

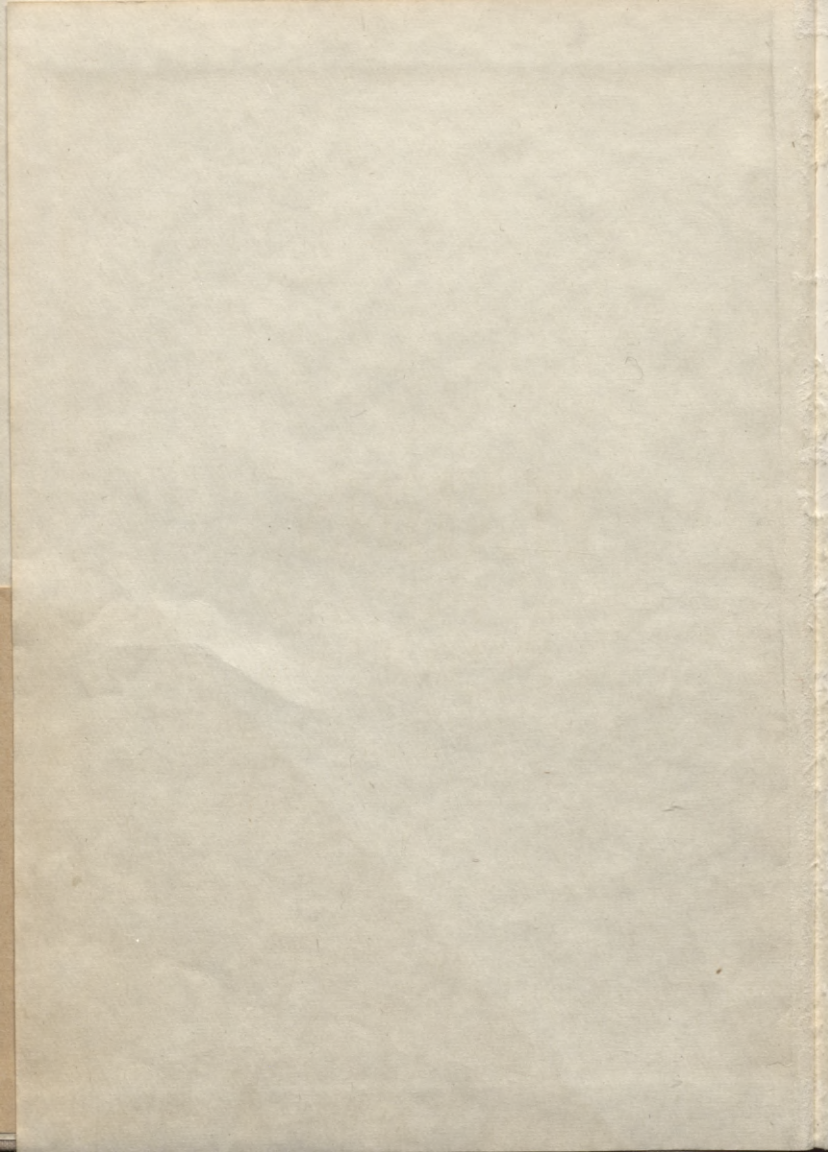
B
79



TEATRIS

UN
DZIVE

06016321



B
79

B



IZDEVNIECĪBA «LIESMA» RĪGA 1977

792
Te 008

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA

77—

TEĀTRIS

UN
DZĪVE

Sakārtojusi *Rita Melnace*

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

Mākslinieks *Andris Savickis*

©«Liesma», 1977

T 90105—587
M801(11)—77 371—77

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛИЕСМА» РИГА ЛАТВИЯ

Viktors Hausmanis

TEĀTRU DARBS 1976. GADĀ

Pats nozīmīgākais notikums padomju tautas dzīvē 1976. gadā bija PSKP 25. kongress, kas rezumēja devītās piecgades sasniegumus un iezīmēja noteiktas perspektīvas desmitajā piecgadē. Ievērojama vieta PSKP ģenerāļsekretāra Leonīda Brežņeva pārskata referātā bija ierādīta literatūras un mākslas procesa dziļam, marksistiskam vērtējumam, tajā izskanēja partijas rūpes par mākslas auglīgu attīstību un tika uzsvērta atziņa, ka partija literatūras un mākslas darbiniekus uzskata par saviem palīgiem komunistiskās audzināšanas darbā. Šāds augsts vērtējums rakstniekiem un teātra darbiniekiem ir gan cildinošs, gan arī uzliek pienākumus. Uzticība vienmēr ir jāattaisno.

PSKP 25. kongresam veltītos uzvedumus teātri gatavoja jau 1975. gadā, jaunuzvedumi parādījās arī 1976. gada pirmajos mēnešos. Jau pirms tam teātri iestājās par to, ka labākā velte PSKP 25. kongresam būs augstas mākslinieciskas kvalitātes uzvedumi, tāpēc par teātru devumu kongresam var uzskatīt gan H. Ibsena «Brandu», gan E. Stritmatēra «Bišu Oli». Taču, tuvojoties izcilajam notikumam, teātri gribēja parādīt arī tādus darbus, kuru centrā būtu mūsdienu problemātika, šodienas darba cilvēks; un tieši šajā svarīgajā iecirknī teātru sekmes bija dažādas, no laika atstatuma var noteikti pateikt — paskopas. Tajās atspoguļojas gan teātru darba subjektīvās grūtības, gan arī tā sarežģītā situācija, kāda izveidojusies ar mūsdienu nozīmīgu problēmu risināšanu dramaturģijā.

