ārējā meistarība, īpaši runas prasme, varētu būt spīdošs palīglīdzeklis šīs metodes rokās. Šo izteiksmes līdzekli attīstīt, nesaudzīgi prasīt vārda skaidrību tagad, kad likti pamati aktiera meistarības pamat-elementam — darbībai, uzskatu par mūsu priekšā esošo topošo aktieru neatliekamam tālāko uzdevumu. Tas pats, starp citu, prasāms, ikdienas darba procesā nesaudzīgi atgādināms arī citu paaudžu aktieriem — meistariem, kam, piemēram, šajā izrādē

vārda skaidrības ziņā tik pat daudz trūkumu. Latviešu padomju teātra pašreizējā attīstības posmā, kad tikai pirms aptuveni desmit gadiem režijā parādījās pirmie mērķtiecīgās un saasinātās darbības eksperimenti un šo ievirzi pat daudzi uz teātra zālēs gūto iespaidu aprakstīšanu un izvērtēšanu preses slejās ļoti aktīvi noskaņoti ļaudis vēl šobaltdien vienkārši nesaprot, cīņai par vārda spēku un skaidrību ir īpaši svarīga loma, jo aizkaitinājums par nesaprastu tekstu šīs kategorijas rakstošajos skatītājos pārvēršas sašutumā par attiecīgās režijas pamatprincipiem, vairs tālāk nejautājot, kādi tie īstenībā ir.

Autora doma, viņa rūgtā ironija par lugas virsrakstā fiksēto dedzīgās skolotājas Sarmītes Melderes fanātisko lozungu «Es jūs piespiedišu milēt Raini», par it kā rainisko attieksmi pret literatūru, pret jebkuru dzīves parādību un šādai deklarācijai gluži neatbilstošo sikegoistisko rīcības loģiku — šīs līnijas iedarbīgums un skaidrība izrādē lielā mērā atkarīga no Sarmītes lomas attīstības, tātad no Andas Zaices veidotā tēla. Kā pozitīva parādība A. Zaice pārliecina tur, kur viņa ar sirdsdegsmi, aizsvilstoties ar visas savas būtnes spalģumu aizstāv savus principus. Jo nekur nepastāv negācija tikai pašas negācijas pēc un neviens cilvēks dzīvē nedarbojas ačģārni aiz aklas vēlēšanās būt ačģārns. Bieži vispretīgākā aplamība dzimst it kā cēla nolūka vārdā. Tāpēc mani nekādi nepārliecina lomas kopējā zīmējumā izvēlētā satīriski zobojošā režisora un aktrises attieksme pret šo tēlu. Kad viņa nāk, par to jau iepriekš vēsti kādi nemākulīgā klupienā pasperti priekšmeti; dēļa gals, uz kura viņa apsēžas, pēc veciem un nekļūdīgiem klaunādes likumiem tūdaļ nosveras uz leju. Tas gluži ārēji, bet arī iekšēji — kaprizitāte, vecmeitīgas paštaisnības demonstrējumi.

To visu es saucu par rezultātu, nevis par lomas attīstību procesā. Pirms vēl Sarmīte pauž savus uzskatus, pirms vēl viņa sāk darboties — pareizi vai kļūdaini, viņa jau ir pieteikta kā negācija. Un tad vairs nav interesanti sekot viņas rīcībai, arī attīstībai, zināmam lūzumam finālā.

Otru izrādei ļoti nozīmīgu pedagoģes tēlu — Džildu Jēkabsoni veido Vera Singajevska. Džilda — Sarmītes pretmets, viņa ir cilvēks, kam labs, biedrīgs kontakts ar audzēkņiem, ar kolēģiem, pat līdz kompromisam labs. Liekas, ka V. Singajevska šo cilvēcisko īpašību — saprašanos ar kolektīvu tēlo ar zināmu aktierisku distanci. Viņa parāda labu saprašanos. Bet kontakts ar cilvēkiem nav parādāms, tas vai nu ir, vai tā nav. Tāpēc arī šī attieksme īsti nerealizējas. Tiešāki, dotajam materiālam tuvāki ir Eduards Treimanis (Buciņš), Aleksandrs Maizuks (Tūrs) un Viktors Zvaigzne (Orbidāns).

Andra Freiberga dekorācija — mobilizējoša, kaut lakoniska, tomēr būvlaukuma, arī ķieģeļcepla atmosfēras aktīva radītāja. Ā. Šapiro, kas meistarīgi prot sakausēt darbojošos cilvēku ar izrādes videi izraudzīto materiālu, šoreiz to īsti nav panācis. Kad aktieri, piemēram, ar dotajām detaļām sāk darboties konkrēti (ēvelē dēli, pārbauda sastatņu stabilitāti utt.), tas nepārlicina. Vispār izrādē paraibs izteiksmes līdzekļu klāsts: te dziesma — parādība, te atkal finālā īsti nesagatavota dūmaka. Tā izskatās labi, arī Zaices Sarmīte — tajā pamesta un dziļdomīgi sēdoša — izskatās labi, bet vienotā tēlā es šos izrādes elementus neprotu salikt. Arī tāpēc vēlreiz pārslu lugu.

«Liesma», 1974, № 12, 20. un 24. lpp.

PŪCĪTIS PETERĒ

Ja ir vakars un var teikt — vakarē, tad, ja ir Peters, kāpēc nevar teikt — peterē? Jo kā gan citādi lai nosauc to dzejnieka radošajam procesam tik tuvu piekļuvušo viņa dzejas atveidi, ko mums sniedza Jaunatnes teātra aktieris Uldis Pūcītis Rakstnieku savienības Literatūras propagandas biroja nesen rīkotajā Jāņa Petera radošā darba vakarā Arodbiedrību Centrālās padomes kultūras nama zālē. Tik tiešām tovakar (biju radošā vakara atkārtojumā — šā gada janvārī) blakus citiem atzīstamiem gan aktieriskajiem, gan vokālajiem, gan autora lasījumā sniegtajiem dzejas atveidiem Pūcīša sniegumā iezīmējās kaut kas kvalitatīvi atšķirīgs, jauns šajā tagad visai izplatītajā, plaši pieprasītajā skatuves mākslas paveidā. Viņš nedeklamēja, neskandēja, nelasīja, nerecītēja, nerunāja, negāmuroja, neapliksmoja, neapraudāja, neilustrēja, nedemonstrēja, nenesa priekšā... Ko tad viņš darija? Pagaidām saku — peterēja! Un tas, ko ar to gribu pateikt, man šķiet principiāli svarīgs.

Esmu jau sarunās par dzejas teātra principiem izteicies, ka labu dzejoli uzskatu par dzejnieka iekšējās drāmas rezultātu, ka tā pamatā ir cīņa, iekšēja vai citu radīta šķēršļa pārvarēšana, pretmeti, process. No tā dzimst dzeja kā šīs mikrodrāmas atspulgs, kādreiz — tikai kļiedziens, liksmi uzbrūkošā vai sāpēs atvairīgā izsauciens. Un, ja arī aktieris tikai iekliegtos, viņš nevar to darīt, nezinādams, kā vārdā. Tāpēc ar dzejoli kā ar arheologu atrastu senlausku rokā katram, kas šo dzejoli grib mums uz skatuves sniegt, ir domās, iztēlē jārestaurē tas dramatiskais cīniņa un domu process, kurš šo dzejoli radījis. Mēs bieži arī kļūdāmies, šo procesu iztēlē restaurējot,

darām to pārāk gudri, sadomāti vai arī intuitīvi nepareizi, taču vēl biežāk mēs dzeju runājam uz skatuves, uz estrādes, televīzijā un radio ar iepriekš gatavu un visiem gadījumiem rūpīgi izstrādātu aktiera emocijas štampu. Kā slikts ilustrators savus sen gatavos plankumus un vaibstus zīmē dzejoļu grāmatā iekšā, to varbūt nemaz līdz galam neizlasījis, tā mēs bieži vien dzejas priekšnesumā ar gataviem emociju štampiem ilustrējam tās vietas dzejolī, kuras mums pēc teksta virspuses šķiet jūtām piesātinātas. Emocionāls kāpinājums kā gatavs rezultāts, nevis kā nepieciešamība, kā process.

Kad Uldis Pūcītis tovakar uz skatuves spriegi darbojās ar Jāņa Petera dzejas vārdu, jutu, uztvēru tieši šo procesu, par kuru tik daudz diskutēts un kurš tik ilgi teorētiski pieprasīts. Esmu ar Pūcīti kopā strādājis, divi lielas dzejas izrādes veidojot. Tur daudz kas uz skatuves, protams, bija organizēts tā, lai dzeja attīstītos darbībā, taču nevaru apgalvot, ka ar pašu dzejas vārdu Pūcītis šai mūsu sadarbības lokā vienmēr būtu sasniedzis kopīgi iecerētā procesa atklāsmi. Bet tovakar klausījos un pēkšņi to dzirdu. Dzirdu Petera dzejoļu dramatiskos aizsākumus, šo dzejoļu izcelsmi. Redzu Petera — lepnā un devīgā, kautrā un klausīgā, brīnīties spējīgā (cik daudzi no mums vēl to prot?) ieiešanu Tbilisi tirgū. Un no šīs vēlības un pret istu draudzību klusi atvērtās sirds, no šīs bagātības un tomēr lielā izsalkuma pēc jauna, veselīga brīnuma tad arī top tirgus dzejoļa rindas — īsas, apcirstas kā kustību kampjošs skatiens. Pūciša skandējumā (tagad droši saku «skandēt»); ja ir at-rasts pamats, tad jāskandē) no jauna notika šo savdabīgo rindu radišana. Un tapa vēl viens aktiera līdzšinējos dzejas tvērumos maz pamanīts elements — forma. Forma kā iekšēja nepieciešamība. Forma kā līdzeklis. Jaunatrastais, vēl pirmajās rindās izmēgi-

nāmais, tad par īsto pieņemamais un tālāk droši izvēršamais līdzeklis. Arī dzejniekam forma nav gatavs, no kaut kāda plauktiņa paņemams iekšējās izteiksmes līdzeklis. Tā top. Ikreiz no jauna. Sataustāma, iemēģināma, izvēršama. Tāda ir Petera dzejas valoda. Un tādu to runāja Pūcītis. Iešūpoja rindu, ieklausījās un tad atdevās ritumam. Formas radīšana kā process — arī tā pieder pie dzejas dramaturģijas. Forma kā darbības nepieciešamība. Un to mēs saņemām. Es dzejoļus ne tikai dzirdēju, es tos arī redzēju. Turklāt redzēju ne tikai dienviņu piparu bunti vai Rīgā pa draugam pirktu ananasu, redzēju arī piparu, ananasu, benzīna, kafijas un strādnieku soļu rindas, grafiski redzēju šo iespaidu diktētās dzejas rindas, strofiku, kāda tā grāmatā uzrakstīta. Pūcītis to uzzīmēja mūsu acu priekšā. Un pasvītroju to tāpēc, ka tas noticis ar aktieri, kas līdz šim sīksti aizstāvēja tikai satura dabiskas atklāsmes nepieciešamību dzejas interpretācijā. Un bieži vien, vaļsirdīgi runājot, pat bradāja pa dzejnieku radīto struktūru kāpēm.

Divu pretēju pasaulu cīņa, dziļa, smaga drāma atsedzās dzejolī «Dzīpari sienas segai». Ģitāru paviegli strinkšķinošā uzvaru mantinieka un gadsimtu cīņu asiņainās atbalss pretmeti tika klaji iezīmēti, savstarpējā nesamierināmībā kāpināti un novesti līdz traģiskam lūzumam. Šādu dzejoļa tēmas sadalīšanu divi pretējos dramatiskos spēkos es savā laboratorijā dēvēju par dzejas instrumentēšanu. Liriskā un paviršā lasījumā — it kā viengabala melodija tiek sabalsota, veidojas dzejas drāmas tēli, atsevišķas personas. Šoreiz vienā aktiera sniegumā asi iezīmējās šī dzejoļa daudz balsība, precīzi bija tverti šai dzejolī slēptie pretējie dramatiskie spēki.

Un tad — Rīgai veltītie dzejolī («Tāda ir dzīve pilsetā», «Rīga»). Tajos nekļūdīgi tika atklāta dzejnieka

paša daļēji laucinieckā izejas pozīcija, no kuras dialektiski dzimst jauna — daudz kaislāka mīlestība pret pilsētu, kas, dzejnieka vārdus atgādinot, nav vairs karoga kāts, bet pats karogs — sarkans kā brīvības mīlestība. Šo būtībā dramatisko procesu — latvju lauku zēna izaugsmi jaunā sabiedriskā pakāpē jūtīgi sniedza Pūcītis. Vai to stimulēja sakritība paša aktiera biogrāfijā? Varbūt un droši vien. Bet tas nemazina panākumu. Viscaur precīza bija pēteriskā intonācija, priekšstatus tverot. Bieži vien ironiska, ar liekajām mantām sastopoties, ar snobismu, arī ar trūkumiem mūsu ikdienā. Ironija, taču no optimista viedokļa. Un, tādus pretmetus attīstībā tverot un izsverot, dzimst vērtība, ko tā vēlamiem mūsu mākslā sastapt, — dzīves apliecinājums. Šodienas apliecinājums. Īsts, ne kā gatavs rezultāts no kaut kāda plauktiņa paņemts, bet neviltotā procesā izaudzēts apliecinājums.

«Padomju Jaunatne», 1975, 14. febr.

ĢIMENES SARUNAS UN NE TIKAI

Dienās, kad rakstu šīs rindas, teātra sezona vēl nav noslēgusies, tā pārredzama daļēji, taču tendences samānāmas, redzēti daži spilgti uzliesmojumi. Uzskaitīt visas izrādes no šī ap 20 redzēto izrāžu kopuma, mēģināt vērtēt ikvienu no tām nozīmētu neizvērtēt nevienu. Arī par repertuāra tendencēm, par oriģināllugu proporcijām pēc plašās un ilgstošās domu apmaiņas «Literatūrā un Mākslā» nepateikšu neko jaunu. Varbūt vienīgi piebildešu, ka nesen uz televīzijas ekrāna noskatītā M. Birzes lugas «Meln

Cimmermaņa pianīno» izrāde Alūksnes Tautas teātra sniegumā mani liekureiz pārliecināja gan par šīs uzskatuves dzīvot spējīgās lugas sabiedrisko aktualitāti, politisko asumu, gan arī par to, ka tieši šīs kvalitātes meklējumos (kā tas no teātru puses top deklarēts) mūsu vadošie kolektīvi nūdien īsti neorientējas latviešu padomju oriģināldramaturģijas devumā.

Ģimenes sarunas — tā autors apzīmējis šīs lugas žanru. Un patiešām — ģimenes un ģimenei tuvu stāvošu cilvēku lokā top pārrunāts gadījums, kas negaidīts ielauzies šo ļaužu ikdienā, iztraucējis tās ierasto plūdumu. Ģimenes sarunas. Šodien un ļoti šaurā lokā. Bet tajās pēkšņi un kategoriski ieplūst notikumi, kas risinājušies pirms trīsdesmit gadiem, to politiskās konsekvences, plaši izplešas šaurā vidē darboties ieradusu ļaužu cilvēciskās un sabiedriskās atbildības loks. Atklājas raksturi, pasaules uzskati. «Vai uz mūsu paaudzi vairs attiecas tas, kas noticis pirms trīsdesmit gadiem?» jautā meita šai ģimēnē, pati domādama, ka neattiecas. Vai viņai ir taisnība? Vai taisnība tēvam, kurš apgalvo, ka patiesība vispār vajadzīga tikai tad, ja tā derīga? Bet var iet vēl vienu soli tālāk šai domāšanas virzienā, un to dara dēls: «Es esmu stiprs un līdz ar to jūtos brīvs, jo tikai spēks dod patiesu brīvību.» Un var taču iet vēl vienu soli tālāk. Un vēl vienu... Birze atklāj ģimenes locekļu uzskatu galējās konsekvences, arī iespējamības, ja vien rastos attiecīgi apstākļi. Un izvirza vienai uzskatu strāvai pretī citu — par patiesību ne pēc vajadzības, bet pēc būtības, pēc sirdsapziņas cilvēces priekšā, par cilvēku, kura ideāli būtu tīri kā laba, īsta mūzika. Tikai tāda spēlējama uz pagātnes putekļiem apbirušā Cimmermaņa firmas instrumenta, ap kuru izvietojušies ģimenes locekļi. Un līdz šādiem tematiem tie aizrunājas nevis tāpēc, ka iegriebjies paprāt, bet gan tāpēc, ka notikumi spiež

izteikties. Šai mazajā provinces savrupmājā pulcētajā kolektīvā strāvo spēcīga darbība. Drāma. Nepielūdzama, nepakļaujama, ne vairs šo cilvēku savstarpēji pamudināta, bet laikmeta sūtīta, tā iestrāvo šai savrupmājā, šai ģimenē. Kā vadu tinumu sistēmā, kas pēkšņi pieslēgta strāvas tīklam. Kaut kas sakarst, kaut kas uzzibsnī, kaut kur sākas kustība. Tā ir drāmas shēma. Mana mūža pieslēgšanās dzīves lielo spēkstaciju spriegumtīklam. Produktīva pieslēgšanās — es rotēju, traģiska — es pārdegu, apliecinātāja — es spulgoju, komiska — es dīcu. Bet katrā ziņā pieslēgšanās pie ārējā — pie galvenā energotikla, ne savu akumulatoriņu vien taupīgi tērējot.

Pasaules dramaturģijā ir mēģinājumi gan šaurā, gan plašā tēlu lokā atklāt šo cilvēku sabiedrības virzītājspēku lielo spriegumu, saslēgties ar to. Tas ir darīts liela mēroga simbolu drāmās, sarežģītos un ļoti nosacītos tēlos, pašus virzītājspēkus attēlojot (Spīdola, Mefistofelis, grieķu koris, laika mašīna, Fosforiskā sieviete). Un neskaitāmas reizes tas ir darīts gluži intīmā lokā, pieslēdzot kādu ģimeni, tuvu paziņu kopu, kādu sabiedrības šūnu pie virzītājspēku energoķēdes (Gorkijs, Čehovs, Bulgakovs, Ibsens, Strindbergs, Olbī, Blaumanis, Priede, Birze). Pamēģiniet, un jums izdosies zem še pieminēto un ļoti daudzu citu autoru lugu virsrakstiem iedomāties uzrakstītu žanra apzīmējumu — ģimenes sarunas. Taču nepārvērtēsim šo žanru un atzīsim, ka tikpat daudz un pat vairāk nekā īsti dramatisku ģimenes sarunu literatūrā un skatuves praksē cirkulē līdz kāda nostūra kopijai vienkāršoti dialogos uzrakstīti ģimenes attieksmju attēlojumi bez pieslēgšanās galveno spēku tīklam. Tie pārtiek no dažām aiztaupītām akumulatoru baterijām. Arī tām ir savs spriegums, un, kādreiz pie maģistrālā tīkla uzlādešanai pieslēgtas, tās nes sevī arī kaut ko no sabiedriskā strāvo-

juma. Taču konservētu, līdzstrāvā pārvērstu, un bateriju kapacitāte ļoti ierobežota. Tās ir it kā drāmas, kurās cilvēki, ātri izsmēlušī savu iekšējo pretmetu rezerves, turpina ģimenes sarunas, arī sabiedriskajiem jautājumiem it kā pieskaroties, šo to pakritizējot, šo to pozitīvu izvirzot, it kā pafilozofējot. Bet filozofija drāmā nav izsakāma vārdiem, bet gan darbības pamatkonstrukcijā programmējama. Tā ir šķirtne, kas atdala īstu dramaturģiju no neiņas, seklu no dziļplašas. Šī šķirtne dala arī teātra izrādes tieši tais pašās kategorijās.

Ir bijuši mēģinājumi, kāpinot skatuviskos izteiksmes līdzekļus, seklai dramaturģijai piešķirt sabiedriski filozofisku vispārinājumu, bet tie nav izdevušies nekad. Taču tur vismaz ir bijušas pūles, skatuves mākslas galveno uzdevumu apzināšanās. Tāpēc jo peļamāki, neattaisnojami man šķituši tie gadījumi, kad teātra rokās nonākušas sabiedriski uzlādētas, ar dzīves karotājstrāvām cieši saslēgtas lugas, bet uz skatuves notikusi atslēgšanās no darbības sfēras un šie darbi pārvērtušies par ģimenes sarunām šā jēdziena visšaurākajā nozīmē. Jo lugas teksts, šīs sarunas, šie ārēji rāmie dialogi ir mājīgas, bieži vien ļoti grūti atšifrējamas zīmes. Tā ir leduskalna virspuse, kuru paviršs interprets viegli var uzdot par plānledu. Tā ir režijas amata lielākā māksla — aiz dramaturģiskajām ģimenes sarunām sataustīt sabiedriskos virzītājspēkus, pamatdarbību, uz kuras būvēta visa drāma, pirmkārt, to uztverot, sajūst, otrkārt, — kas ir pats grūtākais — to uz skatuves atklāt darbībā. Arī lugas pamatkonfliktu pareizi sapratuši, bieži esam mēģinājuši to atklāt tikai ārējiem — tā saucamajiem inscenējuma līdzekļiem, dodot tikpat ārēju nojausmu par lugas sabiedrisko pamatfonu, atgādinot to kā vispārēju, visiem zināmu. Mūsdienu teātra labākie paraugi mūs nepārprotami pārliecina,

ka mērķtiecīgs darbs ar aktieri, visa ansambla inducēšana ar lugā strāvojošo laikmeta konfliktu spriegumu, aktieru apzinīga pašizteikšanās šo strāvu ietekmē ir visiedarbīgākais ceļš, kā atklāt autora īstos, visdziļākos nolūkus, kas ieguldīti viņa fik-sēto ģimenes sarunu pamatā. [. .]

1974./75. g. sezonā nav mazuma šādu par «ģimenes sarunām» vārda plašākajā nozīmē nosaucamu darbu, labu, īstu šai formā rakstītu drāmu. Kaut vai abas P. Putniņa lugas — «Šis dievišķais tuk-tuk» Liepājas teātra uzvedumā, ko Rīgā skatījāmie šās sezonas sākumā, un «U-ūū!» Akadēmiskajā drāmas teātrī. Abās notikumi risinās ap kādu dzimtu, tās vairākām paaudzēm, bet tajos iespīd sabiedriskās atbildības, sabiedrisko un indivīda interešu sadursmju stari. Šaurā lokā ap Aurēliju kā audžumāti raisās G. Priedes «Udmurtijas vijolites» (Valmieras teātrī un Igaunijā, Vi-landes teātrī) konflikti, taču šai mikroorganismā at-spoguļojas veselas pilsētas jaunā sociālā struktūra un no tās izrietošās problēmas. Kaut svešas zemes pa-galmā, tomēr it kā ģimenes lokā, kara pēdējo dienu — fašisma sagrāves nenovēršamo notikumu intensīvi ietekmētas, rit Puškaru dzimtas, viņiem līdzī atklīdušo un še sastapto cilvēku dramatiskās sarunas M. Birzes lugā «Tā nebija pēdējā diena», kas uzrakstīta pirms gadiem piecpadsmit un tagad iestu-dēta Akadēmiskajā Dailes teātrī. Amerikāņu drama-turga E. Olbī lugā «Viss dārzā» (arī Dailes teātrī) visai dīvaini un tai pašā laikā, kā tas noskaidrojas, ļoti parasti notikumi krusto kāda vidējā amerikāņa nelielo ģimeni un tās draugu loku. Savdabīgu ģime-nisku pulciņu vecā Ābela mājā ik piektdienas veido viņa laikabiedru — pensionāru, pansionāta iemīt-nieku ierašanās slovaku dramaturga O. Zahradníka lugā «Zvanu solo» (Akadēmiskajā drāmas teātrī), šo ļaužu sarunas šķērso paaudžu pretmeti, veidojas

līnijas, kas paaudzes vieno. Un turpat, Drāmas teātrī, sastopamies ar franču klasiķa Ž. Rasina «Fedru», redzam, ka gan mitoloģiskie, gan grieķu valsts dzīves (tikpat labi arī 17. gs. absolūtisma laika Francijas valsts dzīves) pavadieni grodi ievijas Atēnu valdnieka Tēseja dzimtas tragēdijā. Veltīgas kļūst ģimenes sarunas, tās nespēj novērst liktenīgo, dzimtas locekļu raksturos, biogrāfijās, viņu radītās vides nežēlīgajos apstākļos ieprogrammēto Tēseja sievas Fedras un dēla Hipolita bojāeju. Un vai precīzā vienas ģimenes sarunu stilā nav uzrakstīta H. Gulbja jaunākā — nesen konkursā prēmētā luga «Cīrulīši»? Bet šais sarunās ieplūst vairāku cilvēku dzīves maģistrālie jautājumi, viņu sabiedriskās atbildības problēmas. Luga jau iestudēta Drāmas un Valmieras teātrī. Visdziļāk jēdziens «ģimenes sarunas» saistās ar A. Čehova dramaturģiju. To šai sezonā pārstāv divas izrādes — «Trīs māsas» Valmieras teātrī un «Ivanovs» Jaunatnes teātrī.

Gan savu pirmo vairākcēlienu lugu «Ivanovs» (1887) iecerot, gan veidojot drāmu «Trīs māsas» (1900), A. Čehovu nodarbina, satrauc, nomāc Krievijas tā laika īstenības asi dramatiskās pretrunas: dzīvi žņaudzošo spēku, buržuāziskā gara truluma un mantas varas pieaugums, krievu inteligences kā šā procesa pārjūtīga izpratēja absolūtā bezpalīdzība to novērst. Inteliģence, arī muižniecības vairāk izglītotā daļa kā šo pretrunu spogulis, Krievijas likteņa spogulis. Dažādi mākslinieki vienādi asi izjuta šo likteni, arī tumsas varas sabrukuma neizbēgamību, taču dažādi to izteica savos mākslas darbos; citi mēģināja cilvēkam naidīgos spēkus uz skatuves uzvest baigu, kailu simbolu formā (L. Andrejevs), Čehovs palika uzticīgs ļoti reālu personu intīmu sarunu mākslai. Bet autora sirdī plosās sāpe par visas zemes likteni, un šai nozīmē Čehova tēli ir ļoti dziļi tverti

lielās īstenības simboli. Pārlasot Čehova vēstules draugiem un teātra darbiniekiem šo lugu, īpaši «Ivanova» iestudēšanas laikā, līdz paradoksam izmisīgas šķiet autora pūles ļoti kompetentiem teātra cilvēkiem vēl un vēl izskaidrot, kas īstenībā ir Ivanovs, kas dakteris Ļovovs, kas Saša... Kas trīs māšas... Paradoksāla šodien šķiet daudzu tā laika cienījamu skatuves mākslas meistarū, arī kritiķu absolūtā neizpratne, šo tēlu reducēšana līdz vispliekanākajiem sadzīves priekšstatiem. Un V. I. Ļeņina ievērojamā tēze, ka ir vajadzīgs sociālistisks apvērsums, lai Ļ. Tolstoja darbi pilnībā kļūtu pieejami plašām darbaļaužu masām, lielā mērā attiecināma arī uz Čehova daiļradi. Šodienas padomju un pasaules progresīvajā režijā turpinās Čehova dramaturģijas atklāšanas process.

Iestudējot Jaunatnes teātrī «Ivanovu», Ādolfam Šapiro jau bija meklējumiem bagāta pieredze divos Tallinas kolektīvos — «Ķiršu dārzs» Jaunatnes teātrī un «Trīs māšas» V. Kingisepa teātrī, tāpēc arī «Ivanovs» ir no visām trim gatavākā izrāde, satraucošs, izcils notikums mūsu teātra dzīvē. Tieši lugas pamatos strāvojošā Krievzemes pretrunu konflikta asa un mērķtiecīga izpausme ir galvenā šīs izrādes emocionāli idejiskā iedarbīguma ķīla. Aizturēti dialogi, ģimenes sarunas un aiz tām — konflikts, dziļš kā aiza. Garīgi izdeguša labas gribas inteligenta pašapsūdzības un apkārtnes rupjās neizpratnes sociāli sakņotais, nepārvaramais konflikts. Jau trulās pašapmierinātības vara, kas visu garīgo reducē līdz visprimitīvākajiem eksistences instinktiem, pieteic uzvaru pār kāzu frakā tērpto, no savas līgavas atteikties atbraukušo Ivanovu. Kluss šāviens, un viss apgriežas otrādi — patiesa cilvēka ideāli, kaut vārgā un izdarīt nespējīgā miesas čaulā tērpti, triumfē pār trulo spēku. Šo domu krasi iedarbīgi kā visas sarežģītās polifonis-

kās izrādes tonāli viendabīgu kodu skaidri summē treju pakāpju fināls. Vienīgā vieta, kur aktieriem līdzi, tos papildinot, darbojas skatuves matērija — M. Kitajeva virs skatuves iekārtais un finālā nolaistais plīvuris, kāzu liķauts. Viss iepriekšējais ir tikai un vienīgi aktieru izdarīts. Ar ansambļa vienotu un mērķtiecīgi sakāpinātu darbošanos precīzi atklāts lugas pamatkonflikts, un tā ir izrādes režisora galvenā veiksmē. Ir tāds pasens un mazlietots latvisks izteiciens «darīt zemdegām», «viņš to lietu ņem zemdegu», kas nozīmē darīt apzinīgi, dziļi, būtisko izsmēlot. Darīt zemdegām uzskatu par režisora augstāko misiju, arī grūtāko. Zemstrāvas, darbības, kura ieprogrammēta mūsu rokās nonākušā dialogā, sarunu kopā, atklāšana — tā ir režija. Še to vēlreiz atzīmēju tāpēc, ka zemdegu darīta režijas darba mums acumirkli maz. Minētajā gadījumā prieks redzēt, ka, šādā radošā darba metodē ievirzīta, aug, jaunas šķautnes un krāsas rāda Jaunatnes teātra aktieru meistarība. Savas iepriekšējā perioda šaubas, zināmu vienveidību pārvarējis, jaunā kvalitātē mūsu priekšā nostājas U. Pūcītis (Ivanova lomā), radošu attīstību, smalku ansambļa izjūtu redzam A. Zaices, A. Maizuka, E. Liepiņa darbā. Un par D. Kupli, kas šai izrādē ir viešņa no kaimiņu teātra, var teikt tikai to, ka ir liels gandarījums šo mūsu pašreizējā teātra dzīves gammā tik nepieciešamo talantu atkal redzēt traģiski piesātinātā lomā. Tāda ir viņas Anna. Divskatos ar U. Pūciša Ivanovu abu šo mīlošo cilvēku konflikts izaug ass un neglābjams. Tas tiek panākts ar klusinātiem, ļoti smalkiem līdzekļiem, kulminācijā neat-sakoties no spilgtuma, no eksplozijas. Taču tā ir sagatavota, tāpēc mūs pārlicina.

Un atkal ģimenes sarunas. Šoreiz kādā vidējā amerikāņu laulāta pāra savrupmājā ar glītu dārzu ap to. «Viss dārzā» sauca šī E. Olbī luga. Un tajā

dramaturgs kāpinājis ģimenes sarunas līdz spēcīgai apsūdzībai pret naudas varu un tām aprindām kapitāla pārvaldītājā pasaulē, kas slepenībā gatavo jaunus — pret cilvēci vērstus masu iznīcināšanas līdzekļus. Vai Dailes teātrim izdevies tādā pakāpē pacelt klusā dārza saimnieku un viņu ģimenes draugu sadursmes? Nav noliedzama centrālo lomu pāra, ko pamīšus tēlo gan V. Artmane un H. Liepiņš, gan A. Kantāne un A. Bogdanovičs, psiholoģiski piesātinātā, spraigi atraisītā darbošanās. Priecē V. Artmanes un H. Liepiņa nobriedusī un Olbī dinamiskajā dialogā no jauna atplaukusī meistarība, A. Kantānes radošais sasniegums, drošiem, spēcīgiem izteiksmes līdzekļiem sintezējot jaunu — viņas gammā līdz šim neredzētu tēlu, tāpat A. Bogdanoviča sekmīgi izturētais aktiera eksāmens pēc paaugstināta kritērija. Tā viņi uzsāk un sekmīgi turpina izrādi līdz otrajai trešdaļai, bet nobeigt to paši saviem spēkiem vien nespēj. Krīze izrādē iestājas tieši tad, kad Olbī lugas it kā intīmais materiāls pārāug citā — plaša sabiedriska mēroga kvalitātē. Lugas tulkotāja V. Freimane nelielā izrādes ievadījuma rakstā citē autora izteikumus, kas raksturo viņa daiļrades principus. «Tas ir mūsu laika atveids,» saka autors par kādu savu lugu, piemetinot, ka viņa darbs «pārkāpj personiskā un privātā ietvarus un kaut cik attiecināms uz mūsu kopīgajām rūpēm un sāpēm». Veidojot lugu «Viss dārzā», E. Olbī pilnībā izmantojis angļu dramaturga Dž. Kūpera tāda paša nosaukuma darbu, to ne tik vien lokalizējot amerikāniskā vidē, bet arī pārstrādājot. Nepieciešamība pārstrādāt vielu radusies tāpēc, ka pirmajā lugā risinās ģimenes sarunas šo vārdu šaurākajā nozīmē, tur atsegta ciniska, bet par materiāli izdevīgu atzīta un tāpēc it kā attaisnojama prostitūcija kādā angļu ģimenē, kā vispārīnājumu to pārnesot uz plašākām «labākās sabiedrības» aprindām, taču tiešā sievietes

fiziskās prostitūcijas nozīmē. Olbī šo pašu sižetu raksta par citu — par netikumīgu tirgošanos ne vairs intīmā slēgta tipa izpriecu namā, bet par tirgošanos ar dārgāko, kas cilvēcei ir, — ar mieru, ar dzīvību. Šo tēmu piesaka Dženijas asi trāpīgā frāze par politiska rakstura prostitūciju, piemēram, Ričarda darbvietā — laboratorijā, kur gatavo bakterioloģiskos masu iznīcināšanas līdzekļus. Lugā brīžiem parādās kāds Džeks — it kā kaimiņš, it kā patīkama izskata vīrietis. Te viņš nejauši izsakās, ka nekad neesot pamanījis, kādas izskatās šīs ģimenes mājiņas ārdurvis, te atkal pagaist caur dārzu. Finālā sabiedrība, kas sapulcējusies pie Ričarda un Dženijas un gatavojas kooperēties jauna izdzīves perēkļa dibināšanai, bilstoties, ka Džeks pārāk daudz uzzinājis, nogalina viņu. Džeks top steidzīgi norakts turpat dārzā, bet arī aprakts viņš turpina sarunāties ar skatītāju, vērot, kā veidosies tālāk abu kaimiņu «jaunā dzīve». Šo lomu artistiski interesanti veic A. Dimiteris, ļoti savdabīgu, zīmīgu tēlu otrā sastāvā izveidojis J. Strenga. Bet arī šis tēls saviem spēkiem vien nespēj nodibināt skatuviski sakāpināto atmosfēru, kādu prasa luga, visa tēlu sistēma, darbībai lugas beigu daļā no ģimenes sarunām pāraugot politiskajās. Viesu grupa rosās tik kariķēti bezpalīdzīgi, un, ja arī aktieri spēlētu labāk savas lomas — tuvāk amerikāņu reālajai sadzīvei, kā to prasa kāds kritiķis, nekas nebūtu līdzēts. Izrādes pakāpeniskai pārtapšanai sabiedriski nozīmīgas sarunas pakāpē jāmobilizē kopīgi spēki jau pirms pulcēšanās uz skatuves, uz šo vienoto mērķi jāvirza viss ansamblis, arī dekorators. Skatuves telpā jāatrod vieta tādām tēlam kā Džeks, kura visvienkāršākais izskaidrojums skanētu — sirdsapziņa. Nevar uzrakstīt recepti, kādiem līdzekļiem (un tiem jābūt galvenokārt aktieriskiem) Olbī lugas izrādē šāda sabiedriski sakāpinātu ģimenes

saruņu atmosfēra radāma. Tas nav viegli. Izbrīnē šoreiz tas, ka teātris nav to pat mēģinājis. Steiga? Kad atkal atgriezīsīties pie šā autora tuvāko piecpadsmīt gadu laikā? Šoreiz izrāde Rīgu satrauc kā še maz redzēts un kuriozi paties morālo izvīrtību atmaskojošs pamflets. Taču, ka luga «kaut cik atīecīnāma uz mūsu kopīgajām rūpēm un sāpēm», par to izrāde domāt liek maz. Varbūt vajadzēja atrast un pamēģīnāt Kūpera variantu? Iesākumam. [...]

M. Birzes luga «Tā nebija pēdējā diena». Arī Dailēs teātrī. Atzīstami, ka tā pēc piecpadsmīt gadiem tomēr parādījusies uz skatuves. Par spīti tam, ka Birze kopš šīs savas pirmās lugas politisko drāmu izkopis daudz pilnīgāku, ka viņa «Melnš Cimmermaņa pianīno» ir gatavāks, spēcīgāks darbs par paralēlu tēmu. Taču uz skatuves, šo izrādi savlaicīgi un precīzi veltījot lielās Uzvaras 30. gadadienai, fašisma sagrāves laika tēli un rēģi darbojas ne atskatā, kā tas notiek «Pianīno», bet tieši tā laika apstākļos, vidē. Kaut kur pie Elbes. Tur dažādi likteņi saveduši kopā vairākus latviešus. Kādu ģimeni. Viņu paziņas — jaunos un senākus. Daži izmisīgi gaida glābēju vēju no rietumiem atpūšam, bet tas spēcīgi iebrāž nō austrumiem, un citi tam pagriež pretī savas sejas. Ģīmenes saruna, kā jau iepriekš bija teikts, asu laikmeta griežu politiskajā kāpinājumā. Un jāsaka tūlīt, ka šāda kāpinājuma nepieciešamību režisors A. Linīņš, dekorators A. Merkmanis un viss ansamblis ir izjutuši absolūti. Ir daudz darīts šai ziņā. Galvenokārt kāpinot pamatfonu. Radīta fašistu lenkta, kara rēģu apdraudēta vide. To pastiprina dokumentālas foto-projekcijas. Tās apsūdz, atgādina, brīdina. Šāds aktīeru darbības kontrapunkts katrā ziņā atzīstams. Tā ir politiskā plakāta tipa izrādes forma, kas pie mums maz attīstīta. Arī teksta īsinājumi, kompaktas bezpārtraukuma izrādes radīšana mudinājusi aktīe-

rus uz lakonisku, dramatiskajam plakātam tuvu, iedarbīgu spēles veidu. Mudinājusi, bet sakušana nav notikusi. Un brīžiem ir tā, ka galveno padara G. Binde organizētie kadri uz ekrāna, nevis aktieri. Un otrviet atkal šie kadri kļūst lieki, tur, kur tie tikai ilustrē pateikto vārdu. Domāju, ka te sastopamies ar gadījumu, kad dramatisko sarunu sabiedriski laikmetiskajam kāpinājumam precīzi, bet vienpusīgi izmantoti galvenokārt ārējie inscenējuma līdzekļi. Vai lugas materiāls nerādīja pietiekamu uzticību, lai to pamēģinātu atsegt arī no iekšpuses? Zināmas bažas varēja rasties un no ārējā sakāpinājuma vairīties nevajadzēja. Taču ansamblis no visa tā stāv stipri vien malā. Piemēram, šo cilvēku ienākšana dotajā vidē — viņiem ierādītajā vācu pajumtē, nesagatavotais izbrīns par pazemojošajiem apstākļiem, rāmās rūpes par ikdienas kumosu — tas viss it kā mazliet izolēts, atrauts no notikumu rituma. Aiz muguras Rīga, Liepāja, Danciga, Rostoka, Flensburga, Drēzdene... Par to dzirdam tekstā. Baigs ceļš, barga pieredze, kas cilvēkus vērš citādus. Un nu ir strupceļš. Strupceļa malā izbrīnam cita skaņa, kartupelim cita miza. Ceļš un strupceļš nepietiekami inducējis ļaudis, kurus ieraugām uz skatuves. Darbs ar aktieri, manuprāt, nav paveikts šajā precīzi iecerētajā asa politiska sprieguma drāmā.

Jau tuvu sezonas beigām turpat vienlaikus uz divi skatuvēm — A. Upīša Akadēmiskajā drāmas un L. Paegles Valmieras drāmas teātrī parādījās H. Gulbja jaunā luga «Cīrulīši». Prēmēta gadmijas konkursā, jau pirmajos šī gadskārtējā jauno lugu devuma apskatos izpelnījusies kolēģu un kritiķu ievēribu. Tika uzsvērtā lugas emocionālā piesātinātība, izcelts centrālais tēls — Māte. Izrādes apstiprinājušas kritiķu prognozes, sevišķi — Akadēmiskā drāmas teātra izrāde ar Lidiju Freimani Zelmas (Mātes) lomā. Šis

tēls ir viens no visdziļākajiem aktieru mākslas sniegumiem šai sezonā, tam arī zināma pagrieziena nozīme pašas aktrises radošajā biogrāfijā.

Var dažādi analizēt šo nozīmīgo parādību mūsu skatuves dzīvē: var rakstīt, kā to bieži darām, ka aktrise saaugusi ar tēlu, nevis tēlo, bet dzīvo šīs darba sievietes likteni un dienas gaitas uz skatuves; var teikt, ka aktrise iezīmējusi spilgtu, precīzi konturētu raksturu, un pat sameklēt kādu prototipu, kādu dzīvē tvertu iespaidu, kas māksliniecei palīdzējis rast ceļu uz šīs sievietes tēla atklāsmi; var apgalvot, ka tēlā daudz emociju, ka tās klusinātas, tāpēc jo spēcīgākas; var pateikt, ka aktrisei ir sava doma, savs pasaules uzskats, ko tā pauž, izteic šajā Mātes lomā; var pamanīt aktrises ļoti dzīvo, radošo saskari ar partneriem dialogos; var konstatēt, ka viņas runātajos vārdos daudz zemteksta, un var to visu arī nosaukt par otro plānu; var kā videogrammā aprakstīt aktrises izturēšanos uz skatuves — viņas it kā dzīves nastas pieliekto, šķiršanās dienas tūkstošdomās mazliet izklaidīgi nenosvērto gaitu, tad atkal stingos pārlemšanas brīžus, acu skatienus, kas kavējas gan pie līdzņemamām, gan pametamām mantām, pie bērniem — tiem, kuri jau atbraukuši, un tiem, kas vēl ceļā; var viņas rīcību stenografēt vēl daudz tēlaināk, kā to labi prot mūsu apraksta meistari. Visu to un tā sacīdami, mēs nebūtu kļūdījušies — lomā patiešām ir šādas aktiermākslas kvalitātes, videolentā tverta, tā izskatītos mūsu aprakstam līdzīga. Taču organiskā dzīvošana tēlā, raksturs, pārdzīvojums, doma, saskare, zemteksts, otrais plāns, ārējais zīmējums ir aktiermākslas elementi, kāda vienota procesa sastāvdaļas, tā līdzekļi un arī tā rezultāts. Emocionalitāte, pārdzīvojums, piemēram, ir rezultāts. Arī gaita, lomas ārējais zīmējums. Pamats visam tam, iekšējais process ir cits. Un, ja tāda nav,

ir tukšs rezultāts, ir tikai atsevišķi elementi, nav tēla. Mēs bieži jūsmojam par spilgtiem elementiem, neprasdami pēc vienota, mērķtiecīga tēla. Un tā ir mūsu teātra kritikas lielākā paviršība. Taču process, kas šos elementus noteic, ietekmē, apvieno, iekšējais motors, magnētiskā rotācija, kura to visu inducē, iekveldina, ir kas cits, un to sauc par s k a t u v i s k o d a r b ī b u. Un, dziļāk ielūkojoties Lidijas Freimanis Mātes lomā, ko neapšaubāmi atzīs visu noviržu kritiķi — ir tie, kas iestājas par emocionalitāti, ir tie, kuri no vienotā procesa atdala domu, intelektu, to izraugot par aktiermākslas dominanti, ir tie, kurus gandara formas precizitāte, es personiski kļūstu gandarīts, ļoti skaidri saprotot, ka šāds daudzus elementus apvienojošs aktiermākslas sasniegums ir spilgts darbības mākslas apliecinājums. Un tāpēc vēlreiz: kas tā par darbību H. Gulbja lugā, Mātes lomā, Lidijas Freimanis izcilajā darbā, šīs izrādes režijā un tās aktiermākslā, visu ansambli vērtējot?

H. Gulbja «Cīrulīši» — tipisks ģimenes sarunu gadījums. Ģimene jau kopš daudziem gadiem izzarosies pa dažādām darba vietām un novadiem un tagad, sapulcējusies vienkopus dzimtajos «Cīrulīšos», sarunājas. Pat neko īpašu neizlemj, jo tas, ka arī Mātei beidzot jābrauc no šejienes prom uz pajumti un dzīvi pie jaunākā dēla Raimonda, izlemts jau agrāk, tagad tikai jāpiepalīdz Mātei savākties un it kā simboliski visiem kopā jāapsēžas pie galda pirms galīgās šķiršanās no dzimtā nostūra. Tas arī viss, arī jau gaida smagā mašīna. Pie tam Mātes aizbraukšana ir gluži dabisks process, to nosaka tēva nesenā nāve, Mātes gadi, kad vienai var kļūt par grūtu. Aizbraukšanu neietekmē nekāds novadgrāvis vai kanāls, kas še cauri dārzam būtu dzenams, nedz arī buldozers, kurš tīrumu racionālās apvienošanas

un viensētu likvidēšanas vārdā jau rūcina savu dīzeli aiz kūts stūra — un nu personiskais jāpurē vispārējam. Tāda konflikta lugā nav. «Nevienam tavi «Cīruliši» nav vajadzīgi,» konstatē vecākais dēls Elmārs jau pirmajās sekundēs pēc priekšvara atvēršanās. Tātad tikai un vienīgi ģimenes sarunas bez pieslēgšanās dzīves virzītājspēku energoķēdei? Nē. Un, kaut arī nekādi ārējie apstākļi to neuzspiež, pati situācija — visu triju bērnu, abu dēlu sievu un Elmāra jaundienu draudzenes Ingridas ierašanās te, pie Mātes, lai atvadītos no «Cīrulišiem», — rada ļoti dabisku un nenovēršamu sprieguma loku, no kura ārā neizklūt, rada visu klātesošo līdzšinējās dzīves pārbaudes sliksni, kam jātiek pāri. Jaunie to varbūt pat neapzinās, šurp braukdami, Māte gan, viņa tam gatavojas rūpīgāk nekā aizbraukšanas praktiskajai pusei. Šī brīža pasvītrojumam viņa sagatavojusi zīmīgas dāvanas bērniem — katram viņa mīļāko rotaļlietu, kas, izrādās, bijušas saglabātas, kaut bērni tās aizmirsuši. Ar šīm nenozīmīgajām lietiņām, ar saviem neviļus jautājumiem Māte jaunajiem it kā starp citu, bet arvien noteiktāk atgādina viņu izcelsmes saknes, aktivizē pārdomas par izvēlēta tālāķeļa pareizību (šai ceļā no kādreizējā izejas punkta ieskatoties), pamodina atbildības jūtas pret dzimto nostūri, pret vietu, kas tevi pasaulē laidusi, barojusi. Savai loģiski izlemtajai aizbraukšanai gatavojoties, derīgas un nederīgas lietas no ierastajiem kaktiem izcilājot un tādā kārtā saknes un saknītes pārraujot, kas viņu pašu šai vietai piecdesmit trīs gadus piesaistījušas, Māte arvien intensīvāk sāk domāt, ko viņa pati šai liesajai slīkšņai, šim nepateicīgajam zemes stūrim vēl parādā. Bet šī zeme prasās kopjama, tas bija jādara šaurajos jaunsaimnieku gados, jo vairāk — šodien, kad ļaudis laukos apvienojušies plašam un tāli plānotam darbam. Jākopj zeme, jākopj arī

apkārtne, ļaužu sadzīve, tradīcijas. «Es gribu apkopt aizmirstās kapu vietas,» Māte saka vēlāk. Arī tā ir šīs apkārtnes daļa, bet kolhozā acumirkli nevienam nav vaļas to aprūpēt. Nav vaļas, jo cilvēku maz, jaunie aiziet uz pilsētu, uz citiem novadiem. Visi trīs Zelmas bērni aizgājuši — redakcijas darbinieks, ārste, galvenais inženieris citā — visai tālā kolhozā. Gruzd doma par Raimonu — kāpēc viņš toreiz, kad beidza akadēmiju, nepaklausīja vecāku lūgumam nākt tomēr uz savu pusi par inženieri? Kāpēc? Vai arī tēva neiecietīgais prasīgums neatstūma viņu? Elmārs. Redakcija. Kaut ko viņš sarakstījis. Pārtulkojis arī. Dažas brošūras — varbūt. Bet te palika viņa jaunības pirmā un vienīgā mīlestība Ingrīda. Vai tikai Ingrīda? Varbūt viņš dziļi sirdī mīlēja arī šo vietu, kur tikai krūmi un slapjas pļavas? Bet aizgāja tāpēc, ka to prasa kāda vispārēja plūsma. Jaunatnes straume uz centru, uz civilizāciju. Prom no krūmainā tīreļa. Civilizāciju tajā lai ceļ citi. Vajag prom. Vienalga, kurp. Bet — konkrēti — vai viņš ir laimīgs, sevi atradis, citiem nepieciešams tur, tai piepīpētajā redakcijā? Un divistabu dzīvoklī kopā ar Gundegu? «Tā ir mūsu abu nepiepildītā mīlestība, tava un mana,» par Ingrīdu saka Gundega.

Tāds ir lugas pamatkonflikts. Atgriešanās šai Lejaskurzemes līdzenumā ģimenei un tās tuvākajiem cilvēkiem kļūst par tādu kā «Uzkāpšanu Fudzi kalnā», kā to būtiski pareizi ar attiecīgo Č. Aitmatova un K. Muhamedžanova lugu kādā rakstā salīdzina kritiķe A. Burtniece. Un, to apzinoties, šīs ģimenes sarunas iegūst gluži citu raksturu. Tās tiecas rast atbildi uz sociāli ļoti nozīmīgiem jautājumiem. Par vakuumu, kurš veidojas ne vienā vien lauku nostūrī. Par attieksmi, atbildību pret dzimto vietu. Par prombraukšanas košo trauksmi un palikšanas vienkāršības sūrumu. Visi nevar aizbraukt.

Kādam arī jāpaliek. Domas par to, kāds ceļš būtu bijis pareizāks toreiz, kāds — tagad, ir lugas darbība, tās drāma. Vārdos nenosaukta, tādos jēdzienos, kādi še analizē tagad izvirzīti, nekur nepieminēta. Visvienkāršākajās, it kā intīmi sadzīvīskās ģimenes sarunās pausta. Bet verd zem šīm sarunām. Un prasās atklājuma uz skatuves. Tā ir čehoviska lugas rakstības ievirze, un H. Gulbis to savā dramaturģijā at-tīsta, vērsdams dziļumā.

Mātes sirdī šī drāma nobriedusi pakāpeniski ar senu aizsākumu, lugai sākoties, tā jau virzās uz virsotni, degpunktu. Lēmums — es palieku tepat —, pie atvadu galda pateikts, nav spontāns, nav Gundegas sīkinteliģenti iejutīgās runas pamudināts. Tas briest visu laiku un dara savu. Atbrauc Elmārs. Sākas mantu šķīrošana, nederīgo iznīcināšana. Fiziskās darbības plūsma rit savu ceļu, bet doma gruzd, grūti pasakāma, tā gruzd kā padilusi aizture, rītošu ratu vairs apturēt nespēdama. Līdz aizdegas. Uz to ejot, Mātes rīcība pirmajā posmā brīžiem tik izklaidīga, runas veids pakluss, nedrošs. Tā veidojas Lidijas Freimanis otrais plāns šai lomā. Bet šis otrais plāns nav kaut kāda blakusdoma, tā ir viņas galvenā — par bērniem, par sevi, par visu dzīvi. Tā ir lugas pamatdarbība, kam pakļauts viss pārējais — teksts, rīcība, intonācija, raksturs. Un Lidijas Freimanis spēks šai lomā tāpēc tik liels, rakstura izveides krāsas un klusinātās intonācijas tik pārliecinošas, ka tās viscaur inducētas ar šo pamatkonfliktu, ar darbību, kas aizsākusies pirms aktrises uznākšanas uz skatuves. Un ap viņas tēlu tad blīvējas un virmo mūsu skatuves mākslā tik dārgā un grūti radāmā īstās iekvēles pazīme — atmosfēra. Un tā atkal nav kaut kāda noskaņa pati par sevi vai ārējiem līdzekļiem sabiezināma. Tā top kā pareizi sataustītas, mērķtiecīgas pamatdarbības pakāpenisks rezultāts.

Izrādi analizējot, tās galveno panākumu tverot, atkārtoti top minēts Lidijas Freimanis vārds, pat izolēti no pārējā ansambļa, no režisora. Nešaubos, ka Jūlijs Bebris kā režisors ir šādas dziļāka urbuma skatuviskā darbības meklētājs. Uz padziļinātas taisnības principu cīņas bāzes bija dibināta arī viņa iestudētās A. Čaidzes lugas «Lietu nodos tiesai» izrāde. Taču viņa prakse, režijas meistarības pakāpe vēl nav tāda, lai šo pieeju dramatiskajam materiālam un aktieru kolektīvam pārvērstu par konsekventu metodi. Ir pazīmes. Principa vēl nav. Ar to viņa darbs atšķiras, piemēram, no Ā. Šapiro sistemātiskajiem meklējumiem šajā virzienā, kas veiksmīgu atradumu gadījumos devuši visa ansambļa organisku iesaistišanos pareizi uztaustītās pamatdarbības ķēdes reakcijā. Bebrisā darbā šīs gatavības vēl nav. Tāpēc arī, paraugoties uz pārējo izrādē nodarbināto ansambli, manām krasu starpību salīdzinājumā ar Mātes lomu. Atmosfēra strāvo ap viņu, pārējie maz no tās inducējas.

Juris Lejaskalns, piemēram, Elmāra lomā iepriecē mūs ar tēlam atbilstošām rakstura iezīmēm, ir patiess, iejutīgi trāpīgs dialogā utt., un kritika, kā lasām, ir vairāk nekā apmierināta ar to. Taču lugas pamatkonfliktā šī loma neiesaistās. Tā eksistē uz skatuves dabiska, tikama, bet neiesaistās. Nedz Mātes, nedz Ingridas, nedz Gundegas vai brāļa atgādinātie motīvi neietekmē, nekāpina aktiera domāšanu, darbošanos iekustinātās un spriegumā augošās problēmas lokā. Viņa darbības ritms nemainās, tas ir dabiski pulsējošs, bet ikdienišķs. Tā varētu darboties, kārtējo reizi kartupeļu talkā pie Mātes atbraucot, ne dzīves pārvērtējuma drāmai pakāpeniski briesot. Arī tad, ja šai drāmā tīši, apzinīgi grib ienest lietišķību kā remdētājspēku, — arī tad šai lietišķībai cita krāsa, cits ritums. Plūstošs, vispārējs

dabiskums, ko esam apguvuši fakultātē, filmās, pār-
raidēs un tik bieži sniedzam uz skatuves bez piepū-
les, pat ar zināmu tīksmi, ir mānīgs, ļoti virspusējs tā
saucamās reālistiskās skolas elements.

Sacītais vairāk vai mazāk attiecināms arī uz pārē-
jām lomām. Ir interesantas krāsas, raksturi (J. Pļā-
viņš — Raimonds, I. Tirole — Vizma, H. Romanova,
M. Mainiece — Olga), kas iekvēlojas, uzbrāzmo kā
no kādas pulsts ar attiecīgu sviru iedarbināti tempe-
ramenta uzliesmojumi jaunās paaudzes strīda kul-
minācijā 3. ainā. Jā, emocijas pedalizēt mēs arī pro-
tam šai automobiļu laikmetā. Taču ansambļa uzlā-
dēšanos ar pamatproblēmu, ko sevī nes un kāpina
Māte, nemana. Cik te pašu aktieru vainas, cik — re-
žisora, grūti spriest. Droši vien režisors aktieriem
daudz ko šai ziņā ir teicis, atgādinājis, jo viņš taču
katrā ziņā to visu ir sapratis, izjutis kā nepiecieša-
mību. Bet pareizi pateikt vēl nenozīmē pareizi uzbū-
vēt izrādi. Te jāņem vērā arī tas apstāklis, ka
mērķtiecīgas darbības metode nav vadošā patlaban
Drāmas teātrī. Aktieri, arī pa filmām un citiem pasā-
kumiem intensīvi izkaisīti, tver dažādus sevis parādī-
šanas, sevis pierādīšanas paņēmienus. Teātrī pašreiz
noteicošais ir uz skatītāja iejūsmu vērsti spilgtu
raksturu izveides un interesantu spēles momentu
meisteriskas pasniegšanas stils, barokāli devīgs kā
pati nama fasāde.

Tāpēc tomēr jādomā, ka Lidijas Freimanis uz dziļi
tvertas skatuviskās darbības balstītais sniegums šai
lomā ir gudras aktrises ilgu darba gadu attīstības,
meklējumu, prasīguma jauns, organisks rezultāts.
Protams, arī intuitīvi tverts, kā tas īstā mākslā bieži
notiek. Un teorētiku uzdevums ir šo tik pareizo,
dziļo sniegumu analizēt, saskaldot veselumu, sama-
nīt tos dzīves pavedienus, kas mākslinieku bagāti-
nājuši viņa mūžā. Neapšaubāmi uzskatot to arī par

iejūtīga režisora atbalstītu sniegumu. Taču šoreiz vairāk par aktrises pašas.

Varbūt ir netaisnīgi pēc šē izvirzītā principa aplūkot arī Valmieras teātra «Cīrulišus». Vai neklātos mainīt objektīvu, izvēlēties citu lenķi — teātra īpatnībām atbilstošu? Taču mērķtiecīgas, padziļinātas darbības princips ir kopējs daudziem mūsdienu meklējošiem teātriem. Izpaušme, forma, par galveno izvēlētais darbības raksturs, pakāpe var būt ļoti, ļoti dažāda. Tieši Valmieras teātrī pēdējos gados esam redzējuši spilgtas, kaut rokrakstos dažādas vidējās un jaunās paaudzes režisoru izrādes ar šādu ievirzi. Un aktieri, sevišķi teātra jaunākā un vidējā paaudze, kaut ko no šī principa paņēmuši arī savas individuālās meistarības programmai. Viņus tik bieži netramda arī garāmskrejošie dažādu uzņemšanas studiju teorētiskie. Tāpēc Valmieras «Cīrulišu» izrādē redzam Drāmas teātrim simetriski pretēju ainu. Tur aktieru ansamblī, kas pārstāv Gulbja lugas jauno paaudzi un grupējas ap Māti, ieraugām stihiskus, bet ansamblī vēl neapvienotus mēģinājumus saslēgties ar lugā ieprogrammēto pamatdarbību. Spilgti tas izpaužas, piemēram, J. Samauska un L. Dēvicas (Elmārs un Ingrīda) dialogā. Turpretī Mātes līnijā (A. Jansone) šādu tendenču nav nemaz. Viņas gaitā, balsī, rīcībā tveram to dabiski sirsnīgo kartupeļu talkas ikdienību, ko pārmetu Drāmas jaunājo grupai. Un tad pēkšņi asaras, kaut ko atceroties, kādu priekšmetu pārcilājot. Liekas, režisors tai brīdī nospiež slēdzīti pie kādas pults. Kopsummā — gandrīz vai drāma par šķiršanos no iemīļotajām mantijām. Taču tā nav Gulbja luga.

Varbūt ir netaisnīgi, nepareizi pretēju ievirzi prasīt no režisora P. Lūča, kura mākslinieciskajiem principiem sava godavieta, savas tradīcijas latviešu teātra attīstībā. Arī tā daļa aktieru, kas iekšēji tiecas pēc grodas darbības mākslas, tomēr ir viņa teātris,

viņa smalkjūtīgās galvenā režisora attieksmes un iejutības nopelnis. Taču Gulbja luga ir Gulbja luga. Un tā izvirza savas pretenzijas. Arī Čehova darbus neizdevās atslēgt ievērojamām, profesionāli ļoti spēcīgiem tā laika Maskavas un Pēterburgas teātriem. Un jo sevišķi pareizu atslēgu patlaban prasa latviešu padomju oriģināldramaturģija, tās jaunākais devums. Gulbja lugas izrāžu analīze skaidri rāda, ka mūsu oriģināldramaturģija vēl joprojām iet režijai, teātriem labu soli priekšā. Izcilas aktrises sasniegums tikai redzamāk izgaismo vispārējo līmeni.

Ģimenes sarunām, kā to rādīja M. Birzes dramaturģijas piemēri un nupat iztirzātie «Cīruliši», ir sociāli dziļas saknes, tās piesaka aktuālas problēmas. Sacītais, protams, neizslēdz seklu, šauri personisku ģimenes sarunu pastāvēšanu mūsu dramaturģijā. Tās mūs neapmierina. Bet jo skumjāk ir tad, ja sociāli padziļināta saruna uz skatuves pārvēršas savā pretpolā — ģimenes sarunā un tikai.

Šīs piezīmes rakstot, atšķīru pirms daudziem gadiem ar iespraustu lapiņu iezīmētu lappusi Maskavas Dailes teātra 1945. gada gadagrāmatas otrajā sējumā, kas veltīts Nikolaja Hmeļova atcerei. Tur starp citām ir Vsevoloda Ivanova atmiņu skice par izcilo mākslinieku 1927.—1928. gadā, laikā, kad Dailes teātris iestudēja Ivanova lugu «Bruņuvilciens 14-69». Dramaturgs citē Hmeļova domas, kuras viņš izteicis kādā sarunā ar autoru. Tās skan: «Ir mākslas darbinieki, kas uzskata, ka var pastāvēt cilvēku dzīves drāma ārpus vispārējās tautas vēstures drāmas. Tie ir meli. Labākajā gadījumā — kļūda. Ja tauta cīnās, ja valsts ceļ savu ēku, tad kā gan lai nebūtu cīņas starp cilvēkiem un šo cilvēku iekšienē?» Būtiskāka noslēguma šīm piezīmēm es nespēju atrast.

«Liesma», 1975, № 7, 18. lpp.; № 8, 23. lpp.; № 9, 19.—20. lpp.