Akadēmiskais drāmas teātris iestudēja I. Dvorceka lugu «Atvadas» un cieta neveiksmi. Februārī šai lugai bija pirmizrāde, bet rudens pusē tā repertuārā parādījās tikai dažas reizes. Režisors M. Kublinskis nebija pratis atsegt pilnībā šīs lugas saturu, taču jāatzīst, ka objektīvi, grūti pārvarami šķēršļi ir arī pašā dramaturģiskajā materiālā.

«Atvadas» — tā ir tresta atbildīga darbinieka atvadišanās no darba iecirkņa, kurā nostrādāti daudzi gadi. Staroseļskis ir jau pusmūža gados, viņu pārceļ uz Maskavu, kur darbs būs atbildīgāks,

bet paša radīto nozari savām rokām viņš vairs aptvert nevarēs. Pusmūžs — kaut kas ir paveikts, bet no spēka pilnajām vasarām jāsāk atvadīties. Un arī no iemīļotās sievietes Gorčakovas, kas viņam gan piederējusi, taču palikusi sveša, jo pašai ir vīrs. Tomēr reiz jāatvadās. Situācija ir ierosinoša, liekas, varētu būt spēcīgs dramatisks darbs un izrāde, bet to nav. Vispirms situācijas samākslotības dēļ. Ir Staroseļska pēdējā darba diena, jāsteidz nokārtot simtiem darišanu, jādomā par ritdienu. Taču ko dara Staroseļskis? Pavēl sekretārei nevienu neielaiest un ilgi skaidrojas ar iemīļoto sievieti un viņas vīru. Un dramaturga neprasmes dēļ mēs vairs neticam Staroseļskim. Dramaturgs baidās viņu parādīt tikai darba atmosfērā, rakstniekam liekas, ka «klāt jāpieliek» mīlestība. Varētu arī tā, taču autors nemāk šo mīlestību lugā organiski ievīt, tāpēc Staroseļska pēdējā darba diena ar gariem izskaidrošanās skatiem vieš neticību. Ja tādās intīmās sarunās var pavadīt pēdējo — visdružžaināko dienu, tad kā gan Staroseļskis dzīvojis parastajās darba dienās un vai viņš maz ir vērā ņemama personība. Uztveri vizuāli sarežģī vēl tas, ka lugā iestarpinātas plašas atmiņu ainas, izrādē tās notiek skatuves priekšplānā, tāpēc mēs lugu uztveram kā ilgstošas un mokošas Staroseļska atvadas no mīļākās.