MĒDEJA PRET MĒDEJU

Žanu Anuiju, nesen L. Paegles Valmieras drāmas teātrī iestudētās «Mēdejas» autoru, latviešu skatītāji izņēmuma kārtā pazīst visai labi. «Mežone», «Cīrulītis», «Ielūgums pilī» Dailes teātrī, «Antigone» Liepājā un dažos neprofesionālos ansambļos; aktieru studijas uzvedumā iepazīta komēdija «Ceļotājs bez bagāžas»; «Satikšanos Sanlī» Rīgā parādīja Andrē Barsaka vadītā trupa, kas te no Parīzes iebrauca pirms gadiem trim, «Beketu» no Tallinas uz Rīgu atveda turienes Jaunatnes teātris. Blakus Anuija «rozā krāsas», «kostīmos tērptajām» un «šņirkstošajām» lugām «Mēdeja» pieder pie viņa «melno» lugu sērijas, tā noslēdz «jauno melno lugu» kopu.

Stipri koncentrēto viena plūduma bezstarpbrīžu «Mēdeju» Anuijs saraksta 1946. gadā. «Mēdejas» iecere kā autora nepieciešamība izteikties tapa vēsturiskajā laika posmā tieši pirms trīsdesmit gadiem. Šī gadskārta — kaut attālinādamās — mums nebeidz stāstīt par fašisma sagrauves smago cīņu, par upuriem un varonību, par padomju tautas uzvaru kā izšķirēju faktoru cilvēces bīstamākā ienaidnieka sakāvē. Šie paši notikumi dziļi satraukuši, spēcīgi ietekmējuši arī mērenu sabiedrisko ideālu un mazā cilvēka pašauri individuālistiska protesta paudēju Žanu Anuiju. Fašisma izplatīšanās briesmas, tā ideoloģijas kļūšana par zināma slāņa domāšanas veidu, īsta cilvēka nespēja pieņemt šo dzīves statusu, kaisla un konsekventa sacelšanās pret to, traģiska pretcīņa ir motīvi, kas raksturo Anuija labākās, sabiedriski mērķtiecīgākās lugas. Divās no tām izmantoti antīkie sižeti («Antigone» un «Mēdeja»), vienā — viduslaiku leģenda par Žannu d'Arku («Cīrulītis»). Un katrā no šīm lugām autors nevis tikai izmanto vai

variē doto sižetu un tēlu sistēmu, tā lieku reizi ekspluatējot mītu, kas sabiedrības apziņā jau izveidojies ap attiecīgo varoni — sievieti, bet gan krasi polemizē ar līdzšinējo priekšstatu par šo tēlu, būtiski papildinot, pat apgāžot to. Visspilgtāk tas panākts «Mēdejā», kur tēls, kas mūsu apziņā līdz šim izveidojies par ļaunuma, nežēlības un grēku lāsta apmātas visbezsirdīgākās noziedzības simbolu, tagad Anuija traktējumā pārvērties par bezgaltirdīgās atbildības sajūtu, uzbrūkošu sirdsapziņas balsi, par konsekventu protestu pret jebkuru dzīves formu, kas dibināta uz netaisnību.

Tā tad Anuija Mēdeja nostājas pret ļaunuma apmāto antīko varoni, tās iedibināto tēlu mūsu apziņā. Ļaunvarone pārtop sāpju varonē, līdz šim veiktie varas darbi summējas kā pretprasīga sirdsapziņa, kā nešaubīga pārliecība, ka uz vardarbību nav dibināma dzīve. Šī pārliecība nu vērsas pret Jāsonu, Mēdejas līdzšinējo iemīļoto, kura dēļ, kuram palīdzot tas viss paveikts. Jāsonam pietiek līdzšinējā klaida un asiņu, viņš grib to visu aizmirst, veidot jaunu, saskanīgu dzīvi, arī ģimeni, kā to prasa dabas likumi, un klusu svētlaimi, saprātīgu līdzdalību valsts dzīvē arī. Vēl viņam ir vienīgi cilvēciska nepieciešamība atvadīties no Mēdejas, izteikt, izrunāt visu, kas viņam tagad derdzas, un līdz ar to it kā pārliecināt pašam sevi, ka viņš spēj no šī sloga atbrīvoties. Mēdeja viņu uzklausa, bet spert jauno soli neļauj, cik tas vien viņas spēkos, noārda visu, pie kā tagad pietvēries Jāsons, pat abus viņu bērņus un arī sevi pašu šim konsekventajam «nē» līdzī upurējot. Un motīvs — Mēdeja pret Mēdeju — tā tad saprotams divējādi: gan līdzšinējā Mēdejas vienpusīgā ļaunmīta iznīcināšana, kas vairāk ir autora nekā pašas Mēdejas daļa, un Mēdejas darbība — vērsšanās pret savu pagātņi, tās pārvērtēšana.

Šai traktējumā, kas atrisina Mēdejas problēmas dialektiskās pretrunas, citā skatījumā sniegts ne tikai Mēdejas, bet arī Jāsona tēls. Parādīts, pārliecinoši atklāts, ka bieži vien tas, ko esam paraduši bijīgi uzlūkot kā vīrišķības un varonības izpaudumu, būtībā ir noziegums, citu cilvēku apspiešana, aplaupīšana, slepkavība. Labi, Zelta aunāda Jāsonam iegūstama, lai izcīnītu sev tiesības vērsties pret netaisnību paša zemē, bet, šo trofeju ar Mēdejas atdevīgo palīdzību gūstot, viņš nežēlīgi slepkavo citā zemē, kur tā noglabāta kā sargājams svētums. Un izrādās, ka ir cilvēki, ir tautas, kam it kā piešķirtas visvarenās tiesības uz laupīšanu, asinsizliešanu, un ir citi cilvēki un citas tautas, kam lemta aplaupīšana un upuri. Kur šī viltīgā šķirtne — to skaidri sarunā ar Mēdeju atklāj Korintas valdnieks Kreonts. «Jāsons ir no mūsējiem,» viņš saka, «kāda mūsu valdnieka dēls, savā jaunībā, kā jau viens otrs, viņš varbūt arī mazliet patrakoja, bet šodien viņš ir vīrs, kas domā tāpat kā mēs. Bet tu esi tā, kas nāk no tālienes, tu esi tā, kas mums sveša un nesaprotama savā ļaundarībā un naidā. Atgriezies savā Kaukāzā, sameklē sev vīrieti no savas rases — tādu pašu barbaru kā tu — un atstāj mums šīs saprātīgās debesis šīs gludenās jūras krastā, kurai nav ne mazākās daļas par tavu bezjēdzīgo kaisli un tavām klagām.»

Mēs — izredzētā, taisnīgā tauta, un jūs tur, kaukāzieši, savā Kolhidā — tāda ir Kreonta domāšanas šķirtne. To pa četriem kara gadiem labi iepazīna arī «Mēdejas» autors, tāpēc viņš piedāvā šodien pārvērtēt seno mītu varonības kritērijus. Ar seno ģermāņu varoņteiku «garu» sevi stiprināja un attaisnoja it visi tie Votāna cilts pēcteči, kuri uznīra Eiropā šī gadsimta trīsdesmitajos un četrdesmitajos gados un kuru pēdas no mūsu atmiņas neizgaist. Viņus neizmirsā arī Anuijs, senseno Mēdejas un Jāsona mītu

savā dialektiskajā pretmetā pārveidojot un Mēdeju par šī pretmeta izteicēju izvēloties. Šo disputu — Mēdeja pret Mēdeju — par savas izrādes pamatdarbību izvirzījusi arī lugas iestudētāja režisore Māra Ķimele, par savu to padarījis izrādes nelielais un vienotā darbībā saliedētais aktieru ansamblis, dekoratoram Ilmāram Blumbergam ar viņa dotajiem skopajiem, bet trāpīgajiem atribūtiem šai procesā līdzī darbojoties.

Disputi — Mēdeja pret Mēdeju — ierosina arī ikvienam šai procesā iesaistītajam disputu pašam ar sevi. Ir jālauž līdz šim apziņā izveidojušies priekšstati, ieskatī. Ir jāatgādina cilvēka cieņas un pastāvēšanas kritēriji, kas ikdienā aizmirsti. Ne velti izrādes afišā mākslinieks kopā ar režisori pie visām tur atrodamajām teksta lauskām salikuši jautājuma zīmes. Pārjautāt, vai tiešām šīs parādības ir tādas, kādas mēs tās iedomājāmies, apšaubīt iedibinātos priekšstatus ir izrādes disputa pamatpozīcija. Bet nepietiek, ka lugas personas cita citai uzdod šos brīžiem pat neatbildamos jautājumus. Disputā, kā jau teikts, esam iesaistāmi arī mēs — skatītāji.

Ir izraudzīta tā saucamā istabas teātra forma, aktieri darbojas skatītāju loka vidū visciešākajā kontaktā ar to. Taču nevienu brīdi skatītāji netiek klaji, publicistiski uzrunāti, ko esam bieži vien, bet mazsekmīgi uz mūsu skatuvēm mēģinājuši. Skatītāji vēl arvien no šādas tiešas uzrunas vairās, bruņojas pret to, iekšēji cīnās par tiesībām galarezultāta patiesību izlobīt no viņu priekšā ritošā procesa. Skatītāji grib piedalīties šai procesā, taču kā aculiecinieki, par apsūdzētāju vai aizstāvi viņi nevēlas izrādes tribīnē kāpt. «Mēdejas» izrādē šī intīmā aculiecinieku situācija ir radīta, un tas jau ir teātra pirmais panākums, savu disputu uzsākot. Aktieri darbojas uz nelielā spēles laukuma ļoti ciešā, fiziski sajūtamā skatītāju

tuvumā, no visa teatrālā atsakoties. Šāds varoņu kategorisko problēmu risinājums ietver sevī iespēju jebkurā brīdī pārtraukt organisko tēla dzīvi, ļaujot aktieriem Inārai Ieviņai un Robertam Zēbergam palūgt no nelielā kora dalībniekiem lugas eksemplāru un, attiecīgo vietu vēl un vēl pārlasot, tikt galā ar šai spēles posmā, pat kulminācijas smailē risināmu domu. Aktieri tādā veidā veic savu uzdevumu, kad tēla organiskās dzīves darbīgais pavediens draud pārtrūkt vai tiecas izteiksmē kļūt pārāk teatrāls, melīgs. Un nūdien tad ir labāk ņemt eksemplāru un, meklējot tekstā slēpto patiesību, šo tekstu vienkārši nolasīt nekā nodeklarēt ar tukšu patosu. Šī iespēja atstāta aktieru improvizācijai jebkurā vietā, bet divi tādi momenti, liekas, fiksēti iestudēšanas gaitā — Jāsona pozīcijas noskaidrošana pirms viņa patiesības izklāsta Mēdejai un epizode pirms fināla, kad Mēdeja atvadās no bērniem, pieņemot baismīgo lēmumu viņus nogalināt. Tieši šī necilvēciski pārspriegā rīcība, līdz savai nepieciešamībai novesta, kļūst emocionāli iedarbīgāka, ja tā tiek nevis kaisli tēlota, bet gan domīgi, ļoti uzmanīgi lasīta.

Kā pareizi uztverts un attīstīts atzīmējams vēl viens skatuviskās darbības izpaušmes līdzeklis šai Mēdejas — Mēdejas disputa izvērsumā. Filozofiskais dispuā Anuija lugās nekad nav tikai vārdisks strīds, abstraktu pretpatiesību kailcīņa. [...] Dramaturga domas filozofiskais pacēlums arvien sakņojas noteiktā sociālā vidē, domu virza smalki vērpta psiholoģiska darbība, ap kuru autors savij grodu un nepārkāpjamu apstākļu pinumu. Tā ir dramatiskā pamatsituācija, iepriekšējais spriegums. Šis pamatspriegums, kas ir nepieciešams priekšnoteikums jebkurai iekšēji darbīgai izrādei, manuprāt, ļoti pareizi, aktierus un skatītājus mobilizējoši uzradīts arī šajā istabas tipa spēlē. Mēdeja ir izdzīta, viņa zaglīgi klaiņo

pa Korintu izgrabējušos ratos kopā ar vienīgo vēl uzticamo cilvēku — veco aukli. Tā ir viena doto apstākļu sfēra. Otra — tie ir notikumi Korintā. Rīt no rīta gaidāmas Jāsona un Kreonta meitas Krēzas laulības. Kluslaimes sala, ko asiņu straumē grib sasniegt Jāsons. Tā tuvojas. Tā pat lenc un vajā Mēdeju. Tās radišanai skatuviski izteiksmīgi un mērķtiecīgi izmantots nelielais piecu cilvēku koris ar muzikāli atdevīgo Ilzi Grīnbergu centrā. Korintas jauniešu nakts dejas, viņu netraucētā, no citu nelaimēm atšķirtā pasaule, kurā iesaistās arī Jāsons, tēlaini izpaužas kora muzicēšanā un plastikā. Veidojas maigs, estētiski skaists un tomēr dzelžains loks, kas savelkas ap Mēdeju.

Šajā lugas doto apstākļu un skatītāju līdzdalības ciešlokā nonākusi, ar apbrīnojamu pārliecību un pašāvību sava tēla galvenās domas sūtībai darbojas Ināra Ieviņa. Viņas rīcībā, viņas parādībā top atkal noārdīta kāda teatralitāte, kāds aizspriedums, proti, par Mēdejas ārējo it kā sakāpināti valdzinošo, kaut mazliet novecojušo, tomēr vampīrisko izskatu. Ar šo mūsu apziņā it kā ieprogrammēto Mēdeju Ināras Ieviņas Mēdeja te atkal izcīna savdabīgu disputu, iepriekšējo pārliecinoši aizsedzot ar savējo. Viņa to panāk ar precīzu domu un darbību, ar savas pārliecības kaismi, panāk, netaupot sevi fiziskajās saskarsmēs, nevairoties no sevis un nemaskējot sevi, atdodot visas sava gribasspēka un spīta rezerves izmīsumā ar jāsonisko pārspēku. Un šāda savam domas pavedienam uzticīga, pakāpeniski arvien vairāk iekvēlināta darbošanās ir tas spēks, kas uzskatu līnijai tikpat pakāpeniski, pie tam emocionāli piesaista arī skatītājus. Ināras Ieviņas sniegums blakus Lidijas Freimanis Mātes lomai H. Gulbja lugā «Cīruļi» Akadēmiskajā drāmas teātrī, kā arī U. Pūciša un D. Kuples koncentrētības pakāpei, ar kādu viņi

darbojas A. Čehova «Ivanova» iestudējumā Jaunatnes teātrī, ir pagājušās sezonas labākie, visvairāk pārliecinošie veikumi tai mākslā, kuru gribas saukt par mērķtiecīgas darbības mākslu uz mūsu skatuves.

Mēdejas tēls nav atraujams no Jāsona, abu centrālais, plaši izvērstais divskats ir nozīmīgākais negarajā lugā, un Mēdejas darbība nav iedomājama bez tikpat atbilstošas Jāsona pretdarbības. Roberts Zēbergs pēdējos gados gan ar pretrunās šķeltā Kaupo tēlu, gan ar mazliet monotoni tverto, bet pašaurajai virzības līnijai konsekventi atdevīgo Veršīninu un ar izrāžu procesā augošo Jāsona lomu arvien vairāk attīstās kā darbības metodes aktieris, tagad jau meistarīgi spējot savas labi tembrētās, sonorās balss runāto vārdu no pašmērķa pārvērst par iekšējā procesa nepieciešamu līdzekli. Par Jāsona tiesībām aizmirst pagātni un Mēdeju, dibināt ilūziju pasauli Zēbergs cīnās ļoti tieši, pat izmisīgi, kā par grūti pierādāmu, bet kvēli izlolotu patiesību, cīnās ar visiem prāta un emociju līdzekļiem kā par savu patiesību. Viņa kontakts ar Mēdeju — nepārtraukts, ciešs, skatītāju loka netraucēts. Viņš darbojas, savu lomu ne mirkli lieki nesakāpinot un tieši tāpēc skatītāja interesi par Jāsona cīņu arvien vairāk kāpinot.

Kreonta lomā redzam Uldi Koškinu, aukles lomā — Austru Skudru. Abi ir gan citas paaudzes, gan arī pēc savu lomu vairuma citas mākslinieciskas ievirzes aktieri, kuriem būtībā pasveša šai uzvedumā izvēlētā darbības metode. Viņi maksimāli solidarizējas ar to. U. Koškina darbojas atturīgi un tāpēc visai pārliecinoši skarbā un tomēr nogurušā Korintas valdnieka divskatā ar nepakļāvīgo Mēdeju. A. Skudra savā lomā mazliet par daudz balstās uz zināmu familiāru, it kā personisku tiešumu, kam brīžiem vairs nav sakara ar aukles tēlu, ar lugas vidi un apstākļiem. Tāpēc viņa paliek malā no izrādes

sprieguma lauka, atpaliek nevis kā aukle, kurai, protams, cits redzesloks, cita pasaule nekā Mēdejai, bet vienkārši kā izrādes dalībniece. Un tas nav viens un tas pats.

Uzmanībā pret notikumiem aktīvs un plastiskajās kustībās atraisīts, vēl «neaktieris», bet par aktieri tiecīgs kļūt zēna lomā no kora izdalās Igors Siliņš.

Vismazāk izrādē izdevies tās atslogotais fināls, mirklis pēc Mēdejas katastrofas un Jāsona pēdējās saslēšanās, beigu posms, kad aukle mierīgi, it kā drausmo notikumu neskarta, ar sargiem pārrunā šīs-vasaras ražas izredzes, priedājas par sauli un jauno vīnu, kas briest. Tas ir autora dots un savā vienkāršībā ļoti reljefs pretmets Mēdejas sarežģītībai, tajā ir daudz pateikts par pasaules rīti arī bez Mēdejas kaislā disputa, par ogu nobriešanu neatkarīgi no Jāsona ilūziju malda un arī par vienkāršā cilvēka vitalitāti un darba mūžu kā spēku, kas galu galā tomēr atrisinās Mēdejas konflikta aizcirsto mezglu. Aktieru atbrīvotība šai posmā, viņu atsacīšanās te no savām lomām un lēnā izklišana, tranzistora mūziku ieslēdzot un paliekot neitrāli neieinteresētā, nolaidenā pozīcijā, nav īstais veids, kas spētu kā kontrasts līdzsvarot visas izrādes grodo spriegumu.

Noslēgumā mazliet par vēl vienu no šīs izrādes dalībniekiem — par skatītājiem, tātad arī par sevi. Redzēju izrādi divreiz — Rīgā, bijušās Anglikāņu baznīcas telpā, kur tagad Politehniskā institūta studentu klubs, otrreiz — Engurē, jūras krastā, uguns-kuru ielokā mēnešainā augusta vakarā kopā ar kinoamatieru vasaras nometnes dalībniekiem, kam izrāde bija atvesta. Abos gadījumos izrādes iekšējais spriegums pārvarēja apkārtnes — arhitektūras vai dabas nesagatavotību tādai norisei, saliedējās ar telpu, iekļāvās dabā un iekļāva sevī arī apkārt sapulcētos. Bija vienlīdz saistoši vērot aktieru iekšēji netraucēto,

nesalaužamo darbošanās intensitāti šais apstākļos un skatītāju kāpjošo interesi viņu sejās, pozās. Sēdus, atzvilniski, pusstāvus, kā nu kurš, muguras kopā sa-spieduši, tie veidoja ap Mēdeju otru darbīgo loku. Nezinu, kāda bija mana seja šai aplī, bet jutu, ka starp abiem lokiem izlēca īstas mākslas dzirkstele, par ko man bija kluss prieks, kas diemžēl jau paskaļš kļuvis šais rakstu rindās.

«Māksla», 1975, № 4, 34.—37. lpp.

TIE TIKAI MŪSU MĀNEKLIS

Ši meita un šis spēlmanis,
Es teikšu, vīri, tie nav dzīvi,
Tie tikai mūsu māneklis.

Atkal rindas no A. Čaka «Spēlē, Spēlmani!». Kāds tam sakars ar Aivara Freimaņa dokumentālo spēles filmu «Ābols upē», par kuru šē būs runa? Vai tāds, ka arī tur centrā ir meitene un zēns, kurš pa vakariem uzspēlē klubā? Arī spēlmanis? Vai tāds, ka viņš, pēc kluba vakara meiteni mājā pārvedis, viņai klusu dzied: «Miglā asaro logs...»

Tā ir «Spēlmaņa» izrādes emocionālās dominantes dziesma, un mēs zinām, ka tā pieder visiem, jo ir folklorizējusies, tās komponists pat aizmirsts. Tā pieder arī Jankam, kā sauc zēnu filmā par ābolu. Klausos. Janka vai varbūt aktieris Ivars Kalniņš šo dziesmu dzied savā meldijā. Mazliet deformētā. Bet tā taču ir šīs dziesmas īpatnība, ka katrs to dzied mazliet savādi. Katrs to mazliet pārveido. Un dziesma deformējas ļoti dažādi. Piemēram, mūsu izrādes fināla kroga ainā šī dziesma deformējusies līdz

trulai murdoņai. Un, tādu dziesmu še, svešajā krogā, sastapis un kādā svešā klaidonī savu Spēlmani pēkšņi pazinis, Dzejnieks tos abus prasa ļaudīm atpakaļ — Dziesmu un Spēlmani. Tāda ir šīs ainas jēga. Un vai savu dziesmu prasīt atpakaļ nav Dzejnieka tiesība? Bet atdabūt dziesmu viņš vairs nespēj, un tā ir viņa traģēdija. Mūsu izrādē.

Vai arī Jankam Dzejnieks šodien prasītu dziesmu atpakaļ? Nē, jo Janka ir lāga zēns un dzied, kā jau nu māc. Bet dziedāt viņš grib, un tas ir skaisti. Un, ja iznāk mazliet citādi, tad aiz nezināšanas. Bet varbūt tāpēc, ka viņa paaudze visu mazliet deformē? Pārbīda kontūras tam, kas kādreiz bijis strikts. Pārbīda tās bildēm, dzejas pantam. Varbūt tā ir laikmeta prasība? Tik daudz dziesmu deformējas pie galda, upmalās, elektrovilcienos. Tās intensīvi pārraida pa radio. Ar pārritmizētu tautasdziesmu lieliski veģetē visvarenā estrāde. Tātad laikmeta prasība. Un to pildīt ekrānā aicināti Janka un Anita (tā sauc meiteni) vai arī Ivars un Akvelīna, kā sauc abus aktierus. Un Ā. Kļockins, visai smalki un teorētiski precīzi šo kopparādību analizējot, atklāj, ka še tēlu un aktieru personības saplūst, ka uz ekrāna veidojas sintēze — divi jaunieši, kurus viņš nosauc — mūsdienu Viņš un Viņa.

Tātad — kā mūsdienu Viņam un Viņai tiem ir tiesības, pat pienākums pielāgot savai gaumei un temperamentam ne tikai senas dziesmiņas melodiju, bet arī savstarpējo attieksmju sliekšņus, dzīves uz tveres mērauklu. Un šai vietā mana zobena, spalvas vai cita kāda rīka atvēziens atslābst. Ko tu jaucies? Labāk ielūkojies viņos, iepazīsti (kaut uz ekrāna), ja jau no visa tā esi atsvešinājies savā īgnajā pusmūžā! Ja ne citādi, tad vienkārši rēķinies ar viņiem. Tāds ir mūsdienu vidējais jaunietis vienā no saviem visparastākajiem izpausmes veidiem. To precīzi ir tvē-

ris augstas klases kinodokumentālists. Rēķinies ar to! Iepazīsties!

Un es pieeju vēl tuvāk. Jā, dzīvi, nūdien, patiesi, isti ir šie tēli. Un tad es vēl ieskatos — tik nepieklājīgi cieši, kā liekas, nemaz nedrīkst pat mūsu laikmetā, kad parūku un protēžu māksla sasniegusi virtuozitāti. Un pamanu salīmi, piešuvi kaut kur pie sejas vai varbūt arī dvēseles apvidū. Pamanu viepli. Un skaidri redzu, ka esmu apmānīts ar visviltīgākajiem meliem, kādus vien, dzīvi attēlojot, var lietot, proti, ar tiem, kas attiecīgo attēlojumu uzdod par dzīves vistiešāko, neviltoto, neizskaistināto, vistuvāk īstenībai stāvošo formu. Par dokumentālu formu. Kas rotaļājas ar dokumentalitāti tur, kur tai vairs nav nekādas daļas, — jūtu sfērā. To nespēja un nespēs tvert nedz rupjais tiesu protokols, nedz vissmalkākā mūsdienu aparatūra. To spēj un drīkst tvert tikai mākslinieks. Rakstnieks, aktieris, kinorežisors. Un nekāds Jankas — Ivara pusdokumentāls hibrīds. Es neticu, ka tāds, kaut vienā plāksnē skatīts, ir mūsdienu Viņš vai Viņa. Es neticu, ka tādas, kaut vienā leņķī uz ekrāna atraisītas, ir aktieru Ivara Kalniņa un Akvelīnas Līvmanes personības. Un, ja ir, tad vēl neizveidotas, tātad vēl ne personības, par kādām runā vairāki kritiķi. Tad tām vēl ilgi jātop, lai kļūtu cienīgas iet aktiera ceļu. Bet, šai filmā par personībām izsludinātas, tās pašas var nodomāt, ka attīstības sliexsnis jau ir pietiekami augsts. Un var iestāties maza apstāšanās, aiz kuras īstas aktiermākslas nekad vairs nebūs. Bet tam es neticu. Nedrīkstu ticēt. Un es par šo Jankivaru un Anitakvelīnu iesaucos Čaka vārdiem:

*Es teikšu, vīri, tie nav dzīvi,
Tie tikai mūsu māneklis.*

«Tavs pierādījums — kur tas ir?» sauc pretī kāda balss Čaka «Spēlmanī».

Un, pierādot tāpat kā iepriekš — apgalvojot, man vienā kopsistēmā saplūdis uz ekrāna redzētais un pēc tam par to recenzijās lasītais. Jo es kritiku tomēr neuzlūkoju par kaut ko lieki bezpalīdzīgu, par vārdiem bez funkcijas. Uzskatu, ka mākslas darbs tieši kopā ar savu kritiku veic to sabiedriskās ietekmēšanas uzdevumu, ko taču no šīs sistēmas arī gaidām. Uzskatu, ka kritika spēj gan novērst, gan padziļināt cilvēku uztverē, piemēram, mākslas darba kļūdu, ka tā ar apjūsmojumiem spēj aktīvi veicināt pielaidību plašā sabiedrībā, spēj ietekmēt gaumi un visai apšaubāmas mākslas parādības uz kādu laiku pārvērst par normu. Piemēru nesenā vai tālā pagātnē ir daudz. Sevišķi teātra mākslā. Tagad-sastopos ar raksturīgu šādas ievirzes gadījumu kinolaukā. Par «Ābolu upē» raksta dokumentālā žanra speciālisti, analizē jaunas nianšes šī žanra formas specifiskā, uzsver žanru sintēzes problēmu, liek mums jūsmot par aktieru iepludināšanos nespēlētajā dzīvē, par to, ka režisors nav ķēries pie kinotriku paņēmieni klāsta (ja neviens nav licis viņam to darīt — kāpēc šādu atteikšanos vispār pieminēt?), par smalkām vizuālām nianšēm, liek mums aizrauties un par filmas dramatisko spriegumu uzlūkot estētiska rakstura paradoksus, proti, it kā režisora nojautā ieprogrammēto vēlēšanos, lai ar pieaicināto aktieru palīdzību skatītājs «neaktierus» uztvertu kā galveno lomu tēlotāju, lai tie izaugtu līdz liela mēroga raksturu un likteņu nozīmīgumam. Var būt, ka šīs žanru sīki izpētījušam kinospecam tik dārgās nianšes filmā arī ir, bet es šoreiz tomēr nespēju dokumentālo un mākslas formu mījspriegumus baudīt kā no filmas satūra neatkarīgas vērtības. «Acīmredzot vainojams kinoizglītības vai vismaz iepriekšējās informācijas

trūkums,» — te citēju «Rīgas Balss» recenzentu A. Krauzi. Ko lai dara, un es kļūstu par šo parasto skatītāju, bet nespēju pārtikt no A. Freimaņa «kā», man gribas viņam pajautāt mūsu estētiskajā pasaulē ne pārāk iecienīto «ko». Un, uz šo jautājumu filmas beigās sevī atbildi meklējot, es vēlreiz pārlūkoju zaļsaliešu, Jankas un Anitas man parādītā dzīves posma kadrus.

Nav noliedzams, ka Zaķu salā filmas autors, arī operators D. Sīmanis ir iegājuši kā šīs salas, tur dzīvojošo cilvēku draugi un uzmanīgi, iejutīgi vērotāji, kuri dziļi ieinteresēti par to, kā veidosies salas nākotne sakarā ar jauno tiltu, kas to jau sasniedzis un fiziski un morāli lauž tur iesakņotās un no lielās pilsētas līdz šim tomēr izolētās dzīves satvarus. Arī abu aktieru iepludināšana šai vidē tikai Zaķu salas izpētes nolūkos, liekas, būtu noslēgusies ar dokumentāli aktieriskas filmas panākumiem. Kā darbīgs faktors Janka — I. Kalniņš iekļaujas, piemēram, Jāņu vakara epizodē šķūnītī, kad viņš ieklausās zvejnieku un enkurnieku stāstos, viņu dziesmās, piebalso tām, darbojas kā katalizators. Tad mēs samierinātos arī ar viņa inertību sarunā ar Opīti — latviešu sarkano strēlnieku cīņu dalībnieku. Jankas garīgā mazkustība, tāds kā dvēseles vakuums, kas pamazām sāk iezīmēties vairākos saskares kadros, mūs pārāk neuztrauktu, jo mēs taču visu to uztvertu ne jau kā filmu par Janku, bet gan par Zaķu salu un gida inertība mums neliegtu pašiem vērot un vērtēt to, ko mums rāda A. Freimanis un D. Sīmanis. Viss kļūst citādi, sākot ar to brīdi, kad filma kādā no savām radošās improvizācijas stadijām, par kurām stāsta autors un arī kritiķis un kinodramaturgs A. Lejiņš, no Zaķu salas dokumenta pārtapusi par Jankas un Anitas dzīves epizodes, abu saskares un izšķiršanās dokumentu. Šis piepotējums lūztin lūst no pirmcelma

un — galvenais — uzspiež skatītājam pavisam citu redzes viedokli paša Jankas un viņa īslaika draudzenes Anitas vērojumā. Šie cilvēki ar visu, liekas, stipri vien vēlāk piefilmēto materiālu izaug par filmas «varoņiem», kā tādus viņus arī vērtē kritika, vispārinot, kā jau atgādināju, līdz pakāpei — mūsdienu Viņš un Viņa. Tiesa, kritiķis Ā. Kļockins ļoti precīzi pakavējas arī pie tādiem filmas idejiskā satura momentiem kā abu jauniešu prasme no dzīves ņemt, neprasme dot, neprasme dzīvot ap viņiem un viņiem labvēlīgi iekārtotajā pasaulē. Kritiķis atzīmē arī Jankas infantilismu, viņa nespēju uzņemties lemšanas grūtības, viņa iemīļoto pozīciju — peldēšanu pa straumi. Nu jau ir divi jēgumi — vidējais mūsdienu Viņš vai Viņa un neprasa ņēmējs, infantilis, peldētājs pa straumi. Kļockins pareizi atzīmē, kā tāds jauniešu tips eksistē mūsu dzīvē, tāds esot arī attēlots uz ekrāna. Tikai mazliet pietrūcis konsekvences. Mazliet? Te nu es vairs kritiķim nepievienojos. Nevis mazliet, bet absolūti. Filma ne mazākā mērā nebija iecerēta par šādu jauniešu tipu. Šis tips tiešām eksistē, te aizslīd nemanīts, te pievērsš sev uzmanību. Par viņu ir rakstītas lugas. Tieši par viņu. Un viņa eksistence ir novesta līdz traģiskām konsekvencēm. G. Priedes «Zilajā», piemēram. Mākslas darbos vispār. Jo tā ir mākslas darba tēma. Dokumentāli iecerētajā darbā šī tēma sākumā radusies kā nejaušība — aktieris, improvizējot dotajos apstākļos, vienkārši nespēj pietiekami dzīvi, garīgi aktīvi kontaktēties ar viņam piedāvātajām personām, rezultātā — uz ekrāna zināms infantilisms. Taču tā ir filmas autora neparedzēta, nedz sākumā mērķtiecīgi virzīta, nedz finālā izmantota kategorija. Gluži otrādi — filmas autors, savu nostāju pastiprinot vēl ar diktora B. Podnieka sekli pamācošā intonācijā runāto žurnālistiski ļoti vājo komentējošo tekstu, šo savu varoni neatlaidīgi virza uz pavisam

citū tipāžu — uz šo mūsdienu Viņu (bez tik skaudrām un principiālām nolaidēm, kādas pieļauj Ā. Kļockins), uz mūsdienu Viņu patiešām ar lielo burtu. Tikai nevēloties heroizēt, radīt ap savu varoni kaut cik manāmu iekšējā prasījuma, vīrišķīgas lemtspējas vai izšķirīgas grūtību piemērošanas atmosfēru, ejot pa seklās, ar I. Kalniņa acumirklīgajām iespējām robežotās dokumentālās tiešamības šauro taciņu, gribot negribot kā neprogrammēta virsvērtība filmā summējas Jankas garīgā inertība, infantilisms. Lūk, te sākas tie meli, kas radīsies arvien, kad mākslas darbā nodarbosimies tikai ar it kā dokumentālu, pat simpātisku sīkpatiesību summēšanu. Summa sāk runāt pati savu valodu, pārvēršot par meliem to, kas pausts ar katru sīko patiesību atsevišķi.

Šis ekrāna patiesību nepielūdzamās summas priekšā par pliekaniem meliem pārvēršas arī it kā pozitīvā nozīmē nopietni domātais diktora teksts. Kuģu remonta rūpnīcas kadrus komentējot, B. Podnieks ar «filozofisku» pieskaņu balsī mums vēstī, ka Janka, kuru redzējam kāda darbabiedra vadībā ar uzgriežņu atslēgu gar kuģa dzenskrūvi rosāmieš, pēkšņi apjaušot, ka arī no viņa darba bijis atkarīgs tas, cik ātri izremontēs visu kuģi, un ka, šādiem brīžiem summējoties, strādātājs pamazām kļūstot par strādnieku. Atceros, tādus tekstus rakstīju kinožurnāliem četrdesmito gadu beigās, līdzīgas «atziņas» piedēvēdams kādam trīsdesmit sekunžu ilgā kadrā pamānītam jauniešim pēc dažu paviršu par viņu ierakstītu ziņu pārlasīšanas montāžas lapā. Tā ir pseidožurnālistika, tāpat kā nevienam nevajadzīgā cilvēku pretstatīšana, savu aprakstāmo izceļot uz kaut kādu citu — no mūsu skartā dzīves loka ārpus stāvošu cilvēku rēķina. Piemēram, filmas sākumā, komentējot divus darbavīrus — Daugavas zvejniekus laivā, B. Podnieks, savai balsij pievienojot praksē labi

mākslīgais piemontējums. Un šī ar noteikta rakstura, temperamenta attīstību nesaskanīgā konstrukcija abus raksturus padara kuslus, bez vitalitātes un temperamenta. Abu izšķiršanās, kaut tuvība bija tapusi tik nejauši, ir glēva, bez abu garīgās esības līdzdaļas. Pieņemsim, tā būtu tā peldēšana pa straumi, tā tieksme no dzīves paņemt, neko preti nedodot, kuru kā filmā atspoguļotu un skatītājam pārvērtējamu mūdienu dzīves negāciju atzīmē kritiķis Ā. Kļockins. Bet arī negācijā ir savs temperaments, sava vitalitāte un mākslas darbā — katrā ziņā arī sava konsekvence. [...]

No visa, ko par šo filmu lasīju, visvairāk objektīvās patiesības man izdevās izlobīt no kāda A. Lejiņa izteikuma: «Ja ņem vērā, ka filmēšanas eksperimentālā rakstura dēļ sākumā nemaz nebija īstas skaidrības, kādam jābūt galarezultātam, tad Akvelīnas Līvmanes un Ivara Kalniņa veikums uzskatāms par uzvaru.» Skaidrības nav bijis. Bet tā nav radusies arī vēlāk, un, ja abi jaunie aktieri šim eksperimentam izgājuši cauri, noturoties nepiespiesti dabiskas izturēšanās līmenī katrā no šī eksperimenta samākslotās pamatlīnijas sīkkadriem, tad tā vēl nav uzvara. Katrā ziņā mākslas uzvara ne.

Uz Dailes teātra skatuves L. Žuhovicka «Legendā par Ričardu Tiškovu» Ivars Kalniņš jau pavingrinājās šādu sīkpatiesību summēšanā, tēlodams pusapdavināto neveiksminieku, strādnieku, ģitāristu un estrādes trubadūru Ričardu. I. Kalniņam ir nelielas, simpātiskas vokālās dotības. Taču pieticīgais paštēls, savienots ar žurnālistu L. Žuhovicka vai A. Freimaņa literārajiem ekskursiem, vēl mākslas tēlu nerada. Tā ir kāda mānīga puspakāpe, no kuras gribas brīdināt visu mūsu jauno skatuves un kino mākslinieku paudzi, kas no pašdarbības studijām un fakultātes nupat plaši izvērstā frontē uzsoļo uz mūsu skatu-

vēm un ekrāniem. Visvairāk tāpēc gribas brīdināt, ka šīs kyslās sīkpatiesības vizulim taču aplaudē, to šur tur kāri kampj. Un šis mānīgums ir pats bīstamākais.

Citā Dailes teātra izrādē — A. Dripes «Pēdējās barjeras» inscenējumā I. Kalniņš darbojas kā zemis-
kas pakāpes nelietis Zuments, A. Līvmane — kā tra-
ģiski ekstravagantā Puma. Un šīs lomas, kurām ar
savu negāciju sabiezinājumu ir spēcīga audzinoša
nozīme, kuras ielaužas un izgaismo kādu no mūsu
dzīvē vēl eksistējošām tumškrāsu sfērām, jaunie ak-
tieri vis nesalipina no kyslām un dabiskām puspa-
tiesībām, kādas varētu savākt, cik vajag, arī no
neliešu un viņu manekenu ikdienas. I. Kalniņš Zu-
mentu atklāj ar kāpinātu viņa negāciju kaisli, gluži
tāpat savu epizodisko Pumu uzspridzina A. Līvmane.
Tā top uz skatuves raksturi ar noteiktu tempera-
mentu un vitalitāti savas darbības nesalaužamās lo-
ģikas konsekvencē. Lūk, otrs ceļš mākslā, kuru gri-
bas atgādināt mūsu skatuves gaitu turpinātājiem ar
viņu pašu radītajiem piemēriem. Kaislību patiesība
un patiesības kaisle.

Varbūt šiem jēdzieniem nav sakara ar kinospeci-
fiku, Nezinu. Bet pusdokumentālu sīkpatiesību un
izdomas ekskursu nejaušību hibridizācija kā māks-
slas žanrs, kaut par dokumentālo spēles filmu saukts,
mani nepārliecina.

*Es teikšu, vīri, tie nav dzīvi,
Tie tikai mūsu māneklis.*

«Liesma», 1975, № 10, 24. lpp.; № 11, 13. lpp.

JĀŅA STREIČA KINOSMAIDS, IZLIKTS PA DAĻĀM

Kad es kādā rakstā par mūsu filmām ieminējos, ka, vērtējot kino, ne katreiz vajag to darīt ar specifisko un tomēr vēl ļoti mainīgo kinoestētikas ipašmērauklu, bet ka filmai var tuvoties arī ar gluži cilvēciskiem, arī ar vispārējiem literatūrai, teātrim un citām mākslām piemērojamiem daiļuma apjautas kritērijiem, kad es apgalvoju, ka viens no šādiem kopējiem kritērijiem ir *darbība*, es vēl nezināju, ka savam domāšanas veidam jaunu apstiprinājumu gūšu, Jāņa Streiča filmu «Mans draugs — nenopietns cilvēks» ar patiku un smaidu noskatoties.

Bet smaidu vajag pamatot; ja gribi būt kritiķis un ja mākslinieks, ar kuru esi sastapies, ar savu darbu tev uzsmaida, tad nepietiek, ka tu atsmaidi pretī, tev ir jāprot paskaidrot savu smaidīšanu; bet ar to arī vēl nepietiek, tev jāprot izskaidrot, izlikt pa daļām arī paša mākslinieka smaidu.

Streičs smaida dzīves apliecinājuma vārdā un pier der pie tiem māksliniekiem, kas savu eksistenci neizjūt kā dziļu parādu sabiedrības priekšā, bet uzskata, ka ir līdztiesīgs veidot sabiedrību, kurā viņš dzīvo, tieši tādējādi to apliecinot. Šo es izjūtu kā Streiča atšķirību, vērojot viņu uz Rīgas kinostudijas fona, kur vidusmēra filmās bieži esam manījuši pamaznātu attieksmi pret dzīvi, aizgūtnēju parāda izjūtu dzīvē sen jau pierādītu patiesību priekšā, biklu atvainošanas, ja skarta negācija.

Streičs neatvainojas kā neuzkoptas istabas saimnieks, negaidītam viesim ienākot, kad ieved mūs haltūristu, prēmijšturmētāju un nereālu saistību briģādē, kas strādā kādas pilsētas siltumtrasēs. Viņš pats tur ieiet sava nenopietnā (lasi — optimistiskā)

varoņa Arvīda Ļasmaņa izskatā, visu, ko pamana, sauc vārdā bez aplinkiem un, atklājis nolaidības kādā pazemes mezglā, no kura applūdis veca mākslinieciskas pasugas vīra pagraba miteklītis, nevis bramanīgā drosmē šķendējas par to, bet pats sviedriem vaigā noņemtas tur caurām dienām, neko nebažīdāmies par norīkojuma ieilgumu un savu stāvokli brigādē, kamēr vaina izlabota un sausajā pagrabā kopā ar asprātīgo saimnieku pie vīna krūkas var uzdziedāt «Mežā būdiņu tev celšu, celšu...».

Viss notiek, kā tam jānotiek, un tie brigādes vīri, kam nepatīk viņu ierūsējušo vainu atkailinātājs, pašaisardzīgi izsludina nesagraujami jautro un godīgi tiešo Arvīdu par dulburi, par klaunu. Konservu biezeņa pļecka sejā, kad Arvīds svētdienas izbraukumā pie ugunsкура biedriem delverīgi dzied «Runču dziesmu», ir zīmogs, ar kuru nu Arvīdam būtu jāsamierinās, bet samierināties nespēj Inta, viņa sieva, kam kauns, kam sāp gan netaisnība, gan paša Arvīda vieglprātība. Un abi — kā skumji jocīgais Arlekīns un nepieejamā Kolumbīne — aiziet pa miglaino šoseju, dejīgi žestikulēdami katrs savā patiesības izpausmē. «Tālu dzīvoj' mana mīlā...» ir Arvīda nenopietnā atbilde kolektīva un sievas pieņemtajam boikotam, kopā ar sivēniem mājās braucot gadījuma mašīnas kravas kastē.

Un, kā «Rīgas Kinoekrānu» anotācijā šai visspriegākajā vietā apraujot satura izklāstu, gribu jau šeit pat konstatēt, ka Jāņa Streiča kinosmaids ir nepieņemami atraisīts, svabads. Vai cilvēks var arī pieņemami smaidīt? Mākslas darbā? Nevar. Bet samākslotus smaidus esam arī uz ekrāna redzējuši. Tāpēc priecājos par šīs filmas smaida atbrīvotību, par to, ka autors mūs neatvainojoties ievēd gan pie sivēniem kravas kastē, gan brigādē, gan kādā savrupmājā, gan kapu pakalpojumu sfērā pie «hiēnām».

Smaida atbrīvotība — vispārēja, visai filmai raksturīga īpašība. Kā tā izpaužas konkrētāk, pa daļām? Izpaužas, piemēram, valodā. Dialogos. Tekstā, ko runā Streiča aktieri.

Teksts mūsu filmās ne pārāk bieži mūs pārliecinājis, aizrāvis. Scenāristu nepietiekamās spējas dialoga mākslā, piesardzība, moralizēšanas tendences radījušas daudz plakanu, ilustratīvu, konstatējošu tekstu, nedarbīgus dialogus.

Mūsu kinoaktieri, jau izsenis pirms ieešanas paviljonā arvien konsekventi brīdināti līdz ar pusizmēķēto cigareti bez žēlastības nomest arī visu teatrālo, to bikli atstājuši aizdurvē, arī ieskaņošanas zāles sliksni pārkāpjot. No teatrālās tēlainības kā no antifilmiska rēga bēgot un kinopatiesīgumu meklējot, aktieri bieži nonivelējušies līdz nulles līmeņa loģisku, bet maz saistītu teikumu normārunai bez darbīguma, rakstura krāsas un kaisles. Un patiesīguma, dzīves atdarināšanas vārdā uz ekrāna un reproduktoros dzimusi jauna monotona nepatiesība, melīgāka par vīstetrālāko patosu tieši ar savu pretenziju būt par superpatiesību. Kinorežija, daudz pūļu veltījot vizuālā materiāla dinamiskai montāžai, mērķtiecīgas plūsmas, kontrastus, kāpinājuma un krituma mijas organizējot, ciešā sadarbē ar operatora mākslu šai ziņā sasniegusi augstu meistarību. Panākt tikpat mērķtiecīgu vārda intensitātes kāpumu un kritumu, pakļaut vārdu darbībai, pakļaut mazāksvarīgo galvenajam — tas izdevies retāk. Teksts bieži vien ar vienādu «vidējā patiesīguma» spēku klab mezglu skatā un blakusepizodē, epizodes sākumā un tās beigās.

Tādi iespaidi krājušies, pie tiem esam pieraduši, tāpēc patikami pārsteidz J. Streiča filmas teksta dzīvais pulsējums, kas atbalso notikumu un attēlu vij-

ņojumu. Teksts te attīstās kā iekšēja nepieciešamība, nevis kā kadram piekarināta vārdiska slodze.

Te būtu minams līdz šim vēl nepieņemtais scenārists A. Gorohovs, kurš kinodramaturģijai pievērsies nesen, līdz tam strādājis specialitātē, kam ciešs sakars ar filmā tēloto vidi. Nesauksim viņa scenāriju par dramaturģiski meistarīgu, literāri augstvērtīgu. Tomēr atzīsim, ka tajā ir doti divi spēcīgi pamatelementi — galvenā varoņa «nenopietnais» raksturs un ļoti konkrētā vide, ar kuru šis raksturs saskaras. Ir dota dramatiski spriega pamatsituācija un radīti normāli, nesamāksloti apstākļi tās attīstībai. Tas ir daudz. Varbūt atsevišķos gadījumos no scenārija arī nekas cits nav prasāms? Bet kā ar tekstu? Būsim taisnīgi un konstatēsim, ka tas, ko šai filmā runā uz ekrāna, daudzās vietās krasi atšķiras no scenārijā uzrakstītā. Vai tas būtu pārmetums scenārija autoram? Domāju, nē. Viņš radīja pamatsituāciju, personāžu, notikumus — dzīvus, darbības piesātinātus. Ierakstīja arī vārdus, kurus šie notikumi izraisa, varbūt mazliet sausus, konstruētus, ne tik vitālus, ne vēl īstos. Nāca dzīvi cilvēki — režisors, akieri — un ienesa īsto vārdu tapšanas procesā daudz sava. Tur nav nekā nedabiska. Ja, piemēram, U. Braunam bez lieliskās, vienreizējās dabas izjūtas, spējas izteiksmīgi un precīzi komponēt kadru, bez sportiski romantiskā dzīves skatījuma, kas mūs valdzināja viņa filmā «Motociklu vasara», ja bez precīzā skatījuma viņam būtu arī tikpat precīza režisora — dramaturga auss, tad viņš būtu meklējis citus vārdus, abiem saviem jauniem un simpātiskiem varoņiem sakāmus. A. Jakubāns un E. Ansons bija radījuši aizraujošu, tēlainām iespējām bagātu pamatsituāciju, uzrakstījuši šodienīgas un tīras romantikas piesātinātu notikumu attīstības gaitu, pietrūcis bija iejūtas dot precīzu šīs attīstības turpinājumu vārdos, kurus abi jaunie

cilvēki viens otram saka. Vārdi klabēja mazliet konstruēti, dialogos tēlu rīcības uzburtā romantika ap-sīka. J. Streičam, liekas, piemīt šī dramaturģiskā dzirde, viņš iejaucas dzīvā dialoga tapšanas procesā, kas, protams, ir arī bīstami, bet viņš prot to darīt. Piemēram, uzaicinājis savādnieka Čakāna lomai Ē. Valteru, Streičs necentās dzīves iespaidiem pārba-gāto un spilgto aktiera individualitāti pielāgot ne visai veiksmīgi, ar pasāji moralizējošu tekstu uzrak-stītajai epizodei, bet radīja jaunu Čakānu — intere-santu dotās situācijas un gudra, literāri erudīta ak-tiera sintēzi. Dziesmas, viens otrs teksts šai epizodē nepārprotami nāk no Ē. Valtera paša krājumiem; arī J. Streičs, epizodi veidojot, nav gluži malā stā-vējis. Kas tas ir? Improvizācija? Vai tā ir atļauta? Kur tai robežas? Atļauta — jā, pat vairāk — vēlama, veicināma. Robežas — tās slēpjas cilvēkā, režisorā, pakāpē, vai viņš spēj vai nespēj strādāt ar tekstu. Tātad katram nav atļauta.

Taču galvenais, ko es te gribu pateikt un pasvītrot ar trim biezām svītrām, ir Streiča pamatprincips darbā pie teksta neatkarīgi no tā, vai tiek runāti autora rakstītie vārdi vai improvizācijas ceļā radītie. Šis princips ir nesākt ar tekstu, tam piedomājot kaut kādu darbošanos, bet vispirms stingri kā dzelzs kar-kasu skulptūrai uzbūvēt n o t i k u m u un doto ap-stākļu loku ap to, iekustināt notikuma un apstākļu sprieguma baroto d a r b ī b a s motoru un tikai tad ķerties pie vārda, pie teksta, kas no iepriekš minēto faktoru summas izaug kā vienīgā nepieciešamība. Tas ir īstam skatuves darbam ļoti radniecisks prin-cips, un Streičs to ar sekmēm lieto kinodarbā. Varbūt arī filmā «Motociklu vasara» ne tik daudz neprasmē atrast īstos vārdus, cik fakts, ka tieši runājot abi jaunie varoņi pārstāja iekšēji darboties, lauza pušu viņu romantisko meklējumu līniju? Te ir runa par

kādu režijas principu, režisora meistarības elementu — uzbūvēt, attīstīt darbību, kas ir absolūti vienāds teātrī un kino. Tāpēc arī esmu pārliecināts, ka abas mākslas ir asinsmāsa, dvīņumāsa, ne uz atsevišķiem pjedestāliem stāvošas mūzas, tās apvieno šis pamatprincips — darbība, tikai tās izpaušme kino ir citāda nekā teātrī. Uz ekrāna darbībai pakļaujas ne tikai aktieris, bet daudz tiešāk, daudz lielākā mērā nekā uz skatuves arī visa pārējā redzamā pasaule — ainava, telpa, dzīvā radība un priekšmeti. Te, parupji, varbūt pat paradoksāli formulējot, varētu teikt: kino ir teātris ar kustīgu dekorāciju (te ar vārdu «dekorācija» es neapzīmēju caurgaismos tīklos iekārtus audeklus, bet gan visu telpu un matēriju, kas milst ap aktieri).

Tāpēc arī J. Streiča tēlaino konkrētību šīs sfēras veidojumā un atlasē uz ekrāna es atvasinu no precīzas darbības izjūtas. Piemēram, materiālās pārticības «filozofa» un sikierāvēja Ciekura savrupmājā par tās saimnieku un viņa pasaules uzskatu darbīgi stāsta ik priekšmets, ik apavš vai zeķe, uzvilks vai novilks. «Jā, raksturīgi, gluži kā dzīvē,» mēs sakām, M. Zvirbuļa kameras vadībā šo dzīvo mūsdienu pragmatisma muzeju apstaigājuši. Patiešām, gluži kā dzīvē, tikai ar vienu piebildi — tas viss ir rūpīgi organizēts, sameklēts, īpaši radīts, tas ir J. Streiča, M. Zvirbuļa, mākslinieka V. Šildknehta mērķtiecīgs darbs. Ne nejaušība, kuru mēs tik bieži tvarstām, ne neskarta ikdiena vai tās pasīvi fotogrāfisks atdarinājums paviljonā, bet mērķtiecīgi organizēta, atlasīta ikdiena, kas, mākslas darba pakāpē pacelta, tad arī uz ekrāna rada šīs pašas ikdienas darbīgu, nemākslotu attēlu. Un tikai tāpēc, ka tie ir ar mīlestību organizēti, Streiča priekšmeti nepiešpiesti smaida uz ekrāna, smaida līdzī filmas komēdijiskai pamatnoskaņai.

Darbā ar aktieri Streičs, kā man šķiet, no sava paviljona vai cita kāda filmēšanas laukuma un ieskaņošanas studijas ir novācis obligāto uzrakstu — «Kas še ienāk, lai visu teatrālo atstāj aiz sliekšņa». Streičs tic arī teatrālajam aktierī kā viņa personības izpausmes daļai, kā cilvēciskajam, tātad — dabiskajam viņā. Nekad vēl neesmu redzējis tik atraisītu Ē. Valteru uz ekrāna kā šai filmā. Bet tai pašā laikā viņš ir arī teatrāls, valteriski teatrāli (un tas nozīmē — spilgti) viņš darbojas savdabja Čakāna lomā, kurš varbūt arī savā dzīvē bija mazliet teatrāls; un, tā darbojoties, uz ekrāna beidzot izpaužas Valteram vien piemītošais aktiera šarms. Tieši tam ļaujot atplaukt, režisors gudri sakrāj to emocionālo lādiņu, kas mūs dziļi uzrunā negaidītajā kapsētas ainā.

Aicinot Lilitu Bērziņu Lasmaņu kaimiņienes lomā, režisors nav iepriekš viņu lūdzis atteikties no tiem meistarības līdzekļiem, kādi aktrisei izveidojušies saskarē ar tā saucamo «madāmiņas» tipu uz skatuves. Tiem ir plašs diapazons, tiem piemīt arī kaut kas vienreizējs, tikai šai aktrisei raksturīgs. Ja gribat, saucat to par manieri, bet Streičs nav lūdzis to nomainīt pret kaut ko vispārpatiesi filmisku. Viņš ir pratis uz lentes tvert tieši šo īpatnību, protams, klušinātā gammā, un rezultāts uzsmaida mums no ekrāna. Bet smaidis, kā to jau konstatējām, taču ir kaut kas sevī atbrīvots.

O. Dunkeram, kuru interesantās epizodēs sastopam gandrīz vai visās Streiča filmās, ciniskā Šefa lomā dota iespēja brīvi improvizēt iecerētā tēla robežās, un rezultātā satricinošs ir dzelžainais miers, ar kādu šis tips īsteno savu dzīves loģiku.

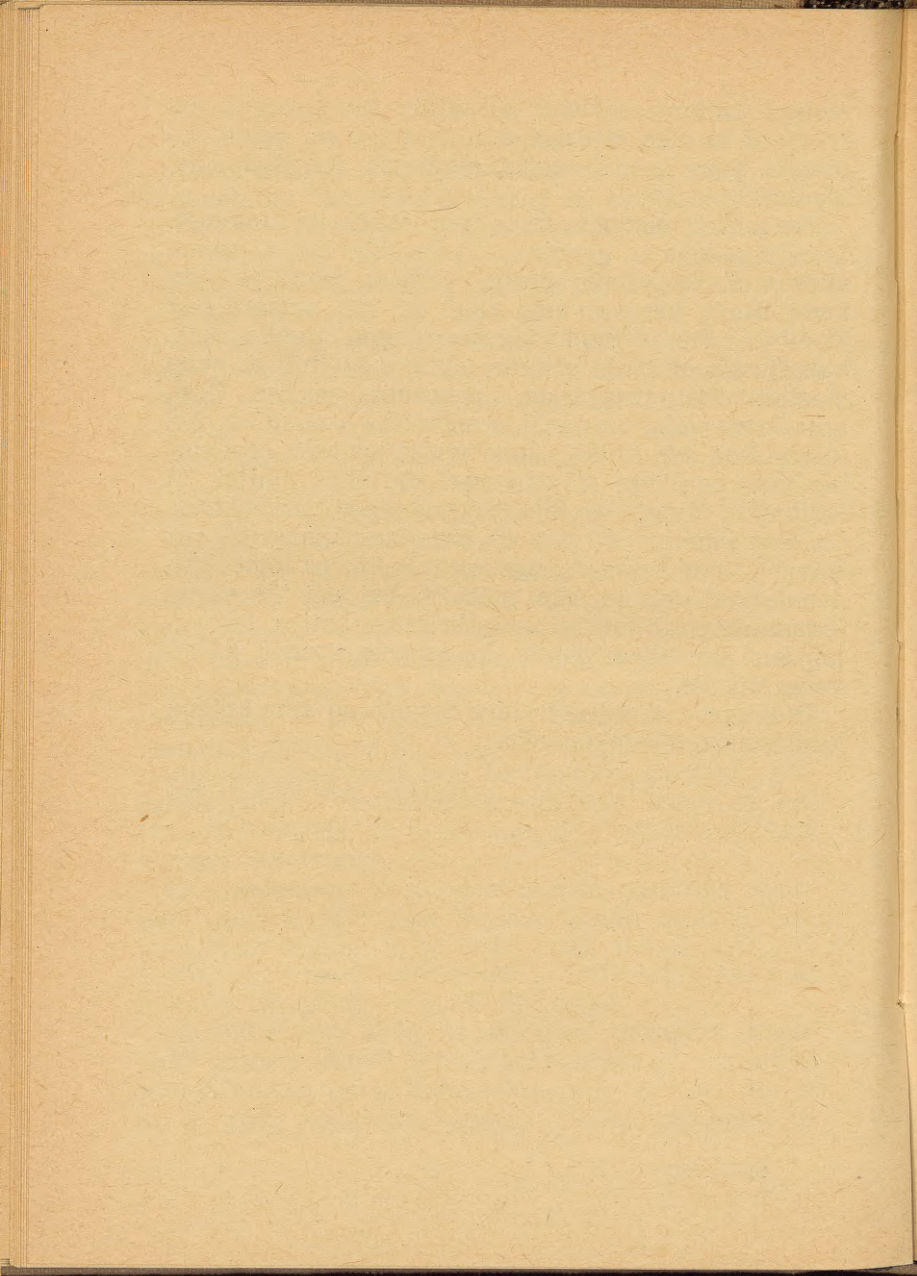
A. Mihailovs, kurš uz skatuves darbības diapazonu arvien izsmēļ līdz galam, dara to aizrautīgi, sevi netaupot, un ar dziļu taktu pret partneri, šoreiz ar šo pašu atdevības azartu, filmiski nebremzēts,

meties Ciekura šaurajā pasaulītē, savu dzīves uz-
tveri uz ekrāna dedzīgi aizstāvēt un tā radot no-
pietnu cīņas lauku «nenopietnajam» Arvidam Las-
manim.

Tie ir daži piemēri, visus nav iespējams pieminēt.
Taču izceļams ir galvenās lomas tēlotāja — jaunā
aktiera J. Paukštello darbs. Viņš ir pavidējis gan
kādā filmā, bet vai mēs viņu tur īsti pamanījām?
Streiča izvēlē, izvirzot viņu nenopietnā cilvēka lomā,
balstījusies uz dziļu uzticību aktiera īpatnībām, viņa
mazliet ekscentriskajam izpausmes veidam. Tam
dota brīva vaļa, un panākta artistiska atraisītība. Arī
teksta ziņā iets radošas improvizācijas ceļš. Protams,
tas viss pakļauts mērķtiecīgai darbības līnijai, tā
iedibināta stingri, ar tālu, neierobežotu perspektīvu.
Un, kad jaunais aktieris šo uzdevumu padarījis par
savu un spēj sava varoņa komiskajai un tomēr cil-
denajai misijai ne tikai noticēt, bet arī tās vārdā
iekustināt savu fantāziju un brīvi darboties, tad va-
jag ļaut šim tēlam plaukt, kā atplaukst zieds, kā at-
veras smaids.

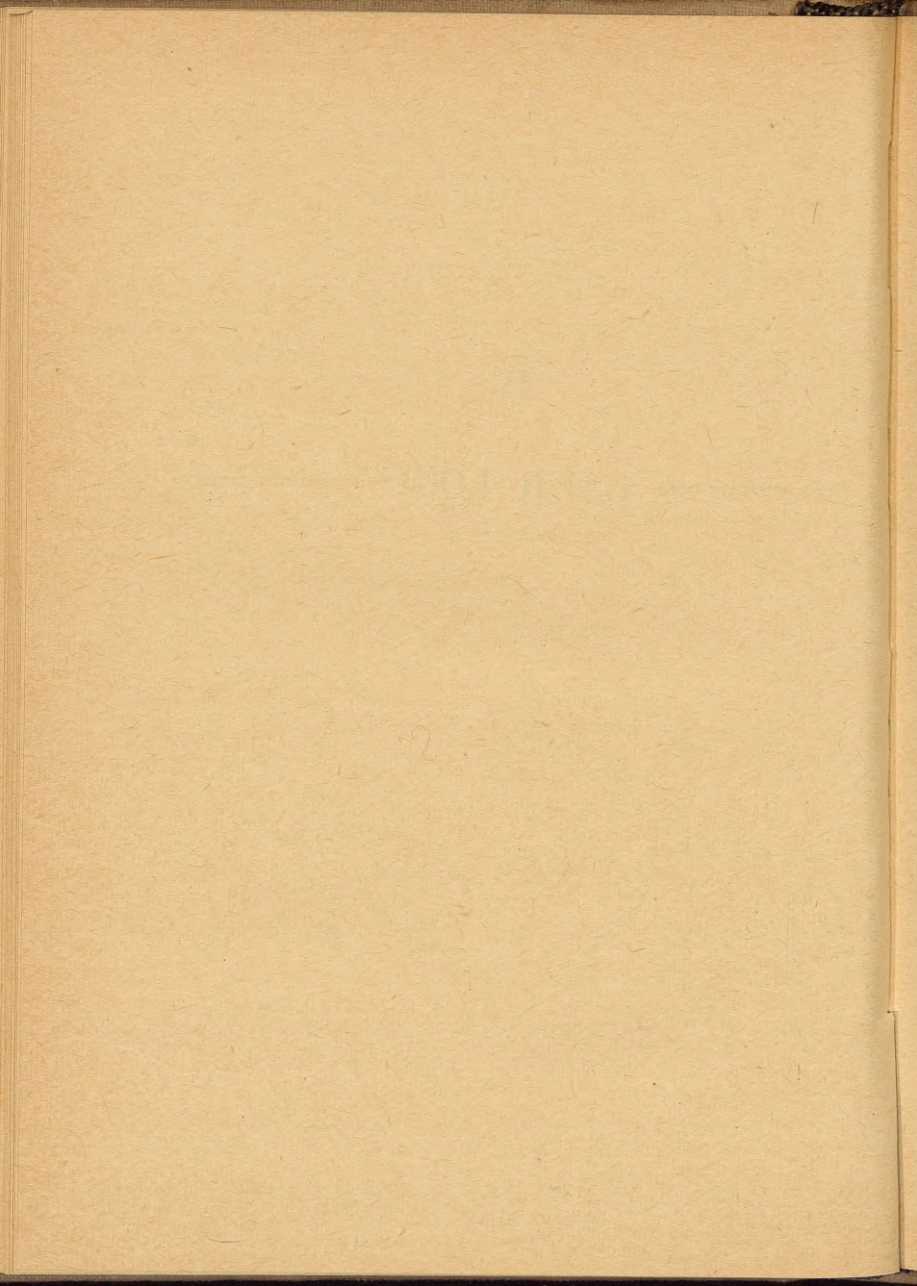
Tāds manā izpratnē ir Jāņa Streiča un viņa kolēģu
kinosmaids, izlikts pa daļām.