Drāmas teātris «Atvadas» bija pieteicis Teātra pavasara skatei, pēc kuras nolikuma vienam darbam vajadzēja būt veltītam PSKP 25. kongresam. Teātra vadība saprata, ka «Atvadas» neatbilst prasībām, un tālab aizstāja tās ar A. Vampilova «Piļu medībām» — daudz augstākas mākslinieciskas kvalitātes iestudējumu, kas tomēr lugas saturs dēļ īsti par kongresa velti nav uzlūkojams.

Iestudējums A. Jaunušana režijā ir ievērojams Akadēmiskā drāmas teātra sasniegums. Kad parādījās pirmizrāde, vairāki kritiķi sāka to apšaubīt un pat noraidīt. Par māksliniecisko kvalitāti var būt dažādi uzskati, taču šajā reizē kritiķi pārmeta A. Jaunušanam ko citu — viņa patstāvīgo lugas lasījumu. A. Vampilova drāmai «Piļu medības» vēl nav izveidojušas interpretācijas tradīcijas. A. Jaunušans lugai devis savu noteiktu un pārliecinošu skatuvisku risinājumu un tās centrālo varoni Zilovu viscaur parāda kā negatīvu cilvēku, kurš pamazām ir apradis ar domu, ka var visu atļauties — var nestrādāt, liekuļot, krāpt sievu, jo citi, lūk, dara tāpat. A. Jaunušans izrādē asi protestē pret tādu dzīves filozofiju. Tiesa, var būt arī citi lugas skatuviskie risinājumi, taču A. Jaunušana piedāvātais ir pamatots, loģisks un respektējams. Izrāžu vērtēšanas praksē pie mums iezīmējas paradoksāla parādība: ja režisors līdz nepazīšanai pārveido klasikas darbu, kritiķus tas neuztrauc,

jo tā esot režisora koncepcija, turpretī ja ar šo koncepciju, ar savu noteiktu mūsdienu autora dramatiskā darba traktējumu nāk A. Jaunušans, kritika nav apmierināta. Režisora koncepciju nevajadzētu kritizēt tādēļ vien, ka tā nesaskan ar kritizētāja koncepciju.

Virknī nelielu ludziņu par padomju dzīves īstenības dažādiem aspektiem iestudēja Liepājas teātris, diemžēl aktieru un režisoru zemā meistarības līmeņa dēļ neko nozīmīgāku teātris radīt nespēja. Arī kongresam veltītais darbs — S. Aļošina «Palāta», ko teātris pēc savas īpatnējās tradīcijas mainīt lugu virsrakstus nosaucis par «Cilvēkiem aiz baltajām durvīm», nekā daudz maz ievēribas cienīga teātru snieguma kopainā neienesa.

Ar interesantu problemātiku, bet režisora pārprastu pieeju iezīmīgs A. Grebņeva lugas «Skolas direktora dienasgrāmata» iestudējums Valmieras teātrī. Luga repertuārā vajadzīga un iederīga, jo paplašina ieskatus par darba cilvēka atveidu dramaturģijā un teātrī. Nevajadzētu par darba cilvēku šauri uzlūkot vienīgi strādnieku pie virpas vai frēzes. Svarīgi uz skatuves parādīt cilvēku, kurš kaislīst par savu darbu. Un no šāda viedokļa interesanti ir skatīties lugu par skolas direktoru un skolotājiem. Audzināšana arī ir darbs, pie tam ļoti grūts, tur vajadzīgas ne vien zināšanas, bet arī talants un novatora iemaņas.

Taču M. Tenisons, kas mūsu teātrī pretendē uz unikāli apdāvinātas personības vietu (pantomīmas speciālists, režisors, scenogrāfs — viss vienā personā!), uzveduma oriģinalitātes meklējums uzbūvējis veselu pretrunu kalnu. Vispirms režisors A. Grebņeva lugu lokalizējis un darbību pārcēlis uz Latviju. Ar lokalizējumiem sāka latviešu teātra tēvs Ādolfs Alunāns, vācu Heinrihu pārvērsdams latviešu Indriķi un Luīzi — Līzē. Toreiz latviešu skatītājus vajadzēja tuvināt teātrim un mācīt tad vēl pasvešā mākslas veida izpratni. Tas notika vairāk nekā pirms simts gadiem. Pa šo laiku audzis gan teātris, gan skatītāji. Iepriekšējā gadā pie lokalizējuma ķēras O. Kroders, likdams latviešu vidē norisināties baltkrievu autora A. Petraškeviča lugas «Trauksme» darbībai un izdomādams tai jaunu virsrakstu — «Kas nogalināja Reini Jūrmalnieku?». Paskaļo nosaukumu acimredzot diktēja peļņas apsvērumi, taču lokalizēšanai bija dziļa jēga. Luga asi vērsās pret alkoholismu un alkohola radīto postu, un režisoram bija svarīgi saasināt skatītāju uzmanību uz to, ka lugā atspoguļotās parādības rodas ne vien kaut kur tālumā, kādā kaimiņu republikas nostūrī, bet arī pie mums, tepat mūsu laukos. Tas bija veiksmīgi atrasts lugas inscenēšanas veids. 1976. gadā M. Tenisons atkal lokalizē, tikai nu vairs

ši pamatojuma nav. A. Grebņevs runā par audzināšanas problēmām, un mūsu skatītāji pavisam labi tās var uztvert un tām izsekot arī tad, ja skolas direktors nav pārtaisīts par Jāni, viņa sieva par Rītu, mācību daļas vadītāja par Ināru. Citiem vārdiem sakot, izrādē bez pamata aktieri uzrunā cits citu viņu īstajos vārdos. Droši vien gribēdams uz skatuves radīt nepiespiestu tiešu skolas atmosfēru, režisors iesaista izrādē Valmieras Viestura 3. vidusskolas skolēnus. Pirms izrādes viņi skraidelē pa zāli, tēlo, ka viņi rotaļājas un drauskuļo. Grūstās, laiž «lidmašīnas». Un ar šo pašu pirmo brīdi gribētās patiesības vietā rodas nepatiesība. Skatītāji, iegājuši zālē, uztver skolēnu nedisciplinētību, viņi nevar uzreiz iedomāties, ka nokļuvuši klasē. Kāpēc lai tā būtu klase, ja te ir teātra zāle un nekas nerada asociāciju par skolu? Izrādes gaitā pamanām vēl vienu nelāgu pretrunu: skolēni spēlē teātri (pie tam diezgan neveikli un nemākulīgi), un lielākā ačgārnība ir tā, ka aktieri cenšas būt viņi paši, bet skolēniem jāspēlē teātris, skolēni nav «viņi paši». Tas nozīmē, ka īstenība ir viltota.