«Liesma», 1976, № 3, 15. lpp.



IV

==== CAUR LOGU ====



L. HELMANES «RUDENS DĀRZS»

Ar pazīstamās amerikāņu rakstnieces Liliānas Helmanes lugas «Rudens dārzs» pirmizrādi Akadēmiskais drāmas teātris š. g. 4. oktobrī atklāja savu 58. sezonu. Esmu uzņēmies tā iestudējumu izsekojumu laikraksta «Literatūra un Māksla» uzdevumā.

57 sezonas aiz šīs — analizējamās. Pārskaitot — 700 izrāžu. Ko izteic tās septiņas — jaunajā sezonā gaidāmās — pret tām 700, kas bija, pret tām 7000, kas būs? Simto daļu pagātnes, tūkstošdaļu nākotnes. Un vai tās septiņas vērtēt ar tradīcijas vai ar perspektīvas mēru? Un vai katra no tām nes vienu un to pašu atbildības daļu gan mantojuma, gan attīstības priekšā?

$\frac{1}{701} \cdots \frac{1}{702} \cdots \frac{1}{703}$ — matemātiski attēlota, šo daļu secība rāda, ka pret pagātņi atbildība arvien vairāk samazinās, $\frac{1}{7000-1} \cdots \frac{1}{7000-2} \cdots \frac{1}{7000-3}$ pret nākotņi pieaug, vienalga, kādu skaitli mēs izvēlētos par nākamības izrāžu rādītāju.

Latviešu teātra mātei Bertai Rūmniecei nupat 110. dzimšanas diena. G. Treimanis par viņu raksta «Cīņā», atgādinādams viņas teikto: «Es pārdomāju vārdus, kas uzrakstīti, un tad es dzirdu vajadzīgo balsi, jūtu, ko šajā brīdī varētu darīt Indrānu māte.» Just, ko tajā brīdī varētu darīt... Atklājums, kam,

darbības mākslu pētījot, precizējot, tuvojos pa teorētiski sarežģītu ceļu. Atrāst aiz vārdiem slēpto darbību — tā ir modernās režijas centrālā problēma. Rūmniecei tā bija viņas pašas organika, neiemācīta nepieciešamība, dabiska kā viss teorētiski pierādāmais, no jauna atklājams, kas sen jau atrodams dabā, talanta intuīcijā. Jo tālāk aizejam no dabas, jo grūtāk pierādāms. Tas, ka bērni dzemdējami, šodien jau jāpierāda. Tas, ka teātra pamatā ir darbība, — arī, kaut teātris no darbības dzimis. Un ar savu organiski pareizo darbošanos Bertas Rūmnieces paraugs mums šodien vairāk vajadzīgs nekā toreiz, kad viens otrs, par darbības teoriju nekā nezinādam, tā i darbojās. Jā, atbildība nākotnes priekšā aug, tai vajag arvien vairāk tā labā, pareizā, kas jau sasniegts. Un, to no mantojuma par savu ieroci paņemot, mēs samazinām savu muzejbijīgo atbildību pret pašu mantojumu.

Tāpēc arī, vērojot, vērtējot Drāmas teātri, varu tam piemērot darbības mākslas kritēriju. Kaut arī kādreizējos teātru seju salīdzinājumos pretēji Dailes teātrim, kuru uzlūkoju par darbības principa meklētāju un tālāknēsēju, Drāmu dēvēju par vārda teātri. Šī teātra meistarības principus ietekmējusi A. Mierlauka mācība par āķīti un cilpiņu dialoga mākslā, par sniedzējvārda un tvērējvārda sakabināšanos vienotā darbības ķēdē, A. Amtmaņa-Briedīša kategoriskā prasība pēc aktīva frāzes nobeiguma, šie principi atspoguļojas J. Oša lomu eksemplāros, kur katra teikuma slīpējums siki iezīmēts ar akcenta, prononsējuma un kritinājuma zīmēm, beidzot, tie saucas arī ar jau pieminēto B. Rūmnieces paraugu. Viņas organiski pareizi radītā lomas darbības līnija būtu šodien tikpat dzīvi tverama, studējama, ja būtu saglabājušies viņas lomu ieraksti. Šī līnija galvenokārt izpaudās vārdā. Vārds bijis galvenais līdzeklis

skatuviskā darbības izpausmē daudziem Drāmas teātra meistariem. Arī Antai Klintij, Žanim Katlapam. Šai ziņā teātris pēc tā tradīcijas atzīstams par vārda teātri. Par darbīga vārda, ne runāšanas, vārda skandēšanas teātri.

A. Jaunušans, pārtverot šo tradīciju, tai pievienoja savu virzību uz romantiku, uz poētisku pacēlumu, tā vilkdams tangenti, kas saskārās ar Dailes teātra spirāli. Atceros, viņam to pārmeta vecākā paaudze posmā, kad viņš inscenēja manu lugu par trīsdesmitgadīgajiem, kas toreiz bija arī mūsu paaudze. Romantika, skatuviskā nosacītība kā tās izteiksmes līdzeklis, plastiskas mizanscēnas. Un režisors auga līdz ar to līdz Lilioma smeldzei, līdz Lorencačo kaislajam pārsātinājumam sadursmē ar asiņaino laikmetu. Jaunušana pirmajā patstāvīgajā režijas darbā pirms divdesmit gadiem (J. Ļutovska «Ģimenes lieta») mūs uzrunāja spilgtas, mērķtiecīgas teatrālas izteiksmības meklējumi, ļoti dzīvs iekšējs darbīgums, mūsdienīgums. Šodienas izjūtu līdz asi šķiriskām konsekvencēm Jaunušans kāpināja inscenējumā — diloģijā pēc V. Lāča romāna «Putni bez spārnēm» motīviem. Kāpināja to idejiski, neatsakoties no spilgtas teatralitātes. E. Rjazanova un E. Braginska saturā ne visai bagāto farsu «Reiz Jaungada naktī» Jaunušans atslēdza ar precīzi atrastu žanra atslēgu, piešķirdams komēdijas tēliem kāpinātu asprātīgas ironijas un trāpīgas satīras iedarbīgumu. T. Viljamsa drāmas «Ilgu tramvajs» inscenējumā Jaunušans kopā ar dekoratoru dziļi iedibināja to sociālās vides un apstākļu pamatspriegumu, kas aizlauztās Blanšas tragēdiju padara cēloņsakarīgi neizbēgamu.

Te īsi skicēti daži Drāmas teātra vadošā režisora pēdējo gadu meklējumi, kas, kāpinot kādreiz apvaldīto un galvenokārt vārda gultnē plūstošo darbības

līniju, devuši iedarbīgas, idejiski konsekventas izrādes. Šī ievirze prasās pēc turpinājuma, padziļinājuma. Taču, gan šīs sezonas pirmo iestudējumu «Rudens dārzs» vērojot, gan uz vairākām pagājušās sezonas izrādēm atskatoties, rodas bažas par šīs līnijas apsikumu, par aktieru spēles ievirzi citā — ērtākā, mazākas pretestības gultnē. Rodas bažas, vai no darbīga vārda teātra mūsu acu priekšā neveidojas runāšanas teātris, no darbībā kāpinātas kaislas mākslas — jūtināšanās māksla, vai aktieri uz skatuves nesāk spēlēt it kā emocionālus, bet nekustīgus jūtu stāvokļus, runāt loģiski pareizi akcentētus, bet mazdarbīgus vārdus, tā ne vairs atklājot parādības to tapšanas un nobrieduma procesā, bet gan demonstrējot, apspēlējot atsevišķus pievilcīgus vai atbaidošus rezultātus. L. Helmanes «Rudens dārzs» ir luga par sastingumu — rudenīgu, pat bezcerīgu. Taču metodei, kā to parādīt mākslas darbā, jābūt dzīvai, darbīgai, stingumu nevar uz skatuves atklāt tikpat nekustīgiem izteiksmes līdzekļiem. Bet tādi šai izrādē pavīd.

Luga «Rudens dārzs» sarakstīta 1952. gadā, ar to Helmane it kā noslēdz kādu lugu ciklu, no kura divas — «Meža noslēpums» (oriģinālā — «Meža viņā pusē») un «Lapsiņas» — mums jau pazīstamas no Dailies un Liepājas teātra uzvedumiem. Abās lugās, izsekojot vienas un tās pašas Habardu ģimenes locekļu, Ziemeļu — Dienvidu kara maitasputnu un iznirēju baismajai satīstībai, Helmane panāk nesaudzīgi asu kapitālistiskās plēsonības atmaskojumu. Kvēls, ļoti tiešs protests pret fašismu, arī pret tiem sabiedriski politiskajiem darbiniekiem rakstnieces dzimtenē, kas cilvēcības «būt vai nebūt» dienās ieņēma neitrālu pozīciju, — tāda ir Helmanes luga «Sardze pie Reinas» (1941) un «Caururbjošs vējš» (1944) galvenā tēma. Taču pēckara Amerikā iestājas

periods, kad panīkst iepriekšējo gadu ideāli, cita pēc citas apklust protesta balsis, izvirst pozitīvā parauga meklējumi, to vietā iestājas garīgs vakuums, laiska bezdarbība. Var uzskatīt, ka lugā «Rudens dārzs» Helmane fiksē šo stāvokli amerikāņu sabiedrībā, tikpat labi var arī uzskatīt, ka autore pati, šīs depresijas skarta, kādreizējā aktīvā atmaskojuma un pozitīvo pazīmju apliecinājuma vietā pauž bezcerīgu rezignāciju.

Rudenīgs sastingums. Dabā tam seko atmoda ik pavasari. Helmanes rudens dārza iemītnieki vairs netic atdzimšanai. Nav vairs spēka to sagaidīt, jo nav vairs ticības ne citiem, ne sev. Vai šāds stāvoklis jau dots lugas sākumā, tās ekspozīcijā, vai šī darba 134 lappuses šo stāvokli tikai vēl un vēl apstiprina? Vairāki kritiķi, augstu cienījot Helmanes darba literāri psiholoģiskās vērtības, bet ļoti maz dramatiskās darbības tajā atrazdami, šo lugu ieskaitījuši tā dēvēto lasāmlugu kategorijā. Vai lasāmlugas žanrs ir par iemeslu visai pasīvajam tās priekšlasījumam Drāmas teātrī? Domāju, ka ne. Šī darbu klasificēšana lasāmgabalos man vispār šķiet apšaubāma mūsdienu drāmas attīstības apstākļos. Un, ja jau patiešām tāda klase pastāv, tad pasaules literatūrā grūti atrast labāku lasāmlugu par «Hamletu», kas tai pašā laikā ir dramatiskā sprieguma paraugdarbs. Nedramatisks vispār ir slikts, nesaistošs darbs, vienalga, vai tā luga, proza vai dzeja. Drāma (darbība) ir viens no dziļākajiem visas literatūras kritērijiem, kā potenciāls elements tā sastopama epikā, lirikā. To jaunā pakāpē atklājis mūsdienu teātris, tāpēc pēdējos gadu desmitos tik daudz prozas un dzejas tiekušās uz skatuvi visā pasaulē. Noraidu iesauku «lasāmluga» arī kā vājas lugas apzīmējumu; tad jau nedarbīgu, izplūdušu prozu varētu saukt par lasāmromānu. Kāpēc gan lasītāju

uzskatīt par mazākprasīgu adresātu nekā skatītāju? Pret literāra darba iekšējo dramatismu abiem ir vienādas prasības. Un to atklāt uz skatuves mūsdienu teātris ir iemācījies neatkarīgi no tā, vai darbs sarakstīts skopā dialogu vai plašā stāstījuma formā. Arī L. Helmanes lēni plūstošajos un it kā bez stingri izplānotas secības sarindotajos rudens dārza dialogos darbības ir daudz.

Jau tāpēc vien, ka luga tomēr nav dārzā klistošo cilvēku garīgā sastinguma atkārtoti stiepts konstatējums, bet gan pati sastingšana, kas arī ir process, tāpat kā nāve. Tā ir agonija pirms ieiešanas rudenīgajā bezcerībā, un pirms tās katrs vēl kaut ko dara, izmisīgi, ļoti aktīvi dara, lai it kā vēl priekšpēdējo reizi (izrādās tomēr — pēdējo reizi) mēģinātu no tās izrauties. Rudenīgās Meksikas liča piekrastes kādreizējās ģimenes mājas, tagad — pensionāta īpašniece Konstansa kaisli pieķērusies domai sastapt otrreiz savu jaunību no Eiropas atbraukušā pusbakslinieka Nikolasa Dinerija personā. Absolūti vilusies Nikolasā, Konstansa pēc skurbas inerces tiecas vēl atdzīvināt savu draudzību ar Krosmenu, kuru viņa it kā uz visu mūžu atstājusi rezervē. Tikai, kad izrādās, ka arī «rezerve» bijis dzīvs cilvēks visus šos gadus, ka viņš nav konservējams, tāpat kā nav konservējams Konstansas portrets, ka tagad jāglezno cits — vītuma un pirmsastinguma portrets, — tikai tad dārza īpašniece kapitulē. Pensionāta pastāvīgais viesis ģenerālis Grigss lugas attīstības laikā iekšēji ļoti aktīvi risina n-to un — kā viņam pašam liekas — izšķirošo mēģinājumu juridiski atraisīties no savas Rozas, ar kuru kopā būt viņš nespēj vairs ne mirkli. Viņš pietvēries domai vienatnē sākt jaunu dzīvi, pievērsties zinātnēm, valodniecībai, varbūt arī matemātikai, ar kuru viņš kādreiz sāka... Viņa pastulbā

Roza, kura — kā visi vienpusīgi cilvēki — dažos punktos ir neparasti gudra, ar visām miesas porām jūt izšķirošā slēdziena tuvošanos, viņa darbojas, darbojas neparasti aktīvi trīs cēlienus un finālā arī panāk savu — ģenerālis n-to reizi kapitulē, bet šoreiz šķiet — arī pēdējo reizi. Sasliešanās vairs nebūs, to viņš pasaka pats. Miljonāru Ellisu atvase — Fredriks tiecas izrauties no dienvidu štatiem raksturīgā sadzīves sīkpilsoniskuma, materiālo interešu un morālo uzskatu šaurības, kas īpaši koncentrēta šai liča piekrastes pilsētiņā 100 jūdžu no Jaunorleānas. Izrauties, kaut vai amorālā literāta Peisona sabiedrībā, kaut vai apprecoties ar šo nemaz ne dižciltīgo, ne pārāk intelektuālo Sofi, kura beigu beigās tomēr ir no Francijas, un katram ārzemniekam taču šķiet, ka šai zemē pat istabenes... Visu pārtrauc Fredrika ne visai runīgā, bet konsekventā māte Kerija, kas pati fanātiski pieķērusies dēlam un atņem viņu «sirdsdraugam» un līgavai arī. Viņa pēc Rozas ir otrā persona, kas šai lugā uzvar, taču tas notiek tikai finālā, un visu lugas darbības laiku zēns satraukti dzīvo citas dzīves ilūzijās. Nesatricināmi ar savu garīgo bankrotu, kas noticis jau ļoti sen, cīnās apdāvināts diletants Niks Dinerijs. Viņa garīgā struktūra sastingusi patiešām jau sen, bet agonija ir ilgstoša, ļoti ilgstoša. Pats to apzinādamies vai ne, Niks — apdāvināts, vitāls cilvēks — ar šo stāvokli cīnās tik enerģiski, ka šīs pūles daudzus vēl arvien apžilbina. Uzlicis ģēnija masku, Niks atļaujas neskaitāmas savai apkārtnei un sev pašam par kvēlistām iestāstītas jūsmas pret ceļā sastaptajām sievietēm. Taču arī šī it kā neapturamā svārstekļa amplitūda kļūst arvien šaurāka un šaurāka. Lugas darbības laikā aizsāktā jūsma pret Rozu un pusnaktī nejauši sastapto Sofi nobeidzas visai pliekani, Niks aizvācas sakļautiem spārnieniem, košo asti starp kājām iežmiedzis. Taču

paspēja, cik vien spoži mācēdams, mums demonstrēt savas nenogurstošās darbības *credo*.

Tas ir savdabīgs, brīžiem izmisīgs, histēriski eksplozīvs pirmssastinguma process, kas nepārtraukti rit lugā. Atgādināju to te, aktieru spēlē pārāk daudz šīs darbības pazīmju nesastapis. Vienīgi ap Konstansas tēlu (V. Līne un A. Liedskalniņa) režisors, aicinot palīgā dekoratoru G. Zemgalu un muzikālās daļas vadītāju M. Braunu, sakāpinājis, poētiski pacēlis viņas tukšā sapņa pasauli, lai pēc tam jo skumjāka būtu vilšanās. Skatuviski elegantās loka kāpnes, ilūziju un jaunības asociāciju mūzika fonā un V. Līnes līdz apmātībai dziļā atdevība šim sapnim, arī A. Liedskalniņas iekšēji piepildītā plastika šai lomas daļā ienes izrādē spēcīgu, ļoti pareizu akcentu. Taču šī līnija nav izvesta līdz galam: Konstansas darbība apsīkst par ātru, viņas mēģinājums atgūt «rezervi» — Krosmenu nav lomas darbībā pietiekami izmantots.

Kā iepriekš neveiksmei lemts, nez par ko un pret visiem dziļi sadudzis, paštaisns un no laika gala par visu apvainojies, kopš priekškara atvēršanās pa skatuvi staigā ģenerālis Grigss gan I. Adermaņa, gan K. Trenča atveidā. Aizraušanās ar «jaunās dzīves» dibināšanas maldu šai cilvēciski simpātiskajā ģenerālī, lomu veidojot, nemaz nav izmantota. Tā ģenerāļa kritienam atpakaļ rudens pelķītē nerodas diapazons. Mēs bieži runājam par procesu un par rezultātu uz skatuves. Grigsa loma šai izrādē ir visai zīmīgs rezultāta spēlēšanas gadījums, tāpēc neinteresants. Viena darbības sfēra izrādē tiek izslēgta.

Šī paša rezultāta pazīmes jaušamas arī Krosmena lomā, īpaši V. Jakāna tēlojumā. Rezonieris, ironisku dzēlību paudējs vispār, mazāk Konstansas pārmaiņu aktīvs vērotājs un prettvērējs. Arī bez demonstratīvās pudeles mēs būtu sapratuši, ka šis cilvēks pēdējā laikā sistemātiski iedzer. U. Dumpja risinājums

ļauj vairāk ielūkoties Krosmena pašreizējo domu un izjūtu procesā.

Savai tieksmei izrauties no apkārtējās vides it kā nododas U. Norenbergs un E. Freibergs, pārmaiņus darbojoties Fredrika Ellisa lomā. Taču nododas vispārēji, nevis konkrēto apstākļu, konkrēta rakstura mudināti. Redzam divus panervozus, pagļēvus jaunus cilvēkus, katrā sastāvā atšķirīgus par tik, par cik Freibergs atšķiras no Norenberga. Vai kāds no viņiem patiešām ir Fredriks, par to neesmu pārliecināts. Un runāju par to tāpēc, ka Drāmas teātra izrādēs, it sevišķi jauno aktieru darbā, uzkrītoši sāk ieviesties spēles veids, ko es sauktu par «kuslo paštēlu». Vēl nenobriedusi personība atkārtoti demonstrē sevi tēlā, ne mirkli nenoliecoties līdz lugā slēptajām vienreizējām darbības potencēm un personas rakstura īpašībām, kas arī ir doto apstākļu nekļūdīga summa. Valentīns, Hipolīts, Fredriks — tik dažādas zemes, tik dažādi laikmeti, bet uz skatuves viens un tas pats iepriekš uzbudinātais Norenbergs. Par ko uzbudināts, satraukts? Tas bieži vien noskaidrojas notikumu gaitā. Bet tad jau darbīgam kāpinājumam vairs nav iespēju, visu aizsedzis rezultatīvais satraukums vispār.

Raksturs kā darbības krāsa, princips — tā rīkieties, tā runāt spētu tikai tāds cilvēks — tieši Drāmas teātrī šī līnija arvien bijusi stipra. Spēja tādus cilvēkus uz skatuves radīt bijusi šī teātra aktieru personības neatņemama sastāvdaļa. A. Jaunušans ar savu režisora fantāziju, aktiera pieredzi un prasīgumu šai ceļā ievirzījis daudzus sava laika aktierus un savus audzēkņus. Tam visam neatbilstoša šķiet noslīde uz vieglākās pretestības paštēlu, kas krietni vien pamānāma arī «Rudens dārza» izrādē. Tieši kaitina J. Kaminska tūlīgā pozēšana Nika Dinerija lomā. It sevišķi šampanieša reibuma ainā, tās finālā — divskatā ar

Sofi. Lāciskajā izlaidībā nav pat pazīmju no tā, kā šādā situācijā izturētos Niks Dinerijs. Vai te vēl var runāt par kaut kādu darbības līniju? Nika darbība taču izaug no viņa pārsātināti egoistiskā rakstura. Patrulo aurošanu mēs, to visu pieciešot, noskatījāmies jau «Kavalieru viltībā». Šoreiz J. Kaminska personā atnācām sastapties ar citu tēlu.

Šim tēlam, protams, tuvāka ir J. Kubiļa individualitāte, kā to pareizi jau saka kāds kritiķis, — viņa iepriekšējās lomās iestrādātu paņēmieni klāsts. Taču satrauc tas, ka aktieris tik pasīvi, uz šiem paņēmieniem kā uz drošiem atbalstoties, veic lomas līniju, ne mirkli neaizdegdamies tai izmisuma pilnajā sevis paša un citu sugestēšanas sūrajā cīņā, kas tik raksturīgs Nika pašreizējai dzīvei.

Ar atzīstamu tiešamības izjūtu, ar savu parādību un izturēšanos pārliecinot, ka tā ir persona, kura stāv ar abām kājām uz zemes un no ļoti reālām pozīcijām noraugās visā, kas noris šai dārzā, darbojas abas Sofi lomas tēlotājas — L. Kugrēna un M. Sika, abas pēc fakultātes beigšanas sperot pirmo atbildīgo soli uz Drāmas skatuves. Par šīs meitenes īsto dabu, arī par viņas turpmākās dzīves perspektīvu, kas viegli slēpjas aiz korektā, pakautrā, mazprasīgā izturēšanās veida, pavēsti viņas jau gluži atklātā rīcība divcīņā ar Dineriju pāri, konkrēti — divskatā ar Dinerijas kundzi, no viņas pieprasot 5000 dolāru sājpu un klusēšanas naudu par naktī piedzīvoto šokingu. Asāk šī jaunā rakstura īpašība pavīdēja L. Kugrēnas veikumā, M. Sika vairāk pārliecina lomā ar savu ārējo parādību.

Tomēr sakarā ar šo lomu vēl kāda pārdoma — par tās vietu lugā, par tā saucamo traktējumu. Neticu Sofi balsij kā protesta balsij šai lugā. Te vairs nav Helmanes iepriekšējo gadu gammas. Domāju, ka arī Sofi ir pārējai sabiedrībai radnieciskas sugas dzegu-

zēns, tikai citā zemē izperināts, vēl ļoti jauns, tāpēc manīgi vērigs, zem pakautras ārienes slēpīgs. Vai Sofi personā šai rudenīgajā dārzā nav veltīgi meklēts it kā pozitīvais, pavasarīgais pretmets? Vismaz lomas fonā atskaņotie, ar kvēlas un traģiski skaistas dzīves asociācijām saistītie Edītes Pīafas dziesmu ieraksti mūsu panabadzīgo iztēli vedina šādā virzienā. Arī lomas attīstībā — neslēptajā šantāžas skatā jaunās rakstura īpašības tik tikko pavīd. Bet tas jau ir lomas fināls. Vai konsekvence nevarēja būt asāka? Liekas, ne par vienu no rudens dārza iemītniekiem mūs neiežēlinot, izrāde iegūtu lielāku žanra vienību.

Labestība kā krāsa lieki pavīd arī vecās misis Ellisas tēlā. Labi, vecā dāma vismaz ir atklāta, viņa pasaka Sofi skaidri un gaiši, kas viņu gaida, ja viņa turpinās ticēt laulību iespējai ar Fredriku. E. Radziņa to visu pasaka meitenei ar ļoti smalkjūtīgu, saudzīgu iejutību. Protams, arī tāda krāsa var būt. Bet vai tā ir raksturīgākā? Ļoti jau gribas redzēt cilvēkus labākus, nekā tie ir, bet iejutīgā labestība sāk kļūst kā vispārpieņemta saskarsmes forma uz skatuves, nivelējot raksturu un attieksmju kontūras. Vai to pašu reālo, kaut šai brīdī it kā sāpīgo (bet īstenībā — meitenei jau sen vairs ne sāpīgo) patiesību nevar pateikt arī nesaudzīgāk, kā to dara biznesmeņi, kad kādam no viņiem draud nenovēršams bankrots? Atceros, kā Austrā Baldone, kas ļoti mīlēja labestību uz skatuves, pati atteicās no tās Lavīnijas lomā Helmanes «Meža noslēpumā». Tas bija pagrieziena punkts visas izrādes žanra izveidē, arī loma izvērtās par vienu no labākajiem aktrises sniegumiem. L. Ērikas veidotā misis Ellisa ir skarbāka, tuvāka autores intonācijai.

Nav iespējams šē analizēt visus tēlus. Skāru tos, no kuriem visvairāk atkarīga izrādes iekšējās darbības attīstība. Tā, liekas, tomēr nav kopīgā darbā

satverta, izmantota, atklāta. Tāpēc izrāde pamatā ir monotona. Runājoša, ne darbīga. Tāpēc arī grūti pateikt, kā vārdā tā īsti iestudēta.

Drāmas teātris piesardzīgi izturas pret oriģinālluģām. Protams, P. Putniņa variācijai par rudenīgā dārza tēmu luģā «U-ūū» var pārnest neskaidrības, pat kļūdas, ar kurām iestudējuma gaitā bija jāstoppas teātrim. Un tomēr gandarījums bija lielāks. Ko līdz dramaturģiski dziļāk nobriedusī rudens dārza amerikāniskā koncepcija, ja teātrim ar to nav nekā sava, ko pateikt?

Sezonas sākums Akadēmiskajā drāmas teātrī. — «Literatūra un Māksla», 1975, 1. nov.

F. ŠILLERA «LAUPĪTĀJI»

«Laupītāji». «Fiesko sazvērestība Dženovā». «Viltus un mīla». «Dons Karloss». «Orleānas jaunava». «Vilhelms Tells». «Marija Stjuarte». Tie ir darbi, kas latviešu teātrī kopš tā pastāvēšanas un pat piecdesmit gadu pirms tā oficiāli atzītās dzimšanas dienas izraisījuši radošus uzliesmojumus uz mūsu skatuvēm. E. Smilģim no citzemniekiem Šillers bija otrs vistuvākais blakus Šekspīram. T. Lāča, Ž. Katlapa, L. Bērziņas, A. Ābeles aktiermākslas virsotnes saskaras ar Šillera dramaturģiju. Atceros, A. Amtmanis-Briedītis (un tā bija pēdējā saruna ar viņu) runāja par kādu nepiepildītu ieceri, par Šillera «Laupītājiem». Klasika, kas sen vairs nepieder vācu tautai vien. «Sveiki, miljoni, jūs skauju! Skūpstis mans visai pasaulei!» Šillera odas vārdus pārtvēra Bēthovens, radot cilvēcei savu Devīto. Tādas pakāpes klasika ir Šillera dramaturģija.

Štutarte. Pirms divsimt gadiem. Baudkārā varmākas — hercoga Kārļa Eižena «eksperimentālā akadēmija». Kāda izstīdžējuša jauneklā, sava «garīgā tēva» — hercoga nemitīgi apņirgtā, līdz lopiskumam pazemotā jurisprudences, vēlāk medicīnas kursanta pirmie spalvas mēģinājumi. Pēc tautas sirdsapziņas paudēja, cietumā iemestā K. Šubarta stāsta motīviem rakstīta skatāmluga. Pirmo fragmentu nolasījums biedriem slepenībā. Nesapratne. Pat izsmieklis. Sarunas ar tēvišķīgi draudzīgo filozofijas skolotāju. Pārsātinātu vārdu eksplozijas, protestējot pret nežēlīgo stublaikmetu. «Kāpēc jūs to neierakstāt savā lugā?» esot jautājis skolotājs. — «Man šādu teikumu tūkstošiem,» esot atbildējis jauneklis. Muzeji glabā šos uzmetumus, pirmsvariantus un pēcvariantus. No tiem tapa par savu apkārtni garīgi pārākā, bezgala jūtīgā, arī godkārīgā mediķa pirmais literārais darbs. Izdots grāmatā 1781. gadā. Ar nesaudzīgiem strīpojumiem un sensacionāliem panākumiem uzvests Manheimas teātrī 1782. gadā. Kad autoram ir divdesmit divi gadi.

Šodien Šillera vārdu izrunājam ar visu tā vēlākās slavas pilnslodzi, arī kā klasiskas literāras meistarības jēdzienu, aiz šā vārda sajūtam dramaturģijas paraugdarbu autoru. Aizmirstot paradoksu, ka «Lau-pītāju» laikā Šillera vēl nebija. Bija kapteiņa Šillera, galma dārzu pārvaldnieka dēls, spītīgais sarkanmatis kursants, bija vulkānisks talants, bet, galvenais, bija neapturama dziņa, protests — par katru cenu, atmaksa par krāto rūgtumu un riebumu — par katru cenu, cīņa par cilvēka brīvību — par katru cenu, cīņa ne vairs pret vienu varmāku, bet pret visu varmācību — par katru cenu, arī pret verdzību cilvēkā pašā, pret vergošanu savu kaislību, godkāres, šaur-sirdības priekšā — par katru cenu. Bija simt neuzrakstītu Kārļa Mora monologu — sarunās ar

biedriem izkliegtu, negulētās naktis izsapņotu. Uzrakstītais — tikai viens no variantiem, piemērs, kā, par ko varētu izteikties Kārlis Mors, arī Špigelbergs, arī Francis Mors. Iekšējās nepieciešamības pirmās zīmes uz papīra. Šis paradokss jāņem vērā, klasiskā Šillera pirmās lugas teksta burtus šodien lasot, ar tiem uz skatuves sastopoties. Vairāk nekā teksts jāspēlē laikmets un dziņa, kas to radījuši.

Šāda attieksme pret Šillera lugu bijusi arī mūsu viesiem — Vācijas Demokrātiskās Republikas mums pazīstamā Rostokas Tautas teātra režisoram Zigfrīdam Betgeram un režijas darbā būtiski līdziesaistītajam šī paša teātra dekoratoram Falkam fon Vangelīnam, kas «Laupītājus» inscenējuši Akadēmiskajā drāmas teātrī. Attēlojamo laikmetu un autora pamatideju teorētiski dziļi izstudējis, uz šīs izpētes balstīto ieceri kopā ar dekoratoru precīzi izstrādājis, režisors tās vārdā izdarījis ne tikai nepieciešamos teksta īsinājumus, bet arī tā pārlikumus, pat atsevišķu lomu apvienojumus.

Ieceres īstenojumā kopā ar ansambli par veiksmi uzlūkojama tās dramatiski sazarotās līnijas uzbūve, kas aptver Kārļa Mora un viņa biedru apvienošanos laupītāju bandā, īstas vīrišķības piesātinātos brīžus, kad viņi saistīti izvēlētā ideāla ziņā, un Kārļa Mora vainas apziņu, nespējot nedz atriebt tēvu, nedz cilvēku priekšā attaisnot sevi. Šī līnija darbībā attīstīta skaidri, skopi skaudriem, bet reljefiem izteiksmes līdzekļiem, kas ir arī režisora un dekoratora stiprākā puse. Ja mēs pirmizrāžu laikā ielūkojamies F. fon Vangelīna darbu izstādē, kas bija izvietota teātrī, tad blakus dekorāciju metiem ieraudzījām daudz aranžējuma skiču, mizanscēnu metu, priekšlikumu tēlu grupējumiem pēc dekoratora iecerētās kompozīcijas. Tā ir mūsu praksē reti sastopama dekoratora un režisora sadarbības forma, kas lietota arī «Laupītāju»

inscenējumā, sevišķi jau minēto laupītāja Mora un viņa biedru attieksmju vizuālam pasvītrojumam. Pozitīvi vērtējams arī fakts, ka režisors ap Moru pulcētās ļaužu masas nav papildinājis skaitliski, bet apzinīgi izvēlēties iespējami mazāku skaitu, uz skatuves parādot tikai trīspadsmit bandas locekļus. Šī robeža ir tā, kas vēl ļauj režisoram izsekot un virzīt katru no laupītājiem atsevišķi, dodot attiecīgu iespēju arī skatītājam.

Režisora metodei — realizēt iecerēto darbību pēc stingri nosprausta zīmējuma, brīžiem pat nerēķinoties ar katra aktiera individuālajām tendencēm, variāciju iespējām, ko piedāvā kolektīvā fantāzija, — ir savas pozitīvās un arī negatīvās puses. Katrā ziņā šāds konsekvents prasīgums disciplinē ansambli — jo sevišķi grupu skatos. Radošu gandarījumu no tādām scēnām gūstam tad, ja režijas doto uzdevumu aktieri ir izjutuši kā savu, gribējuši un spējuši to padarīt par savu, spējuši aizdegties ar to. Šāds savstarpējas atdeves process jūtams vairākās ainās. Jo lielāks māksliniecisks rezultāts ir tad, kad dotais uzdevums un tā vizuālais risinājums sevī slēpj spriegas darbības emocionāla satura kodolu. Tieši no šī viedokļa par izrādes kulmināciju uzlūkojams I cēliena noslēguma posms — no nāves soda izglābtā Rollera atgriešanās, ielenkums, kapitulācijas atraidījums, cīņa un fināls — Rollera nāve. Nevis vispārēja bravūra Rollera tēlā (arī tādai dod materiālu Šillera teksts), bet gan zēnisks trauslums, ievainota cilvēcība, klusināta visbriesmīgākā pārdzīvojuma atblāzma jaunajā dvēselē; tas ir emocionāli spēcīgs un ļoti pareizs akcents šai nirdzošo dēkaiņu vidē, tas padara viņus uz brīdi mums tuvus, atklāj cilvēcisko pusi, kuru viņi, cīņai saasinoties, arvien vairāk zaudē un zaudēs. Labi šai epizodē darbojas V. Lūriņš, uz brīdi spēcīgi ielaužoties mūsu jūtu pasaulē. To panāk

arī otrs Rollera lomas tēlotājs — E. Freibergs. Šis akcents spēcīgi papildina arī Kārļa Mora lomas iekšējo pretrunu līniju.

Kārlis Mors — Ģ. Jakovļevs. Aug talantīgā aktiera klasiski nozīmīgo lomu klāsts, aug arī prasības, skatītāju vēlme ieraudzīt jaunas iezīmes. Iepriecina, ka aktieris ar radošu uzticību, ar artistisku azartu atdevies režisora izvirzītajam metam, to maksimāli padarot par savu. Pārlicina režisora pasvītrotā šaubu, vainas moku līnija, spēcīgs ir fināls, kas Šillera agrīnajā kaisles drāmā jau sasniedz lielas, filozofiski piesātinātas dramaturģijas līmeni. Proti — varoņi tur vairs necīnās par sākotnējiem — it kā šaurākiem mērķiem, netiecas loģiski turpināt un atrisināt fabulā aizsāktos notikumus, attieksmes. Kaut Amāliju un Kārli Moru ilgstošā atšķirtības laikā vienu pie otra velk nezūdošas mīlas ilgas, tagad, kad dramatiskais loks savilcies līdz neiespējamībai, šī attieksmju sfēra pāraug citā, augstākā — kopējās atbildības jūtās pret cilvēcību, pret cilvēku nākotni. Šis ļoti spriegās darbības īsajā posmā Ģ. Jakovļevs pārlicina ar dziļu, bet klusinātu koncentrāciju. Vispār neskaļa, bet aktīvas domas piesātināta vienkāršība Kārļa Mora lomas kulminācijas posmos pagaidām pārlicina vairāk nekā dzelzaina despotisma, afektēta riska, naida un atriebes alku skaņie uzliesmojumi. Tie vēl daļēji nepiepildīti, vairāk pēc loģiskā zīmējuma nepieciešamības uzrādīti. Te visvairāk bija jāinducējas ar to jaunā Šillera neapvaldīto dziņu pasauli, kas verd aiz Mora monologiem un par ko atgādināju sākumā. Pazīstamais vācu teātra zinātnieks J. Babs par kādu ļoti simpātisku Kārļa Mora tēlotāju 20. gados zīmīgi saka, ka viņš bijis vairāk Šillera iedvesmots jauneklis nekā tās trakojošās dzīves iemiesojums, kas kādreiz iedvesmoja jauno Šillera. Ģ. Jakovļevs ticis kādu soli tālāk, bet par šil-

lerisma pakāpēm, kuras atgādina gudrais kritiķis, der padomāt.

Liekas, mūsdienu aktieri ne visai tic, ne visai ļaunas tai nekādi neprogrammējamai garīgo impulsu, iekšējā redzējuma un jūtu mainības pārspringtībai, kas sastopama romantiskajā Šillera vai arī dziļpsiholoģiskajā Dostojevskā mākslā. Vairās nirt šai sfērā, kur, tāpat kā Šillera Nirēju viņa balādē, gaida mūža guvums vai nāve. Nāve mūsu gadījumā — nepiepildīta juteklība un patoss, ko tā skaužam mūsdienu teātrī. Šai sakarā atgriezoties pie Kārļa Mora, brīžiem šķiet, ka aktieris (bet varbūt — režisors?) pārāk droši un arī gatavi paļaujas, piemēram, uz to, ka viņa biedri, banda, viņu izvirzījuši, iecēluši par vadoni. Jā, viņu izvirzīja, bezgala viņam ticot, bet situācija mainās ik brīdī, un atkal no jauna ir jāiekaro tiesības būt par vadoni. Aizraidīt Šufterli, kas pārākāpis cilvēka sliksni, pildot paša Mora pavēli, — vai tas nav risks, vai tā nav spontāna iedoma, uzplūds, pārbaudot pašam sevi un bandu? Pagaidām šāda rakstura epizodēs dominē droša apziņa par savu varu, mazāk jūt sevis pārbaudes bīstamību, bet tieši kā riskēt spējīgu cilvēku banda izvirzījusi viņu par savu vadoni un, kaut uzskati ne vienmēr saskan, iekšēji suģestēta, iet viņam līdzī visnegaidītākajos pagriezīenos.

Ar netaupīgu intensitāti virtuozī dēkaino, bet pretstatā Moram — ciniska nihilisma caurstrāvoto Špigelberga lomu veido I. Burāns. Kad redzam šo pēdējās gados niktin nīkstošo aktiermākslas elementu — atsperīga ķermeņa izteiksmīgumu («ko es gribu, to es varu»), vienalga, vai uz Drāmas vai kāda cita teātra skatuves, mūs tomēr pārņem gandarījuma sajūta. Šai ziņā izceļot I. Burāna un arī eksplozīvi tiešo un iekšēji piepildīto R. Zagorska sniegumu Šveicera lomā, jāpiemin cīņu iestudētāja V. Lūriņa darbs.

Gan vizuāli efektīgā, bet ļoti pārliecinošā (kas reti gadās) laupītāju cīņa ar pārspēku mežā, gan Špigelberga nogalināšanas epizode aizrauj mākslinieciski un emocionāli; tas ir labākais, kas nepateicīgajā cīņu žanrā pēdējā laikā redzēts uz mūsu skatuveim.

No mežiem un laupītāju pārstaigātajām piekaldnēm pārceļoties uz Moru pili, diemžēl jāatzīst, ka tur nospraustās darbības un vizuāli kompozicionālās līnijas nav realizējušās ar tādu emocionālu piepildījumu kā laupītāju vidē. Daudz kas palicis iecerētas shēmas pakāpē. Kaut vai Franča Mora lomas ekspozīcija — no sulaiņa un Franča puses ar milzu precizitāti izpildītais jaunākā dēla mazliet nicīgās atstumšanas rituāls pils ainās sākumā tomēr nenodibina šo režisoram un skatītājam tik svarīgo atstumtā dēla stāvokli. Tā, konstruktīvi iesākta, Franča Mora loma arī tālāko notikumu gaitā nepāraug dzīvā «par» un «pret» cīņā. Taču Franča tēlā, kas Šekspīra Ričardam rada un patiešām pārstāv visu neliešu nelieti, pulsē arī iekšējo pretrunu cīņa. Interesantāki par Franča ļaundarbībām ir tie it kā «cilvēciskie» attaisnojumi, kurus nelietis savā domu pasaulē rada sev un visai pasaulei par apmānu. Spēcīgi šis process J. Pļaviņa tvērumā iepulsējas II cēliena monologā par neizbēgamo muklāju, kuru viņš redz ap sevi. Taču visā lomā šādas caur šaubām un attaisnojumiem augošas attīstības nav, mūsu priekšā — it kā jau iepriekš uz visu gatavs nelietis. Neizdevies ir režisora mēģinājums pilī iekļīdušā bastarda Hermaņa funkcijas uzticēt Francim. Pārgērbšanās skats, kad Francis zem sveša virsnieka maskas iestāta tēvam, ka Kārlis kritis karā, kļūst par vājāko izrādē. Šī epizode lauž pušu gan Franča lomu, gan tos skaudrā patiesīguma principus, kas vienotā darbībā saauž citas ainas. No šīs iekšējai darbībai neatbilstošās sadomātības cieš arī vecā grāfa Mora tēls. Franča

mazticamās masku spēles satriekts, tikpat teatrāli sabrūk arī vecais godavīrs. A. Videnieka atzīstamās pūles lomas finālā iet citu — cilvēciski vienkāršāku ceļu nespēj labot samāksloto aizsākumu. Tēva tēls kā dziļi ietekmīgs faktors Kārļa Mora šaubu un patiesības meklējumu cīņā neatklājas. Emocionāli tieši Amālijas tēlā darbojas M. Feldmane, kaut arī Šilera agrīnajā lugā šī sievietes loma uzrakstīta vairāk kā cietēja, mazāk kā darbīga persona. Pavēsajam zīmējumam, kāds dominē pils skatos, pakļauta arī Amālija. Rodas, piemēram, jautājums: kāpēc Špigelbergs un Šveicers, kas abi ir profesionāli dūrēji, aizmirstot visus paņēmienus, stihiski cīnās uz dzīvību un nāvi, bet Amālija, izmisumā glābjot savu godu, tikai glīti pozē ar zobenu, kuru tā pirmo reizi tur rokā? Spēcīgs un pārliecinošs ir Amālijas lomas fināls — satricinājums, ieraugot Kārlī laupītāju, mīlošās sirds nespēja atteikties no viņa, pāragsme līdzatbildībā par visu, nāve. Simptomātiski, ka ar Amālijas lomu tas notiek ainā, kur apkārt tai pulsē un asiņo citi — īstas dzīvības dzinuli.

Ar šiem piemēriem aplūkoti daži abu inscenētāju neapšaubāmi nopietnās darba metodes «par» un «pret» momenti. Tādi būs arvien, ceļu uz laikmetiski aktuālu, darbīgu patiesību laužot, klasikai šodienīgu pieeju meklējot. Drāmas teātris nenoliedzami ieguvīs, šādā radošā darba kaismē saskaroties ar viesu mākslinieciskajiem principiem. Mums maz īstu zināšanu par citzemju režiju, daudz virspusējas informācijas, kas rada zinātkāras neziņas spazmas, nenošvērtas atdarināšanas tendences. Saskare ar viesiem, ja tie ir īsti mākslinieki, nenozīmē pārņemt vai kopēt viņu īpašības, savējās noliedzot. Tā nozīmē pārbaudīt sevi, savu meistarības pakāpi, spēju realizēt kopīgi izvirzīto koncepciju, spēles stilu. Aktieri, kas, meklējumā sevi netaupot, izgājuši «Laupītāju» skolu,

kļuvuši bagātāki ar to, ka pārbaudījuši sevi kādas koncepcijas radīšanas priekā arī šī darba grūtībās. Mēs taču tik bieži sūtām viņus uz filmu filmām, kur ar retiem izņēmumiem ekspluatē viņu dabiskās potences, viņu spēju «izturēties kā dzīvē» un būt simpātiskam vispār. Nolaidenā dabiskuma un vispārvienkāršības štampi, kinoprodukcijas inficēti, kļūst pa skatuvēm. Ļoti reti aktieris no filmas ir pārnēsis artistisku mobilizētību kā nepieciešamību, kaislu gribu izpildīt ne tikai ainu mikrouzdevumus, kurus viņš gatavs veikt, kaut vai nakts melnumā pamodināts, jebkuras kameras priekšā, bet līdzatbildīgi spēlēt arī mākslas darba virsuzdevumu, tā ideju, iemiesojot to noteiktā spēles stilā. Bez šādas attieksmes nevar spēlēt Šilleru, un ar šo attieksmi strādājuši arī mūsu viesi. Rodas pārlicība, ka mūsu aktieri turpmāk dziļāk ticēs ansamblistiskuma principiem (jo nācis klāt viens grams pārlicības par savām spējām), ar lielāku radīšanas prieku veiks tos uzdevumus, kurus izvirzīs viņu pašu režisori. Un par viesiem tāpēc vairs nesacīsim, ka viņi ir viesi, bet — vienkārši draugi, jo ar savu pieredzi viņi ir piedalījušies mūsu ikdienas sūrajā darbā. Un tā ir vispatiesākā draudzības forma ar Rīgai tik tuvu pilsētu kā sociālistiskā Rostoka. Tieši pēc šīm koordinātēm, ne tikai pēc ģeogrāfiskajām lēšot.

Spēlējam Šilleru. — «Literatūra un Māksla», 1975, 29. nov.

R. BLAUMAŅA «SKRODERDIENAS SILMAČOS»

Kad pašos ziemas saulgriežos ar nemirstīgajām līgodziesmām un jau par folkloru tapušo tautas humoru nemirstīgās Blaumaņa «Skroderdienas» Drā-

mas teātrī pulcēja un pulcēs atkal pārpilnu skatītāju zāli, gribas pārļasīt sadzeltējušas un tomēr klasiskas lappuses no mūsu kritikas zelta fonda, proti, Jāņa Asara apcerējumus par Blaumaņa lugām, arī to par «Skroderdienām Silmačos», kas parādījās «Dienas Lapā» nākamā dienā pēc jaunās «dziedāšanas lugas» pirmizrādes Rīgas Latviešu teātrī 1902. gada 30. janvārī.

Ir noskaidrots, ka Asars vērtējis Blaumani vienpusīgi, nav saskatījis viņa reālistisko tēlu spēku un, asi kritizējot triku elementa pārsvaru Blaumaņa komēdijās, nav pamanījis idejiski mākslinieciskas vērtības tajās. Tomēr J. Asara šaurskata raksts pauž arī dažas objektīvas piezīmes, kurās der ieklausīties. Tās vērsas pret melodramatisko samākslojumu galveno personu mīlestības attieksmēs, konstatējot, ka Antonija ir akla, ka Aleksis «pusdzīvs, pusnedzīvs slaistās, galvu nodūris, pa visiem skatiem», un nepieņemot Dūdara «gaudulīgo filozofiju». Patiešām, stingru reālistiski psiholoģisku pamatojumu šim attieksmju labirintam grūti sataustīt. Cits jautājums: vai komēdijā, «dziedāšanas lugā» tāds vispār meklējams, vai visu neatslēdz komēdijiskas nosacītības atslēga, bez kuras būtu aizslēgtas durvis arī uz Moljēru, uz Goldoni? Un vai šodien, ejot uz «Skroderdienām», mēs gatavojamies līdzī just Elīnas ciešanām vai arī alkstam redzēt kopumā visu Silmaču pagalmu, vecenes, andelmaņus, pusaudžus, bļautīgo Pindaku un laimē kūstošo Pičuku, visu šo tipu (un ne raksturu) galeriju, kas sevī nes bezgala daudz no latviešu tautas gadsimtiem krātās vitalitātes, optimisma un humora izjūtas? Protams, gribam sastapties ar šo tikai īstā tautas komēdijā tveramo kopumu. Un tomēr režijai arvien ir rūpējies arī četru galveno mīlētāju loks, viņu attieksmes. Tās šoreiz bijušas arī A. Jaunušana uzmanības centrā, pirms viņš pēc vairāk nekā gadu

ilga pārtraukuma atkal pavēra Drāmas teātra zelta fonda izrādes — «Skroderdienu» priekškaru pašā Vecgadā.

Bijām liecinieki, kā aizpagājušās sezonas noslēgumā, Jāņu priekšvakara tradicionālās izrādes finālā, iepriekšējais «Skroderdienu» tēlotāju sastāvs teatrāli pacilāti, sirsnīgi un tomēr arī mazliet skumji atvadījās no savām lomām. Viņi, laika gaitā pakāpeniski nomainot cits citu, bija godam nesuši A. Amtmaņa-Briediša režijas mākslas dzīvo elpu līdz šim sliekšnim un tagad, kad teātrī nobriedusi atjaunošanās vajadzība, ar smaidu, kā to jebkuros apstākļos prot vienīgi aktieris, izteica gatavību mainīties lomām, savējās uzticēt citiem — jaunākiem. Tāpēc šodien mūsu priekšā ne vairs pakāpeniska vai daļēja tēlotāju nomaiņa, bet pilnīgi no jauna radīts «Skroderdienu» ansamblis. Vai šis solis attaisnojies? Protams, tai vasaras saulgriežu vakarā sajūta bija dīvaina, jo izrāde vēl bija pilnskanīgi dzīva un atvadījās no mums pēc veca un gudra aktiermūža likuma — savā zenītā. Tomēr tajā bija jūtamas arī pirmās paguruma pazīmes. Tās izpaudās sava veida rutīnā. Tēlotāji [. .] darbojās, jau it kā pārāk labi zinādami, kas ar viņiem notiks tālāk un kas beigās. Viņi nemetās vairs šai agrvasaras skroderdienu pusdienlaika vai pusnakts sastrēgumstundā ar kaislu vēlēšanos no jauna izcīnīt savu laimi, kaut tā būtu vai viena katūna lakatiņa vērtā.

Atjaunot, pacelt jaunā pakāpē tieši šo kaislo procesu ir bijusi A. Jaunušana vēlēšanās; lai to stīmulētu, viņš meklējis arī kvalitatīvi jaunus sprieguma lokus galveno personu — milētāju attieksmēs. Vai viņam bija uz to tiesības iepretī tradīcijai? Te jāatceras, ka A. Amtmanis-Briedītis, pēdējos divdesmit gados divkārt atgriezdamies pie «Skroderdienu» iestudējuma, abas reizes krasi mainīja Antonijas un

Dūdara līniju, gan labojot līdzšinējo tradīciju, gan pats sevi. Šais meklējumos viņu vadīja modra laikmeta izjūta, radoša neapmierinātība, iepriekšējo pārvērtējot. Un, A. Amtmaņa-Briedīša mantojumu saglabājot, pārmantojamas taču ir arī šīs īpašības, varbūt pat visgrūtāk pārmantojamas. Šī formula, protams, neizslēdz iespēju visu nojaukt un sākt no jauna, bet tā mudinājusi A. Jaunušanu, rūpīgi saglabājot visu līdzšinējo, iet tālāk pa jau agrāk aizsāktu psiholoģiskā padziļinājuma ceļu, atbrīvojot Antoniju no viņai it kā nolemtās «aklības» un lētatdevības Dūdaram finālā, atbrīvojot Dūdaru no «gaudulīgā» lādzīguma, ko šai tēlā jau izsenis bija pamaņījis arī J. Asars.

Antonijas un Dūdara attieksmēm tagad meklēta cita bāze. Manām, ka šie divi ļoti patstāvīgie cilvēki kādreiz bijuši iedegušies viens pret otru īstas mīlas kaismē. Kas tur nav saderējis? Raksturi? Tad negadījums ar Dūdaru plus apstākļi — mantkārās laulības ar Silmaču. Un Antonija, paštaisna, arī spītīga būdama, iet tālāk, lai vēl un vēl patiesajām jūtām atspītētu, pierādītu sev un citiem, ka nav viņai tāda Dūdara; viņa savām pašiztēlē mākslīgi sakāpinātajām jūtām par objektu izvēlas tīkamu puisī no pašas kalpu vidus, kas, spēles mulsināts, uz brīdi viņai arī padodas. Nāk nāktin kāzas, bet pirms tām, kaut necerēts, Silmačos ierodas Dūdars, tagad skroderis, ierodas nevis kā pacietīgs samierinātājs un laba vēlētājs, bet kā enerģijas pilns kādreizējās patiesības atkarotājs, Antonijas spītīgā malda lauzējs. Tādus pēc jaunās izrādes tēlu drošākajām pazīmēm sametinu viņu attieksmju aizsākuma režģus. Tie slēpj sevi ļoti interesantas skatuviskas darbības potenciālu. Pie tam šī darbība ir īsti komēdijiska un izslēdz melodramu. Šo darbību drosmīgi un spītīgi pieteic A. Kai-riša (arī M. Krauze) Antonijas un Ģ. Jakovļevs Dūdara lomā. Šis pieteikums intriģē, un ar aizrautību mēs

gaidām atrisinājumu. Jaunā, pārsteidzošā, bet pārlicinošā intonācijā skan daudzi kopš ļoti seniem gadiem ar gatavu meldiņu ausī un atmiņā ieskandēti Dūdara teksti. Antonijas raksturā atklājas jauna, kādreiz ārējiem līdzekļiem meklēta šķautne — varmācība. Ne saimi komandējot. Tur viņa ir pat pārlicieku laipna. Bet jūtas pakļaujot. Aleksa, Elīnas, Dūdara, arī savējās. Jūtu budziskums ir pat ļaunāks nekā izkalpināšana darbā, un tam Blaumaņa dotajā Antonijas darbības partitūrā ir dabiska vieta. Bet Dūdars viņai ir līdzvērtīgs partneris, pretinieks. Viņš ātri orientējas dotajā situācijā un, pats it kā malā stāvēdams, tomēr aktīvi stimulē ātrāku lūzumu sev par labu. Šīs iezīmes, šo darbību aktieri aizsāk un turpina droši, pārliciecināši. Saku tikai — turpina, lai neitektu — pabeidz. Tieši noslēguma skatā, kad mezglam jātop pārcirstam, aktieri stāv un ļaujas notikumam plūdumam pabikli, pamulsi. Pārtrūkst raksturu loģika, spraiģi aizsāktā darbība paliek bez konsekvences. Varbūt tas Vecgada steigas rezultāts? Janvāra vidū mēs šo ilgi gaidīto atjaunojumu būtu saņēmuši vairāk briedušu. Bet tā jau ir cita dziesma. Gada beigu plān-atskaišu dzītās greizi piešūto piedurkņu skroderdienas šai gadmijā atkal klabēja un tankšķēja pa visiem teātriem. [. .]

Vēl kāda atvirze no interesanti iecerētā Dūdara — Antonijas cīņā. Tā ieviesusies, manuprāt, tāpēc, ka mēs līdz šim vēl, tik bieži vairāk jūtas nekā darbību spēlēdami, īsti nepaļaujamies darbības plūdumam, kad tas ārēji neparādīts verd tēla zemtekstā. Baidāmies, ka skatītājs to varētu neuztvert, steidzamies papriekšu kaut ko parādīt, paskaidrot. Vai šāda papriekšu skriešana nav arī Dūdara maigie pieskārieni Antonijai, tuvuma meklēšana nepabeigtā cīņā vidusposmā, sak, skatītājs varbūt vēl nav aptvēris, kas tā par atsperi Dūdara izturēšanās spriegajā

ritmā, jāparāda, ka tā ir mīlestība. Bet skatītājs sen ir sapratis un ilustrāciju uztver kā traucējošu, darbības līnijas dotajam posmam neatbilstošu.

Kā jauns, jūtu gudrībā nenobriedis, mazliet lirisks un pēc dabas ļoti godīgs milētājs četrtnē veidojas Alekša tēls R. Zagorska personā. Tieši viņa godīgums it kā neļauj lauzt Antonijai doto vārdu, bet tas liek arī aizstāvēt īstās jūtas un uzvarēt. Tas, ka visi šai lokā iesaistītie aktieri ir relatīvi jauni, savā izpausmē jauneklīgi, ienes viņu attieksmēs svaigumu, komēdijiski naivu tiešumu. A. Kvēps Alekša lomā gan pagaidām pārliecina tikai ar savu jaunību vien, kā aktieris viņš doto uzdevumu vēl skaldīt skalda, pēc katras kaut cik nozīmīgākas frāzes lūpas spītīgi aizcirdams. M. Sika Elīnas lomā pārliecina ar skaudru tiešumu, kad viņa atspītē Aleksim, taču jaunā aktrise jābrīdina no kādas ievirzes, ko viņas agrīnajā darbībā pamanu ne pirmoreiz, proti, ieslīgšanu pasīvā ciešanu stāvoklī, šī stāvokļa izrādīšanā. Kāpēc ciešanu kāpinājuma stiklainā siena paliek pat starp Elīnu un Aucī — viņas kalpa gaitu mūsu un draudzeni klusajā pirtīnā, kur viņa atnākusi sirdi atvieglot? Tieši te, turpinot visa iestudējuma sprigani jauneklīgo intonāciju, gaidījām divu draudzeņu, nevis «Emīlij' liek to šleier' krist» cietējas un viņas mierinātājas sarunu.

Vispār šīs vasaras absolventu un jaunā iesaukuma aktieru iestudējumā daudz, bet A. Jaunušāns, ansambli šādi veidojot, atradis pareizos samērus, blakus pieredzējušiem kolēģiem jaunos iesaistījis pedagogiski saprātīgi un ar perspektīvu. Iepriecina pāris Zāra — Joske (G. Vāgenheima un J. Skanis). Zāra — liriski trausla, Joske — kūstoši jūsmīgs. Abi bez raksturu un nācījas ārējo pazīmju lieka uzsvēruma, tāpēc jo ticamāki tieši šo pazīmju ziņā.

Ar rakstura iekšējās pasaules precīzu uzminējumu,

ar dziļu, mazliet kautrīgu, pat paskumju koncentrētību visīstākos, vissirsnīgākos pretsmieklus šai komēdijā izraisot, Ābrama lomā darbojas U. Dumpis, savā ļoti dažādo lomu gammā šo iezīmējot kā īstu meistardarbu.

Jaunos, pats par sevi, sastopam pusaudžu trijotnē. Atrasisīti spriega, raksturā skabargaina un ticama Ieviņas lomā darbojas L. Kugrēna. Rūdis — V. Šoriņš. Vai režisors aiz mums labi saprotamiem iemesliem nav bijis pārāk devīgs, tieši šo lomu apveltījot ar pārbagātu kustību un izdarību klāstu? Pagaidām jaunais aktieris to visu vēl staipa pa skatuvi kā pārsmagu un ārā jūkošu nastu. Arī salmu paģirskata matu ērkulī sasprausts par daudz. Ja ik spēles vakaru aktieris atmetīs pa vienam salmam un par tikpat lielu svara tiesu pieņemsies vienkāršībā un lāga zēna sirsnībā, tad simtajā izrādē mūs pārsteigs kā īsts Rūdis. Jauno vidū jau it kā par sirmgalvi būtu skaitāms U. Norenbergs, taču kā aktieris viņš ir ļoti dzīvs, artistiski atrasisīts, ne sirms, bet pakulu blonds Kārlēns. Ar Blaumaņa valodas, tieši blaumaniskās intonācijas jūtīgu atveidi jauno vidū iezīmējas V. Lūriņš Pičuka lomā, kopā ar D. Kveldes Auci veidodams harmonisku pāri. No kalpu grupas pieminams arī Pindaks — īgni nikns kā jau Pindaks (E. Besera tvērumā), pēc dabas laipnīgs (kā jau Ē. Brītiņš) šīs lomas otrajā variantā.

Slaveno vecēņu trijotne, no kurām Pindaciša ņipra sieva vien vēl ir, bet pēc tradīcijas arī pie vecenēm skaitāma, tāpat iestudēta divos tēlotāju sastāvos — V. Līne, L. Freimane, E. Radziņa vienā un I. Tomsone, I. Tirole, H. Romanova — otrā. Šo rindu sacerēšanas brīdī aizrautīgajā spēlē vēl nebija iesaistījusies E. Radziņa; žēl, ka pirmo trijotni pagaidām neizdevās redzēt kopumā. Šo mūsu vadošo aktrišu pakāpeniska pāreja uz jaunu aktiermākslas žanru ir interesants

un ļoti atbildīgs solis, ne katrai individualitātei to izdodas spert uzreiz un ar vienādu iekšējās nepieciešamības pakāpi. L. Freimane, kas jau iepriekšējā iestudējumā ar netaupīgu spēles prieku izteikalēja Pindacišas gaitas, tagad radījusi organisku vājibiņām aplipušo vaļinieces tēlu. V. Līni jūtam vēl tikai ieejam Pindacišas riņķojumā, taču Jāņu vakara «bildē» jau abi temperamentī — aktrises un Pindacišas — sabalsojās īsti ticamā kopskaņā. Otrajā sastāvā I. Tomšone un I. Tirole vēl paliek aiz dzīvi organisku vecsievu tēlu sliekšņa, darbībā jūtama pārspēle; H. Romanova Tomulišā ar savu meistarību, protams, šo sliekšni sasniedz, bet īstas Tomuļmātes vēl sagaidījuši neesam.

Uzticība A. Amtmaņa-Briediša tradīcijās sakņotajam šīs izrādes ansambļa principam ir visiem pieminētiem tēliem raksturīga, tā uzvilnī augstu virsotni Jāņu vakara skatā, kad, apliecinot savu mīlestību pret šo zelta fonda izrādi un tās meistarību — veidotāju, uz skatuves sastopam visu Drāmas teātra trupu ar ļoti nedaudz izņēmumiem (kurus arī pamanām). Šai skatā ansamblis kopā ar zāli ietrīsas kādas tradīcijas dzīvīguma apliecinājumā, dara to svinīgi, bet no jauna izsakot gatavību tradīciju ne vien glabāt, bet arī to attīstīt.

Skröderdienas laika griežos. — «Literatūra un Māksla»,
1976, 17. janv.

I. DVORECKA «ATVADAS»

Nupat Latvijas padomju rakstnieku VII kongresā kā ietekmīga parādība pēdējo gadu dramaturģijā tika pieminēta un izcelta tā lugu plūsma, kas, atmetot

intīmo konfliktēšanas kā dramaturģiskā motora dzi-
nēju, tieši un turpat vai ar dokumentālu precizitāti
savās lappusēs atver rūpnīcu, institūtu, celtniecības
un transporta organizāciju vārtus, durvis, lai ievestu
teātra skatītāju tur strādājošo specu, priekšnieku un
ierindnieku sīkstajos jaunu ceļu, jaunu rezervju
meklēšanas un ierūsējušas rutīnas, novecojušu va-
dības metožu apkaršanas konfliktos, kuri, kā to jau
apliecinājis skatītājs, mūs interesē, kuriem mēs pre-
tēji visām prognozēm par intīmās emocionalitātes ne-
aizstājamību esam ar mieru sekot un satraukti dzīvot
līdzī kā cilvēka jaunas pakāpes jūtu pasaulei, ar
darbu, radīšanas prieku un savas pārlicības aizstā-
vēšanas kaismi saistītai jūtu pasaulei.

Viens no redzamākajiem šādas ievirzes dramatur-
ģijas pārstāvjiem ir Ignatijs Dvoreckis. Rīgā pēc
Krievu drāmas teātra uzveduma jau pazīstama viņa
luga «Cilvēks no malas». Dvorecka jaunākais darbs
«Atvadas», ko autors nosaucis par «mūsdienu sadzī-
ves skatiem 2 daļās», skatāms Akadēmiskajā drāmas
teātrī. Vai arī šai izrādē notiek tas pats skatītāja
dzīvās līdzdalības process, ar kuru šīs mūsdienu cel-
tniecības problēmām veltītās diskusiju lugas iekaro-
jušas savu vietu uz neskaitāmām mūsu zemes skatu-
vēm, arī Rīgas teātros? Drāmas teātrī mēs ar interesi
vērojam, uztveram sabiezējušo atmosfēru kādas po-
lārjoslas mezgla pilsētas materiālu un tehnikas ap-
gādes kolektīvā sakarā ar tās talantīgā un daudz pa-
veikušā priekšnieka Staroseļska pārceļšanu citā darbā
uz Maskavu, mēs ieejam pa durvīm, šai gadījumā pa
dekoratora G. Zemgala veidotajām teatrāli eleganta-
jām (kā arvien) virpuļdurvīm, kas uz vairākām desmit
sekundēm papildzina katra durvju vērēja tempera-
menta vibrācijas, mēs labprāt ieejam ar šiem cilvē-
kiem kopā pārvaldes priekšnieka kabinetā, ar tādu
pašu labvēlīgu interesi mēs piedalāmies šo cilvēku

sarunās, kurās I. Dvoreckis koncentrējis daudz savdabīga, ziemeļu apguves vīrišķīgajiem ļaudīm raksturīga, ar tādu pašu attieksmi skatāmies, klausāmies aktieros — labos, dzīves patiesībai uzticīgos psiholoģisko mezglu šķetinātājos, kas uz skatuves darbojas, režisora M. Kublinska organizēti. Bet šķiramies no šīs pārvaldes pa tām pašām virpuļdurvīm, iepazītās likteņsadursmes nesatraukti. Esam bijuši klāt kā interesenti, ar to beidzas, apraujas mūsu saskare. Izrādās, ka virpuļdurvīm piemīt dīvaina īpašība — pa tām viegli ienākt, un tikpat viegli, bez piepūles, pa tām iespējams arī iziet.

Taču, izkļuvuši ārā, vēlreiz padomāsim, kādi varētu būt cēloņi šādām pavēsām skatuves un skatītāju attieksmēm. Atgriezīsimies pie lugas. Atteikšanās no melodrāmas, kā tika teikts, esot viena no noteicošajām šā tipa dramaturģijas pazīmēm. «Atvadās» I. Dvoreckis nav atteicies no šī elementa. Staroseļska, viņa jaunības biedra un pašreizējā priekšnieka Gorčakova un medicīnas darbinieces Gorčakovas attiecības veido trijstūri. Tā malu proporcijas un leņķi kļūst skaidri, pamanot, ka krustsmailēs novietojušies vīrietis un sieviete ar vienādiem uzvārdiem plus vēl viens vīrietis. Vai dotais trijstūris novietots lugas centrā un citi notikumi izvietoti ap to, vai arī tas tikai piestiprināts notikumiem skatītāju emocionālās līdzdalības kāpināšanai? Atbilde būs cita. Sakrustoto attieksmju konstrukcija atrodas dziļi un tālu aiz notikumiem, treju cilvēku intīmajai drāmai ir sena vēsture, un šodien tā vairs spontāni neietekmē notikumus. Attieksmju lūzums ar Lidu Gorčakovu gan bijis Staroseļskim mudinājums pirms gada Maskavā iesniegt lūgumu viņu pārceļt citā darbā, taču tagad, šo jautājumu izšķirot, darbojas citi — ar lugas pamatproblēmu saistīti būtiski faktori — Staroseļska un viņa darbabiedru attieksmes pārvaldē un visas

pilsētas, visa apgabala mērogā, apstākļi, ka Staroseļskis talanta un vērīena ziņā daudzus no viņiem pārāudzis; un tas ne vienā vien līdzdarbiniekā var modināt klusu vēlēšanos šādu biedru labāk redzēt kaut kur citur, nevis savā tiešajā tuvumā. Liela nozīme šo attieksmju lokā ir arī Staroseļska uzskatiem, ka nedrīkst dalīt mums visiem nepieciešamās un dažādās cilvēku profesijas pirmrindas un otršķiras kategorijās, ka apgādnieka amatam, kuru pieminot bieži ieskanas pat ironiskas intonācijas, kopš senseniem laikiem lielas celtniecības mezglu punktos ir arī izšķirēja nozīme, ka, klasificējot profesijas, mēs graujam komunistiskās darba ētikas pamatus. Šādu attieksmju, šādu uzskatu sadursmju lokā risinās lugas galvenā darbība, tās pamatcīņa. Tiesa, lugā šī galvenā darbība paslēpta aiz visai bieza dažādu vārdu un blakusnorišu slāņa. Varbūt pat aiz pārāk bieza, un zemteksts laikam tomēr nav šādu diskusijas lugu drošākais izteiksmes līdzeklis. Taču sataustāma šī darbības sfēra ir, un šai virzienā bija vērsamas teātra galvenās pūles, šo problēmu vārdā luga bija iestudējama.

Tas arī ticis darīts, taču, uzskatu cīņas līniju cauri vārdu virskārtai taustot, režisors un aktieri atkal un atkal sastapušies ar personisko attieksmju audiem. Un pēc senas un pārbaudītas tradīcijas, pēc vilinājuma, kuru reti kad palaiž garām, aktieris, šīs stīgas sataustot, uz tām atkal un atkal ir gribējis iespējamo melodiju nospēlēt izteiksmīgi, nospēlēt to līdz galam. Talkā nācis režisors un atmiņu epizodes Staroseļska un Lidas dialogos, kurām dotajā brīdī ir tikai tāla atskata nozīme, argumentu nozīme, virzoties uz galveno domu, ar izgaismojumu, ar aizmugures loga aizkara plīvojumu un sniegputeņa ilūziju pārvērtis par patstāvīgām, it kā pagātnes šurpu atsauktām, par jaunu pārdzīvojamām epizodēm. Šādi iekustinātā atkalpārdzīvošanas intonācija ieviešas arī citās treju

galveno personu sarunās, tā sāk dominēt, un rodas iespāids, ka Gorčakovs (J. Pļaviņš), Lida Gorčakova (A. Liedskalniņa) un Staroseļskis (I. Burāns) sapulcējušies īsi pirms viņa aizbraukšanas, lai vēlreiz pārspēlētu sen pārvarēto un iekšēji noskaidroto laulības, mīlas un draudzības trejspēli. A. Liedskalniņa Lidas lomā darbojas patiesi, nosvērti, tomēr gribētos vairāk sajūst un saprast, ka viņa patlaban cīnās vienīgi par Staroseļski kā cilvēku, kā personību, par viņa vietu šai kolektīvā, ko citi sākuši apšaubīt. Mīlestība viņai dod tiesības tā rīkoties, tā runāt, jo mīlēdama viņa ir arī visdziļāk izpratusi šo cilvēku. Taču Lida vairs necīnās par Staroseļski sev. Nedomāju, ka A. Liedskalniņa būtu šādi pagriežusi lomas darbību, taču jau pieminētie melodramatiskie akcenti uz to vedina. Arī J. Pļaviņš Gorčakova lomā darbojas, it kā aizturēta aizvainojuma vadīts, liek domāt, ka nepārvarama greizsirdība (un tas būtu ļoti saprotami) ir galvenais motīvs, kāpēc viņš izšķirošajā sēdē nav iebildis pret Staroseļska pārceļšanos uz Maskavu. To, kā viņš vērtē Staroseļska darbu, ko viņš domā par to, kāda tipa, kāda vērēna cilvēks būtu turpmāk liekams šīs pārvaldes priekšgalā, no aktiera darbības uztveram mazāk. I. Burāns ar savu domāšanas un rīcības veidu kopiespaidā mūs pārlicina, ka tieši tāds cilvēks ir paveicis to, ko paveicis Staroseļskis; ļoti konkrēts, precīzs Burāns savā lomā ir attieksmēs pret padotajiem — Jarancevu (J. Lejaskalns) un Čaniševu (A. Līcītis). Abu aktieru radītie sīkāka mēroga, savtīgāku tieksmju darbinieku tēli ar savu kontrastu palīdz izcelt Staroseļska vērienīgumu un principialitāti. To ar striktu un kategorisku darbību akcentē arī I. Hincenberga kā sekretāre, kura šē ir sava priekšnieka darba stila produkts un ēna. Staroseļska personu ar savu jūsmu un gluži sievišķīgo pieķeršanās viņam papildina arī D. Kvelde, patiesās intonācijās veidojot

ārštata žurnālistes Čirenžapovas lomu. Par šo personu gan jāsaka, ka no autora puses tā ir atkal visai palēta nodeva sentimentam un aizlauptai jūsmā ap galveno varoni un neko nozīmīgu dotajos apstākļos neienes. Interesanti autors veidojis Staroseļska vietnieka — vecā Plinera tēlu, ko ar aprīnojamu iekšēju piesātinājumu uz skatuves veido A. Videnieks. Šķiet, ka šā Plinera gudrajā smaidā un mazliet sapņainajā nogurumā, skepsē bez īgnuma summējas gan paša aktiera bagātā mūža atziņas, gan A. Videnieka ļoti daudzo dzīves celtnieku tēlu pieredze. It kā šie tēli būtu Plinera jaunība. Un rodas intonācijas precizitāte, kas tik ļoti nepieciešama šai it kā dokumentāla tiešraksta dramaturģijai uz skatuves. Tā šoreiz ir noieto gadu atbalss precizitāte, kas vibrē A. Videnieka tēlā. Un tieši tās mazliet pietrūkst visumā simpātiskajam I. Burāna Staroseļskim. Viņš visas parādības vērtē pārāk tieši. Pietrūkst summējuma mazliet gurdenās skaidrības, kas nāk nākdama tūlīt pēc piecdesmitās barjeras, ja dzīvots ar Staroseļska intensitāti. Un vēl vienas precizitātes par maz I. Burāna veidotajā lomā. Proti, tieši tās šķautnes viņa atmiņu un domu koptēlā, par kuru patlaban, šai aiziešanas stundā, pat ar mokām cīnās Staroseļskis. Viņš prasa atzīt, novērtēt savu mūža ieguldījumu, prasa to nevis sev, bet savas nozares vārdā, principa vārdā, lai ļaudis beidzot saprastu, ka nedrīkst būt tādu otrās šķiras profesiju, kurās cilvēki darbotos ar atslodzi, ar morālu atlaidi. Cīņai par šo domu sevī, savos darbabiedros, visā savā apkārtnē pakļauta Staroseļska darbība īsajās atvadu stundās, pakļautas atmiņas, emocijas, viss. Šo pakļautību, šo skaudro konkrētību vēl nejūt I. Burāna veidotajā lomas darbības līnijā, tā vēl ir mazliet vispārpozitīva un kūst intīmo motīvu melodramā. «Melodramā pamatā — tā luga ies!» reiz teica kāds ļoti rutinēts, ļoti gudrs teātra administrators. Vai šī

dzelžainā patiesība nav mazliet ierūsējusi laikā, kad ar jaunas kaisles spēku sevi pieteic mūsdienu celtniecības problēmu diskusijas lugas?

Ignatija Dvorecka «Atvadas» Rīgā. — «Literatūra un Māksla»,
1976, 3. apr.

**P. BOMARŠĒ «TRAKĀ DIENA
JEB FIGARO KĀZAS»**

Baiba Puzina ir lieliska kostīmu māksliniece. Gaume, elegance, laba teatralitāte, tautu un laikmetu pazīmes, raksturu uzminējums — šis īpašības bieži priecē uz Rīgas skatuvēm. Taču šis it kā plikās pārdomas par Bomaršē «Trakās dienas jeb Figaro kāzas» koši kostimēto izrādi Akadēmiskajā drāmas teātrī gribas sākt nevis ar B. Puzinas, dekoratora J. Dimitera, režisora J. Bebriša, muzikālā aranžētāja M. Brauna un aktieru ansambļa radīto kopiespaidu, kuru varētu saukt arī par gaumīgu vai elegantu, kurā netrūkst nedz teatralitātes, nedz spāniski francisku akcentu, nedz vēsturisku pazīmju, nedz doto raksturu iezīmju, bet, piemiedzot acis, ielūkoties mazliet aiz šīs paspožas virskārtas, pārļapot dzeltējošo oriģinālu, kura īstais virsraksts gan laikam ir «Figaro precības» (Mocarts ar savu operu tās pārdēvēja par kāzām), un padomāt vēlreiz, kā vārdā reiz tika sacerēta šī sava gadsimta visskandalozākā luga un kas ar to noticis laiku mijā uz Vīnes, Parīzes un Rīgas skatuvēm.

Recenzējot A. Gelmana lugas «Kādas sēdes protokols» izrādi Dailes teātrī, A. Grigulis savu rakstu sāka ar citātu no 18. gadsimta rakstnieka un teorētiķa L. S. Mersjē atziņām par dramaturģiju. Un izrādās, ka

pirms divsimt gadiem izteiktās domas par patiesīgu sava laikmeta atspulgu teātra mākslā sabalsojas ar mūsdienu praksi, ka teātra mākslas attīstībā vērojama viļņveida kustība no izvirstošas formas uz grodu patiesīgumu, ka šī viļņojuma pamatā ir sabiedrisko kustību uzplūdu un atplūdu līknes. Un, vērtējot A. Gelmana protokoliski tiešo lugu un tās izrādi kā mūsdienu zinātniski tehniskās revolūcijas atbalsi teātra mākslā, der atcerēties jaunu sabiedrisku parādību un tās skatuviskās atbalss viļņojumus tuvākā un tālākā pagātnē. Mersjē principiem ir sava nozīme, mūsdienu aktuālo dramaturģiju un tās iestudējuma skatuvisko formu analizējot. Bet Mersjē laikabiedra, viņa principu tālākattīstītāja un spožākā realizētāja Pjēra Ogistēna Karona de Bomaršē daiļradi šodien interpretējot? Un te mēs nonākam pie visdīvainākā paradoksa, proti, Ruso, Mersjē, Bomaršē domas par drāmu un teātri, viņu kvēlā pilsonprotesta piesātināto dzīves faktu atgādinājums mums kalpo kā jaunas reālisma strāvas, kvalitatīvi jaunu sociālo ideālu apstiprinājumi mūsdienu literatūras un teātra laukā, bet šo ideālu vārdā uzrakstītais spilgtākais skatuves darbs mūs aizrauj vairs tikai un vienīgi ar tajā tverto notikumu ārējo norisi, ar rotaļīgā komisma un spilgto kostīmu čaulu, kuru tam savulaik apvilka autors, lai no karaliskās cenzūras žņaugiem pasargātu dārgo kodolu.

Figaro tēlam veltītās triloģijas otro lugu «Figaro precības jeb Trakā diena» Bomaršē pabeidz 1778. gadā, 1781. gadā nodod to «Franču Komēdijas» teātrim, bet līdz pirmizrādei paiet vēl trīs saspringti neatlaidīgu pūliņu, fantastisku diplomātisku manevru un lugas labojumu gadi, lai dabūtu to cauri vai pāri cenzūras barjerai, kuru šoreiz ar personisku un viskategoriskākā formā izteiktu rezolūciju uz lugas eksemplāra nospraudis pats Luijs XVI. Šai laikā, pēc

klasiska paņēmienu pārceļot pašu mājas notikumus uz kādu citu zemi, luga arī pārgērbjas, mainot franciskos tērpus pret spāniskajiem. Vēsturnieki un rakstnieki, kas daudzkārt atgriezušies pie Bomaršē vitālās, neparasti apdāvinātās un optimistiskās personības, ar smaidu atzīmē, ka «Figaro» sacerēšanai autors izlie-tojis tikai niecīgu daļu sava kolosālā talanta, bet visu tā spēku veltījis, izkarojot savai lugai skatuvi. Neskaitāmos salonos un namos no galma līdz literātu un pilsoņu aprindām Bomaršē, liekot lietā savas spožās aktiera spējas, lasa savu lugu publiski, patiesībā no-spēlē to žanrā, kuru mēs šodien saucam par viena aktiera teātri. Lugas saturs sen zināms visā Parīzē, to pavada Bomaršē asā un spītīgā replika: «Karalis lugu ir aizliedzis, bet es zvēru, ka pirmizrāde notiks, ja vajadzēs, pat Parīzes Dievmātes katedrāles kora telpā!» Nevienam nav šaubu, ka Figaro tēls pārstāv pašu autoru, ka visa šī mīlas un maldu intrigu jautrā bufonāde nav nekas cits kā metafora, pagaidām vienīgais līdzeklis, kā mākslas darbā publiski attēlot pulkstenmeistara Karona apbrīnojamā dēla drosmīga dēku azarta un vilšanās rūgtuma pārpilnās dzīves gaitu. Šo ieintrigētību vēl pastiprina Figaro vārda jēgas asprātīgais šifrs, kura pamatā ir jēdziens — *Fils Caron* (Karona dēls). Kad 1884. g. 27. aprīlī beidzot notiek «Pulkstenmeistara dēla precību» pirmizrāde «Franču Komēdijas» teātrī, šis notikums iz-vēršas par pirmsrevolūcijas lielāko publisko skandālu Parīzē, par revolūcijas uvertīru uz teātra skatuves. Trakojošs ļaužu pūlis ap teātri kopš paša rīta, savo-jiešu gvardes zilsvārci un karaspēks veltīgi pūlas no-sargāt ieeju, dzelzs režģi top salauzti, durvis tiek at-spiestas, aicinātiem un neaicinātiem laužoties zālē, izrādi pavada gaviles parterā un nopūtas ložās «par pļauku, kuru mēs paši sev iesitām», aplaudējot šai nekaunīgajai lugai.

Kas šodien palicis pāri no visa šī sabiezīnājuma? Bastīliju ieņēma piecus gadus pēc pirmizrādes, trešā kārtā nodibināja savu kārtību Francijā, un no Bomarsē sensacionālās personības saglabājušās anekdotes monogrāfijās un literatūras vēstures grāmatās, ar jaunu māksliniecisku spēku šo personu savā romānā «Lapsas vīna kalnā» rekonstruējis Lions Feihtvangers. Bet paša Karondēla uzrakstītais savas dzīves stāsts, pārlēcis klinšu un smiltāju barikādes, līdz mūsdienām atplūdis kā rāmi burbuļojošs strauts ar asprātīgi dozētām jautras intrigas, mūsdienu morāli augsti attīstītajam skatītājam pieņemamas pikantērijas un komisku raksturu piedevām. Un, šo nepielūdzamo tradīciju konstatējot, droši vien ir netaisnīgi šodien no Drāmas teātra prasīt, lai «Figaro» izrādes laikā uz skatuves atdzimtu Bastīlijas ieņemšanas priekšvēstures dūna un lai mūsu skatītāji ar kāpinātu interesi izrādē meklētu un tvertu Bomarsē dumpīgās personas atēnu. Mums pašiem ir savas personības, kuras mēs, pa novakariem pie kafijas pulcējoties, pēc to atēnām tvarstām mūsu drāmas un prozas taurīņdejās.

Un tomēr... Un tomēr... Kaut kāda nojauta liek vēlreiz kaut rokā pacilāt cietvākos sieto oriģinālu, liek acij apstāties pie epigrāfa uz titullapas, kas ņemts no lugai pievienotās baletiskās vodeviļas, kuru jau sen vairs nespēlē, bet kurā lugas personas īsās dziesmiņās izsaka autora pozīciju pret savu darbu. Un dziesmiņa, kas citēta titullapā, latviski skanētu apmēram šādi:

*Ja šis joks, kas bij par skaļu,
Arī kādu jēgu satur,
Tad, šim jokam dodot vaļu,
Raugieties, lai jēgu patur.
Tāpat daba savu daļu
Panāk, pamodīnot tīksmi,
Ved pie mērķa mūs caur līksmi.*

Caur liksmi pie nopietna mērķa. Tikpat vienkārši, kā to dara daba. Un mērķis — tikpat nopietns kā pati dzīvība. Kā nāve. Kā mūža jēga, kurai pieskaras Figaro savā satrauktajā monologā V cēliena sākumā, kad apkārt ir viltīgā tumsa, parks un sirdī baismīgās aizdomas, ka tūlīt piepildīsies ļaunākais un Suzanna, nespēdama pretoties vilinājumam, darīs to pašu, ko neskaitāmas citas darījušas pirms viņas, grāfu, marķīzu un paša karaļa aicinātas . . .

Šai brīdī trūkst pušu līdz pārspriegumam savilkta ākstīgās izlikšanās stīga un dvēseles balss izlaužas dobjā rūgtumā. Vai tāda nav visa Figaro darbības līnija, un vai viņa forsētā jautrība un draiskās izdarības līdz lūzuma punktam nav vairāk vides uzspiesta maska nekā līksma garastāvokļa tiešs produkts? Saspringta delverība aiz rūgtas nepieciešamības, spītīga azarta kurināta ākstība kā vienīgā eksisten-ces forma dotajā vidē — tai kādreiz ir aizrautīgāks, negantāks raksturs nekā āmeklibai aiz pašapmierinātības. Un Figaro taču nav nekāds jauneklis. Rūgta dzīves skola viņam aiz muguras. Labais, skaistais, tīrais, vienkāršais, godīgais Suzannā ir pēdējais balsts, kam viņš pieķēries šai dīvaini zaņķīgajā dzīvē. Ja tas vils, sekos riebīgs kritiens līdz ausīm dūkstī.

Nezinu, bet kaut ko tādu man piedāvā nodzeltējušais sējums. Lai man piedod Drāmas teātris — rakņāties foliantos pēc izrādes noskatīšanās ir tikpat nepieklājīgi, kā, no drauga parāda atmaksu saņemot, slepus paskatīties kabatas grāmatiņā, cik īsti viņš tev bija parādā. Bet ko lai dara, ja tevi neatstāj sajūta, ka draugs, to pats apzinādamies vai ne, tomēr mazliet kļūdās? Protams, kritiķa uzdevums ir analizēt to koncepciju, kuru viņš redz uz skatuves. Bet ko lai dara, ja koncepcijas nav? Ja tās vienkārši nav? Ja ir norises, pārpratumi, atsevišķi raksturi un koši

kostīmi, kas tos papildina? Un ja tas notiek ar lugu, kurai tomēr ir dziļa cilvēciska protesta kodols? Tas slēpjas Figaro tēlā. Aiz tā — visa Bomaršē vētrainā biogrāfija un kvēlas alkas pēc taisnības un godīguma cilvēku attieksmēs šai pasaulē, kas ir traka, traka, tikpat traka kā Figaro precību diena. Vai šīs slāpes nespēj saistīt mūsu uzmanību arī šodien neatkarīgi no tā, vai Bastīlija ir sagrauta vai vēl stāv savā vietā, it īpaši rēķinoties ar to, ka ne visas cilvēku sabiedrības sasāpējušās problēmas atrisināja šī cietokšņa novākšana?

Un es neticu, ka Ģirts Jakovļevs, kas darbojas Figaro lomā, neuztvertu, neiemilētu un nespētu realizēt šādu ar dziļa protesta smeldzi un ironiju uzlādētu ārēji it kā draiskas rīcības līniju, ja tāda visā uzvedumā tiktu izvirzīta. Taču mūsu priekšā jautri pašapmierināts, vispārkustīgs Figaro, tāds, kādu to jebkurā pavirši sastādītā koncerta programmā mums trīs minūšu laikā ceļ priekšā jebkurš baritons: «Figaro, šurp... Figaro, turp...» Saskaldot cēliena monologu un daļu no tā pasniedzot I cēlienā kā informāciju par Figaro iepriekšējās dzīves sarežģītību, režisors nevis saasina galvenā varoņa darbības līniju, bet panāk pretējo. Samazinās monologa spēks un iedarbība tad, kad apstākļu žņaugā tam pienākusi eksplozijas reize. Un neitrāla informācija sākumā nemaina Figaro darbības raksturu. Darbība nav paskaidrojama, tā radāma tikai ar tēla precīzu attieksmi pret notikumiem un pasauli.

Suzannas lomā G. Virkava. Jaunā aktrise, teātra praksē jau sevi simpātiski, sološi pieteikusi, tagad, pēc fakultātes beigšanas, ar šo lomu apliecina izaugsmi. Apliecina kā Suzanna, kā par savu iekšējo tīrību karot spējīgs raksturs, kā parādība. Par tēla dziļāku līdzdalību skurbajā cīņā grūti runāt, jo tādā uzvedumā nav paredzēta.

Izvirzot grāfienes lomā I. Tiroli, aktrisi, no kuras nevajadzētu gaidīt tradicionālo lellīti šai rotaļā, režija, liekas, vadījusies pēc šī tēla izcelsmes, atceroties, ka «Seviļas bārdzinī» viņa ir bargā Bartolo aizbilstamā asprātīgā un ļoti patstāvīgā Rozina. Taču grāfienes tērpam, kas aktrisei mugurā, ir sava vara un arī šis tēls izkūst gražīgās galma spēles saldūdenī.

Grāfs Almaviva — J. Kubilis. Nav šaubu — mūsu priekšā izvirtis aristokrāts, alkatīgs un galarezultātā smieklīgs, nožēlojams. Šī degradācija risinās viegli, ar smaidu, kā jau komēdijā. Un ko citu nevajadzētu prasīt. Taču, ja vēlamies redzēt Figaro iekšējo pasauli kāpinātu nicinājumā, pat naidā pret šo izkurtējušo kārtu, tad arī grāfa tēlā varētu pavidēt rotaļīga, bet ļauna cinisma krāsa attieksmē pret saviem padotajiem, kurus viņš neuzskata par cilvēkiem.

Meistaru — L. Freimanes un K. Sebra rokās Marselīnas un Bartolo lomas. Viņiem pievienojas K. Teihmanis ar plātīgā Bazilio tēlu. Šai trijotnē pavid spilgtas krāsas, sevišķi L. Freimanes un K. Sebra veidotajos tēlos. Melu un intrigu pasaulīti viņi lipina kopā, paši ar to lieliski aizraudamies, taču viss trio demonstrē sevi ne pārāk ciešā saistībā ar lugas pamatdarbību, nav noorganizēts intrigantu aplenkuma loks ap Figaro un viņa līgavu, tāpēc tēli, kaut interesanti, tomēr — izolēti.

Naivi eksplozīvs daiļā dzimuma pielūgsmes jau neklīgajā pārplūsmē E. Freiberga Kerubīno; agri apjaustu dzīves alku pārņemta, darbojas M. Feldmanes Fanšete; kaut alkohola varu pār cilvēka raksturu jau vairākkārt atklājis uz skatuves, zīmīgs savā permamentajā apskurbumā V. Jakāna Antonio; iebildes neizraisa arī A. Upenieks, L. Grabovskis un J. Mētra tiesasvīru lomās. Tomēr vairāk vai mazāk arī šie tēli un tipi darbojas katrs par sevi. Pēdējā ainā, kad,

Figaro sapulcēta, ierodas gaidāmā pārsteiguma liecnieku grupa, tā šķiet jau lieka.

Dekorators J. Dimiters mūs priecē ar glezniecisku franču parka aleju, kas ietverta reljefā ielogā, mūsu priekšā sena glezna ar rāmi, no tā izkāpj personāžs. Skaisti! Taču, ja glezniecība, tad kāpēc gan Pusēna līdzsvaroto Versaļas dārzu neaizskaramība? Gleznas rāmums šoreiz nedarbojas kā kontrasts personāža dumpīgajam dzīvīgumam. Tās ielogs vēl vairāk atspiež Figaro un viņa pretiniekus senaizmirstu notikumu idillē, un tad velti ir jautāt, kur palikusi Bomaršē protesta smeldze. Tā ir ierāmēta un kā jauka, bet mums šodien vairs nevajadzīga relikvija piestiprināta pie Rīgas teātru galerijas visaptverošās sienas, kur blakus tieši šai sezonā izstādīti arī vairāki režisoru nemiera un autoru domas saasinātas atklāsmes darbi.

Plikas domas par kostīmos tērptu izrādi. — «Literatūra un Māksla», 1976, 8. maijā.

A. VAMPILOVA «PĪĻU MEDĪBAS»

Kaut arī pēc neizprotamā atturēšanās perioda intensīvi turpinās Aleksandra Vampilova dramaturģijas apguve mūsu zemes teātros, arī Latvijas teātros, tomēr iestudēt «Pīļu medības», kas ir pats sarežģītākais darbs talantīgā dramaturga literārajā mantojumā, teātri arvien vēl vilcinājās. Teatrāļu un kritiķu aprindās dzirdami kompetenti spriedelējumi, kā šis darbs būtu traktējams, taču ko tie dod bez pārbaudes praksē? Tāpēc mūsu Drāmas teātra solis šis ne visai auglīgās diskusijas laikā uzņemties lugas skatuviskā

pirmatklājēja lomu liecina par atbildības un brieduma apziņu, izraisa cieņu. Rudenī šai lugai pirmizrādes priekškaru vērs arī Rīgas Krievu drāmas teātris; par citām pilsētām pagaidām trūkst ziņu.

Drāmas teātra izrāde pārliecina ar savu nopietno pamatintonāciju. Režisors A. Jaunušāns un desmit šai darbā visai saliedētu aktieru risina provinces pilsētas inženiera, tehniskā informatora Zilova smagā pēcskandāla un pirmsmedību rīta atmiņu ainas, ar savu darbošanos mākslinieciski mērķtiecīgi izceļot galveno — Zilova problēmu. Deviņi cilvēki, deviņi raksturi — kolēģi, draugi, tuvinieki, garāmgājējs zēns ap šo individu, ap šo ākstu, kas, sevi un citus mānīdams, mēnešiem ilgi provinces pelēcībā izmisisīgi un nesekmīgi cīkstējies par indivīda tiesībām un uz pāris stundām sev pieprasījis centru pilsētas sabiedrības vidū — ja ne citādi, tad ar pielādētu bisi rokās uz savām bērēm uzlūgdams. Un beidzot viņš pievērs sev uzmanību. Te es esmu — Zilovs! Bet kas es esmu? Un sabrūk sev pašam ilgi iedvestā pasaciņa par supertiesībām, kas man — neikdienišķajam Zilovam pienāktos šo pelēcīgi siko ļautiņu vidū, jo man nav bijis cita mērķa kā vien mans paša šaurais «es», kuru es beidzot esmu centrā izvirzījis, un nu viņš tur stāv kails, visu citu un arī manis paša aplūkojams. Kails un tukšs. Izdedzis. Un jānovērš pret sevi pagrieztais stobrs. Atliek piļu medības. Piļu medības — ne vairs kā romantiska sala, atveldze, daba — migla, ausma, klusums, kā izraušanās no ikdienas, bet kā ērts ikdienas turpinājums, kā lietišķi plānots izklaidēšanās solis absolūti solidā, absolūti praktiskā un absolūti mērķtiecīgā Oficianta pavadībā un vadībā. Lietišķā piļu šaušana no laivas, kas solidi turas virs ūdens, izprieca, kas pienākas pilsonim viņa atvaļinājumā pēc vienpadsmit mēnešu nogurdinošās ikdienas. Un jādodas dziļi nicinātā sulaiņa — visuvarenā un tik ļoti

dzīvotspējīgā Oficianta rokās, jo izbēgt no viņa pasaules pa šauru egocentriskā dumpja taciņu nav iespējams. Lai viņu un visus restorānā nīkstošos draugus noliegtu, ir vajadzīgi pavisam cita diapazona sabiedriski ideāli. Bet tādu Zilovam nav. Vairs nav, jo Zilovs ir divatnīga persona. Daudz kas viņā ir, daudz kas viņā bija arī labs. Pie tā vēl atgriezīsimies. Te izteiktās pārdomas, kas, protams, neizsmel Zilova problēmu, tiecas pasvītrot arī lugas spēku sadale — Zilovs centrā, pārējie tēli ap viņu, vairāk kā salīdzinātāji, pārbaudītāji, mazāk reljefas personas līdzvērtīgās divcīņās. Šo ļoti smalko funkciju — pieteikt sava rakstura īpašības, savas dziņas nevis kā pašvērtības, bet kā izbrīnētus, arī vērojošus, arī gudri pētījošus salīdzinājumus — artistiski interesanti veic vairums ap centrālo tēlu izgrupēto aktieru, tā radīdami lugai nepieciešamo vienota ansambļa atmosfēru. Tas ir vērtīgākais režisora panākums šai izrādē.

Šai ziņā ar gudru un sen jau atminētu Zilova šifra atslēgu darbojas H. Dancberga viņa sievas Gaļinas lomā. Viņas Gaļina, sava pārdzīvojuma kulminācijai it kā kaut kur dziļi klusumā aiz kulisēm pārkāpusi, par aiziešanu sen jau izšķirusies, tagad tikai dziļi ieinteresēti vēro, ko no savas izmisušās pielāgošanās un izlikšanās rezervēm vēl pasniegs Zilovs. Ārēji korektā, pat principiālā, bet savās sīkajās tiekšanās zemiskā tehniskās informācijas biroja darbinieka Kušaka rakstura īpašības ar tādu pašu māksliniecisku ievirzi ļoti izturēti zīmē I. Adermanis. «Redziet, es, piemēram, esmu tāds. Tāds nu es reiz esmu, un tur nekā nevar darīt, bet kāds tu esi, Zilov?» — ar šādu improvizētu teikumu varētu raksturot šīs lomas atieksmi pret lugas galveno tēmu. Un aktieris to realizē smalki. To pašu varētu teikt par R. Garnes Valeriju — šo paskaļo, ļoti primitīvo Zilova kolēģa sievu. Viņas patulās aktivitātes akcenti skan kā labi izsva-

rota pavadījuma piesitieni, atbalstot vadmotīvu. Par savu uzvaru iepriekš pārliecināts, tāpēc rāms un it kā neuzbāzīgs ir Oficianta dzīves veida konsekventais piedāvājums, ko izturēti veic Z. Neimanis — pagaidām gan vēl kā režisora dotu un labi apgūtu līniju, ne kā savu. Bet arī tas ir daudz. Aiz šī ansambliskuma sliekšņa pagaidām paliek abas jaunās aktrises I. Brauna un L. Kugrēna ar Veras un Irinas lomām. Vairāk pats par sevi dzīvo arī I. Burāna Kuzakovs. Elastīgāks šai ziņā ir E. Besera Sajapins. Tā viņi izbīda katrs savu šaha figūru pretī simultānspēles centrā esošajam Zilovam — U. Dumpim.

Šai lomā U. Dumpi iznes kāda viņa īpašība, kāds īpašību komplekss, kas izpaužas pievilcīgā smalka humora izjūtā, aizrautībā un paštiksmē, metoties izlikšanās spēlē. Tās ir teicamas, aktieru vidū ne pārāk bieži sastopamas īpašības; tieši šai lomai tās nepieciešamas, un šāds Zilovs mūs ieintriģē, saista. Taču sliktāk ir tas, ka ar savu attieksmi pret sevi un pret apkārtējiem cilvēkiem U. Dumpja Zilovs manā uztverē ir pārāk rezultatīvs, pārāk iesīkstējis jau kā gatavs un nelabojami cinisks nelietis. Šaubas, bažas, cīņa ar sevi mazāk nodarbina aktieri, ne jūt izlikšanās manevru kā izmēģinājumu, improvizāciju, ticot vēl atpakaļceļa iespējai. Tēlā pietrūkst sevis kurināšanas ar domu, ka draugi ir vēl daudzkārt nelietīgāki, un, galvenais, tajā ne jūtām arī sāpes un bezpalīdzīgu vientulību, ne ar ko neaizstājamu pieķeršanos Gaļinai, ne mirkli nepieļaujot domu, ka viņa varētu arī aiziet. Šī viņa dvēseles puse, kas ir egocentriķa vājums, viņa pretruna un arī cilvēciskums, nepietiekami atklājas arī epizodē aiz slēgtajām durvīm, kad Zilovs, pārliecināts, ka otrā pusē vēl atrodas Gaļina, lūdz viņas palīdzību savā irstošajā dzīvē un aicina viņu līdzī uz romantiskajām pīļu medībām. Gribētos uz mirkli noticēt Zilovam, bet U. Dumpis

šādu iespēju nepieļauj. Viņa Zilovs vairāk ir apzināts ciniķis nekā līdz galējam nomaldam aizsapņojies egoists. Manuprāt, otra iespēja būtu bagātāka, dziļāka. Tad arī apstākļu loks, kas savelkas finālā, un Oficianta vēsais kategorisms, kas salauž Zilovu, liktu tam pieņemt viņa piedāvāto kompromisu kā vienīgo iespēju. Tagad tā ir drīzāk atgriešanās pie iepriekšējā dzīves riņķojuma.

G. Zemgala veidotajā skatuves telpā visiespaidīgākais un ar lugas atmosfēru vissaskanīgākais efekts ir pelēkā rīta lietus, kas beidzot tomēr rimst. Pārejās uz atmiņu ainām radīti pārāk sarežģīti pārbūves apstākļi, kas pārcērt Zilova domu un atkāpju plūdumu. Un vēl kāds efekts, kas saistīts ar trokšņu partitūru, — šāvieni uz ekrāna projicējas mērķi ar trāpījumiem. Piļu medības. Jā, varbūt Oficiantam tās rēģotos tādas. Bet Zilovam, kam medības ir pēdējais izraušanās mēģinājums no ikdienas inerces? Viņš pat šaut lāgā neprot. Vampilova lugai, autora intonācijai maz dod šādi no ārpuses inscenēti uzskates līdzekļi. Te viss, arī asociācijas par mērķi vai trāpījumu, jāpanāk aktierim. Un, kā redzējām, tas visā ansamblī lielā mērā arī panākts.

Sezonu noslēdzot. — «Literatūra un Māksla», 1976, 10. jūl.

L. ANDREJEVA «TAS, KURŠ
SAŅEM PĻAUKAS»

Leonīda Andrejeva dramaturģija, sākot ar 1905. gadu, kļuva populāra Krievijā un arī uz Latvijas skatuvēm. Daudzas viņa ievērojamākās lugas ir latviski tulkotas un izdotas A. Gulbja pazīstamajā

«Dramatiskās bibliotēkas» sērijā. Vēlāk, kad autors, savam sakāpinātajam inteliģenta protestam dzīves revolucionārajā attīstībā vairs atbildes nerazdams, ieslīga galējā pesimismā un novērsās no tautas atbrīvošanās cīņas, meklējot patvērumu svešumā, viņa lugas jaunveidojamā padomju teātrī vairs vietas neatrada. Pēckara gados, kad pakāpeniski un ar dziļu ieinteresētību pret visu vērtīgo, savam laikam raksturīgo tika pārskatīts krievu literatūras plašais mantojums, arī L. Andrejeva darbi piedzīvoja jaunus izdevumus, viņa labākās lugas — jaunus iestudējumus uz padomju skatuves. Šai attieksmei, no kā mēs varam daudz ko mācīties sava literārā mantojuma dziļākā apgūvē, pamatā ir arī M. Gorkija nostāja pret L. Andrejevu, kura talantu tā uzplaukuma posmā Gorkijs augstu novērtēja, vēlāk asi, bet ar radošu iejutību kritizēja un, summējot savas atziņas, atsaucās par L. Andrejevu kā par retas oriģinalitātes, reta talanta un patiesības meklējumos pietiekami vīrišķīgu cilvēku.

Tagad ar Andrejeva lugu «Tas, kurš saņem plaukas» mūs iepazīstina Drāmas teātris. Šī «spēle četros cēlienos», kā to apzīmējis autors, 1917. gadā uzvesta Rīgā, teātrī «Komēdija» (tagadējā Dailes teātra telpās). Kopš divdesmitajiem gadiem latviešu teātris ar Andrejeva dramaturģiju tikpat kā nav saskāries. Andrejevam nav kādas īpašas — tīri andrejeviskas estētikas, taču arī ar simboliskām lugām, uz ko noleikti tiecas šis darbs, pēdējos gados neesam pārāk bieži sastapušies. Tāpat Andrejeva romantisms, uz ko viņš virzījās pēc sākotnējā reālistiski skarbā īstenības atkailinājuma, sastopams šai lugā, tas jaucas ar visai brutālām kādas cirka trupas ikdienas epizodēm. Atrast īsto tonkārtu lugas skatuviskajam skatnējumam šodien nav viegls uzdevums.

Jaunais režisors Edmunds Freibergs, kam tas ir

pirmais patstāvīgais iestudējums Drāmas teātrī, pelna atzinību par savdabīgas un visai precīzas pamatnoskaņas radīšanu šīs lugas tēlu skatuves dzīvei. Te sekmējusies sadarbība ar dekoratoru J. Dimiteru, kas devis pelēki velvētu, skopu, bet minētajam uzdevumam ļoti atbilstošu telpu — tētiņa Brikē cirka aizskatuvi, lielā dzīves cirka aizskatuvi. Un te jau veidojas iespējas Andrejeva tēlu simboliskajai attīstībai. To atbalsta arī B. Puzinas kostīmi. Sevišķi iepriecē režisora sadarbība ar komponistu Uldi Stabulnieku, kuru uz skatuves neesam vēl pārāk daudz dzirdējuši un kurš jau ar divu klaunu taurītes un stabulītes duetu izrādes ieskaņā mūs ievada šī divvainā cirka atmosfērā, kur iespējams ir skaistais, ir necilvēciski nežēlīgais. Bet kā attīstās tālāk šī trauklā domīguma un jutekliskās sakairinātības noskaņa, kas iespējām bagāta ietrīsas izrādes sākumā? Tā paliek nemainīga, kaut kāds vispārdomīgs sapņainums kļūst aktierim par zināmu spēles manieri arī tajos skatos, kur personu intereses saduras, kur notiek cīņa. Bet cīņa neizraisās, un vairākos dialogos darbība apstājas, notiek tikai it kā domīga, it kā eksaltēta runāšana. No šīs manieres cieš arī centrālie skati, spraiģās scēnas, kurās Tas, kuru pļaukā, cīnās par Konsuelas tālāko likteni, cenšas izraisīt viņā mīlestības jūtas. Tas, kuru pļaukā, — Andrejeva spēles centrālais tēls — kas viņš ir? Tajā daudz paša autora subjektīvo motīvu, varam viņu salīdzināt ar to dzejiskā «es» varoni, kuru esam uz skatuves sintezējuši no mūsu liriskas un liroepikas, piemēram, ar A. Čaka Dzejnieku, kāds viņš parādās poēmā «Spēlē, Spēlmani!». Protams, tur pavisam citi motīvi, cits stils, salīdzinājums ir gauži aptuvenus, tomēr varam afrast arī kopējo — bēgšanu no nepaciešamās, nicinātās īstenības. Dzejnieks dodas Spēlmaņa atvērtajā pasaulē, Tas, kuru pļaukā, rod patvērumu cirkā un

raida tālāk vissāpīgāko izaicinājumu sabiedrībai, laudams sevi plīkēt jebkuram un jebcik. Viņš arī ir rakstnieks, bet viņa idejas, kas nav atradušas vēl istos vārdus, rijīgi un sekli pārtvēris kāds Kungs, kas no tām safabricējis visbanālāko lasāmvielu pūlim. Te arī radniecisks motīvs ar mūsu Dzejnieku, ko sapratīsim, atceroties Dzejnieka nikno divcīņu ar viņa paša radīto tēlu Spēlmani, kurš, pa pasauli klīzdams, degradējies līdz kroga spēlmanim. Arī vienīgās, istās, no iekāres tīrās mīlestības meklējumos varam rast paralēles starp abiem tēliem, lai gan šis motīvs vairāk sastopams Čaka lirikā nekā minētajā poēmā. Andrejeva lugā mīlestības dzidrumu sevī nes daiļā, trauslā Konsuela. Viņas vārds tulkojumā — mierinājums. Šis jēdziens slēpj sevī maiguma augstāko pakāpi. Bet tēlā jaušama arī traģiska pretruna — būdama dievišķīgi skaidra, viņa nepazīst mīlestības juteklisko pusi, tāpēc viņa nebaidās arī no barona Reņāra varmācīgās mīlestības, tāpēc Tas, kuru pļaukā, var viņu glābt, vienīgi nonāvējot. Kā pretmets Konsuelai iezīmēta mokošas kaisles māktā Zinida. Tādas aptuveni ir galveno tēlu kontūras, un ne visai precīzos salīdzinājumus ar mūsu dzejas figūrām es lietoju tāpēc, lai mūsu izpratnei pietuvinātu mums vēl pasvešos Andrejeva simbolus.

Tas, kuru pļaukā, uz skatuves ir Ģ. Jakovļevs, un viņš pārliecina mūs i par pagātni, no kuras viņš šķīries, i par dziļo protesta, pat naida smeldzi, ko viņš izjūt pret dzīvi sabradājošiem rupjajiem spēkiem. Aktieris savu rīcības veidu, savu psihi pakļāvis šo apstākļu slogam, kaisli pieķēries arī pēdējai izaicinājuma iespējai — pļaukām, arī pēdējai cerībai — Konsuelai. Tikai tēla aktivitāti tieši šai pēdējā cīņā par Konsuelu kavē, tur uz vietas iepriekš minētā vispārdomīgā, melanoliskā izturēšanās maniere. Te rodas pārdoma, kuru jau dažkārt esmu izteicis, tāpēc

iemantojis arī nesapratni, nosaucot savu priekšlikumu par «pretējo atslēgu». Proti — filozofiskām atkāpēm un simboliem piesātinātā lugā, manuprāt, maksimāli vajadzētu meklēt tiešas un pat primitīvas darbības iespējas, pat vienkāršojot, nevis komplicējot tēlu attieksmes, ļaujot tiem darbībā attīstīties līdz simboliem, bet nenoslogojot tos ar simbola pārsarežģītību, pirms tie skatītāja priekšā par tādiem izauģuši. Ļoti vienkārši izsakoties — domīgu lugu nevarjag domīgi spēlēt, bet jo vairāk meklēt tajā asus darbības kontrastus. Šo «pretējo atslēgu» es izrādē neatrodu, luga top spēlēta visumā domīgi, brīžiem pat pārāk. Piemēram, pārvēršot Kunga tēlu par paša plīķējamā dubultnieku, viņa otro «es», ierosināta interesanta doma, ka abu divskatā Tas, kuru pļaukā, sarunājas pats ar savu pagātni, no kuras cenšas aizbēgt, jo pats — nevis citi — pārvērtis savas idejas par lētāko bulvāra preci. Var būt, ka tas ir padziļinājums. Bet pirms padziļinājuma jābūt arī kādiem vienkāršākiem notikumiem, pamatfaktiem. Tādi ir doti abu dialogā, kas uz skatuves stipri īsināts, tur ir ekspozīcija, materiāli par plīķējamā iepriekšējo dzīvi, kas daudz ko izskaidro. Nu, šai dialogā ieliekot jaunu — it kā dziļāku domu, lāgā neuztveram vairs nedz vienu, nedz arī otru. Un vēl maza atkāpe — piemēram, A. Vampilova «Piļu medībās» Zilovs un Oficiants uz skatuves ir dažādi cilvēki, bet pēc viņu darbības doma vedināt vedinās uz to, ka Oficiants ir Zilova otrais «es», viņa pretpols. Tātad — vienādas ārējās parādības, vienlaicīgs mistisks uznāciens un simetriski žesti, kā tas ir Kunga un Tā, kuru pļaukā, skatos, nav vienīgais līdzeklis, kā filozofiski ievirzītā lugā rosināt domu par cilvēka otrā «es» iemiesojumu kādā citā personā.

Stipri atšķiras M. Feldmanes veidotā Konsuela no tās, kādu sastapām lugas materiālā. Labi — cirka

māksliniece, tomēr — dieviete jātnieces tērpā. Marmora dieviete — jūtām nepieejama. Taču M. Feldmane mūs aicina naivas zemes meitenes pasaulītē. Šeit laikam gan nevajadzēja vienkāršot. Toties A. Liedskalniņa pilnībā neizmanto tās zemes kaislību krāsas, kuras nes sevī Zinidas loma. Veiksmīgākus un mazāk veiksmīgus vilcienus atradisim arī citos tēlos, kurus raksta apjoms neļauj vairs iztīrīt. Svarīgi ir tas, ka režisora izvēlētā izteiksmes līdzekļu gammā aktieru ansamblis mērķtiecīgi un ar atdevi risina autora domu par īstas laimes un harmonijas meklētāju neizbēgamo traģēdiju tai pasaulē, kuru skalda nevienlīdzība. Spēcīgi, ar labu, tēlainu fantāziju ir atrisināts izrādes fināls, sevišķi — Konsuelas nāve jeb viņas atbrīvotā aiziešana.

Ja teātra literārā daļa dotu skatītājiem iespēju ielūkoties arī nelielā komentārā par mums tomēr pārāk maz pazīstamā autora daiļrades ceļu un dotās lugas tēlu sistēmu, tad zāles līdzdalība šur tur vēl šifrētajam Andrejeva skaidribas meklētāju traģiskajam likteņstāstam kļūtu jo aktīvāka, atkrīstu dažs minējums, ar kuru skatītāji tagad starpbrīdī griežas cits pie cita.

Sezonu noslēdzot. — «Literatūra un Māksla», 1976, 10. jūl.

DŽ. KILTĪJA «MĪLAIS MELIS»

Maijā ar Dž. Kiltija komēdijas «Mīlais melis» (B. Šova un S. Kempbelas sarakste) atjaunojumu Drāmas teātris atklāja skatītājiem savu nesen izbūvēto Aktieru zāli. Tā ir telpa zem teātra pagrabstāva velvēm, kas — padziļināta, apšūta paneliem, mājīga

un intīma, spraišļota, nišota un noslēpumaina — aicina uz tikšanos ar Aktieri. Te būs viņa teātris, režisors paliks ārpusē, ļaunākajā gadījumā sēdēs aiz kāda no spraišļiem. Te būs istabas teātris, spēles veids, kas pēdējos gadu desmitos atplaucis daudzās zemēs un arī vairākos mūsu teātros sekmīgi izmēģināts, spēles veids, kurā, tāpat kā augšskatuvē, arī režisoram ir ļoti liela loma. Aktieru zāles telpa ir tāda, kādu to atļāva ēkas pamatu konstrukcija, — pazema, ierobežota, protams, ne ideāla istabas teātrim. Un tomēr tikšanās ar aktieriem tajā ir ļoti, ļoti gaidīts, teātra mākslinieciskajā dzīvē patiešām nepieciešams pasākums. Krēslu izvietojums un aktieru darbības laukuma izvēle, kādu mums piedāvā pirmā izrāde, protams, nav vienīgā iespēja šai telpā. Bet šoreiz mēs skatāmies, klausāmies Šova un Kempbelas vēstules, atceramies izrādi, kas dzima pirms četrpadsmit gadiem, bet liekas, ka tas bija nupat. E. Radziņa un K. Sebris, kurus mēs mīlam, mūs satuvina ar pakāpēm, ar slāņiem, kuri ir paši dārgākie katra mākslinieka biogrāfijā, no kuriem veidojas viņa personība, kas atkal mums ir pati dārgākā. Stāvēdami vietā, kur ar lāpstām atrakti teātra ēkas pamati, abi aktieri ar sev tuvu vielu mums kaut ko pastāsta arī par šī teātra agrāko gadu mākslu, mēs atceramies Žani Katlapu. J. Bebris kā atjaunojuma režisors ir rīkojies pareizi, saglabādams Katlapa spraustos attieksmju un spēles veida principus šai izrādē.

Senas izrādes atjaunojums ir sākums šai Aktieru zālē, un par to mēs sakām paldies. Bet vai tas jau ir istabas teātris? Tā tas droši vien arī nebija domāts. Un tomēr šis jautājums nodarbina, ar aktieriem tik tuvu šai izrādē kopā sēžot. Es piekritu tiem, kuri, par šo izrādi izsakoties, atzīmē, ka laiks, kas mūs šķir no iepriekšējā uzveduma, un dzīve — skarbā un devīgā — šai laikā ir padarījusi abus aktierus bagātā-

kus ar jauniem personisko pārdzīvojumu un domu slāņiem, kas nu strāvo Šova un Kempbelas tekstā. Bet ir arī kaut kas, no kā varbūt vajadzēja šķirties, šai telpā no augšskatuves nokāpjot. Es te domāju par rampas izjūtu. Tā bija maģiskā līnija, kur agrāk rindojās sveces, tad petrolejas lampas, pēc tam elektriskās spuldzes. Un, kad tās novāca, līnija aktieru apziņā tomēr palika. Šī apziņa spārno, mobilizē aktieri, apbruņo ar izteiksmes līdzekļiem, kas mūs suģestē, rada teātra brīnumu. Apbruņo. Tātad uzliek arī bruņas. Un no šīm bruņām, no savas maskas aktieris negrib šķirties. Bet šodienas teātris ar savām daudzveidīgajām formām, no kurām viena ir istabas teātris, ir uzaicinājis aktieri riskēt pienākt skatītājam vēl vienu soli tuvāk un noņemt masku, noņemt bruņas. Tas ir nežēlīgi. Grūti. Bet mēs esam skatījušies, esam uztvēruši rampas neaizsargātas jūtas un domas arī dažos mūsu istabas uzvedumos, un tās mūs ir satricinājušas spēcīgi, citādi, brīžiem pat spēcīgāk nekā aizrampas brīnums.

Elza Radziņa un Kārlis Sebris ar ļoti dziļu, personisku iekšēju pamatojumu mums vēstī divu mākslinieku brīnišķo attieksmju stāstu. Pavēstī līdz galam. Un tomēr mazāk dalās ar mums. Aicina noklausīties, bet vēl neaicina būt klāt. Lūgums ir nežēlīgs, un tas skan — novilkt svētās bruņas. Tas laikam ir pēdējais upuris, ko laikmets — dīvais un mainīgais — lūdz no sava komedianta.

Sezonu noslēdzot. — «Literatūra un Māksla», 1976, 10. jūl.

SATURS

Ievads (3).

I. UZ KĀPNĒM

Dažas latviešu padomju teātra attīstības līnijas (17), Jauneklīgā izrāde (55), Brehts un mūsu skatuves (60), No dekoratoru izstādes ikdienas darbā atgriežoties (67), Mazliet par «kinospecifiku» Rīgas kinostudijā (76).

II. DAZI SLIEKŠŅI

Ļeņingradā (83), Daži sliekšņi (96).

III. DURVIS AIZ SEVIS AIZVEROT

Ko traucē, viss tik jauki gāja... (127), Izstādē kā izrādē (133), Kā laika mirklus, ko būs minēt jums... (141), Igauniski salīdzinājumi (150), Sezonas beigas — sākumu skate (164), Pēc izrādes lugu pārļasot (183), Pūcītis peterē (191), Ģimenes sarunas un ne tikai (194), Mēdeja pret Mēdeju (215), Tie tikai mūsu mānekļi (223), Jāņa Streiča kinosmaids, izlikts pa daļām (234).

IV. CAUR LOGU

L. Helmanes «Rudens dārzs» (245), F. Šillera «Laupītāji» (256), R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» (264), I. Dvorceka «Atvadas» (271), P. Bomarsē «Trakā diena jeb Figaro kāzas» (277), A. Vampilova «Piļu medības» (284), L. Andrejeva «Tas, kurš saņem plaukas» (288), Dž. Kiltija «Mīļais melis» (293).

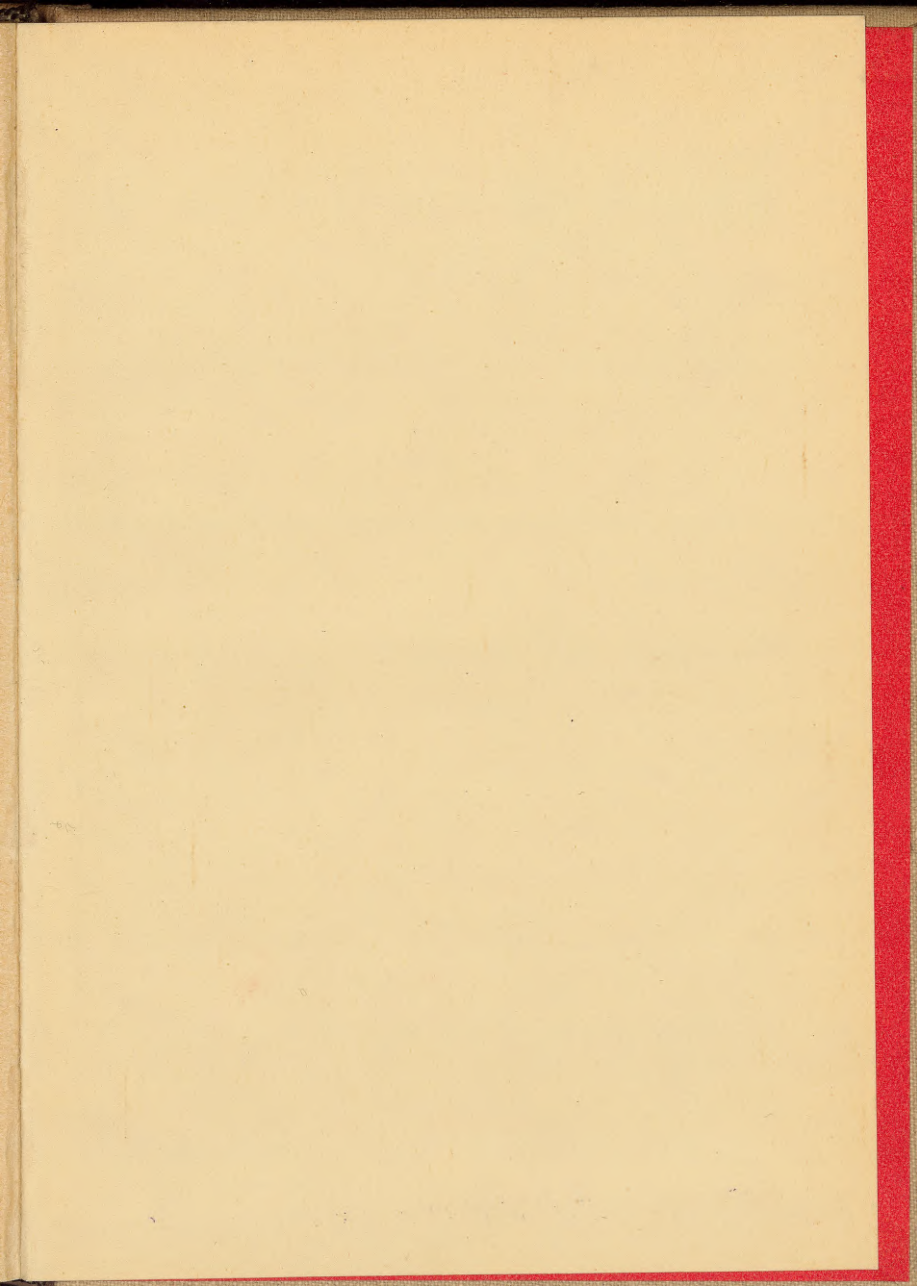
ИБ № 1835

Pēteris Pētersons. DARBIBAS MĀKSLA

Redaktore I. Zaķe. Māksl. redaktore N. Šakirjanova. Tehn. redaktore D. Reigase. Korektore I. Kalniņa.

Nodota salikšanai 08. 09. 77. Parakstīta iespiešanai 10. 02. 78. JT 05061. Formāts 70×100/32. Tipogrāfijas kritotais papīrs № 1. Baltikas garnitūra. Augstspiedums. 12,12 uzsk. iespiedl.; 12,17 izdevn. 1. Metiens 10 000 eks. Pasūt. № 3180-D. Cena 1 rbl. 10 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 91/28921/MM1320. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas tipogrāfijā «Cīņa», 226011 Rīgā, Blaumaņa ielā 38/40.

КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0305070362