1976. gada Teātru pavasara skatē visaugstāko atzinību izpelnījās A. Gelmana lugas «Kādas sēdes protokols» iestudējums Dailes teātrī A. Liniņa režijā. Novatorisks ir pats dramatiskais darbs, kura centrā izvirzīta sabiedriska problēma par katra cilvēka atbildību sarežģītajā ražošanas procesā; taču pamazām it kā šaurā ražošanas problēma pāraug ētiskā problēmā un atklāj cilvēku dažādu attieksmi pret lugas centrālo konfliktu, pret prēmiju, ko negrib saņemt Potapova brigāde. Sajā lugā viss personāžs parādīts vienīgi sēdes apstākļos, pavisam trūkst mājas atmosfēras, kur parasts ieraudzīt atklājamies citādas cilvēcisko attieksmju šķautnes, šai lugā cilvēki runā tikai par darbu, taču katram no viņiem ir savs domāšanas veids, notikumu un parādību vērtēšanas veids, un šādā neparastā un it kā neizdevīgā situācijā autors gūst iespēju atklāt cilvēku atšķirīgo būtību. Tā atsedzas arī A. Liniņa iestudētajā izrādē, kurā ievērojam visus sēdes dalībniekus: nogurušo Frolovski — A. Dimiteru, jaunības maksimālismā kaistošo Potapovu — I. Kalniņu (izrādē apzināti mainīts šīs personas vecums), straujo, agresīvo Aizatuļinu — A. Bogdanoviču, celtna vadītāju Motrošilovu — E. Ferdu un V. Lasmani, bet pāri visiem izslejas tresta pārvaldnieks Batarcevs V. Skulmes tēlojumā.

Kas nosacījis Dailes teātra iestudējuma panākumus? Vispirms, protams, pats dramatiskais darbs un tajā risinātā, dzīvē eksistējošā problēma. Skatītāji izrādē no vērotājiem pārvēršas par iekšēji aktīviem problēmas līdzrisinātājiem, un to īpaši sekmē aktieru precīzais, it kā dabiskais (īstenībā organizētais) tēlojums un spēles

izkārtojums. Foajē telpā nolikts partijas komitejas sēžu galds, aktieri ienāk, un sākas sēde, bet turpat līdzās soļa vai pāris soļu atstatumā sēžam mēs, skatītāji, un nevilus iekļaujamies jautājuma risinājumā. Skatītāju tiešā klātbūtne aktieriem liek darboties īpaši precīzi un organiski, jo katra uzspēle šādā situācijā tūlīņ kļūtu manāma un neciešama. Pretstatā «Skolas direktora dienasgrāmatas» pretenciozajam iestudējumam «Kādas sēdes protokolā» šādu «istabas teātra» risinājuma veidu uztveram kā organiski nepieciešamu. Tas ir mākslas darbs ar augstas kvalitātes zīmi, ja tajā nemana tišus formas meklējumus vai saasinājumus, bet izjūt to kā noapaļotu, dabisku veselumu. Raksturīgi, ka 1977. gada sākumā, kad celtnieki nodeva Dailes teātrim jaunā nama atslēgas un aktieri rādīja skatuves proscēnijā «Kādas sēdes protokolu», jaunie apstākļi viņiem bija neērti un apgrūtināši. Bet aktieri taču bija atgriezušies istajā spēles vietā — uz skatuves! Šis fakts lieku reizi liecina, cik dabiska un iekšēji nepieciešama ir «Kādas sēdes protokola» rādīšana skatītāju vidū.

Izrādes veiksmes pamatā ir arī dziļš, neatvieglināts lugā tvertais domas izrisinājums. Dailenieki nepavisam nerāda iestudējumu par aprobežotu tresta pārvaldnieku Batarcevu un godīgu brigadieru Potapovu. Problēma ir sarežģītāka. Potapovam konkrētajā gadījumā ir taisnība — celtnē tiešām nav kārtības, viņš jūtas atbildīgs par bezjēdzībām ražošanas organizācijā, taču viņš parādības vispirms vērtē (citādi nemaz nav iespējams) no savām brigadiera pozīcijām. Turpretī Batarcevs pārredz procesu visā daudzveidībā un sarežģītībā, viņš ir nopietns vadītājs, taču reizumis bijis spiests ielaisties kompromisos, jo vieglāk ir skaļi kliegt par trūkumiem, daudz grūtāk praktisko darbību organizēt tā, lai trūkumus likvidētu.

Ar izciliem latviešu autoru jaunu lugu uzvedumiem 1976. gads skatītājus nav lutinājis. Ja sāk skatīt visus 1976. gada oriģināllugu iestudējumus, sanāk kādi pieci seši darbi: P. Putniņa «Vēlamais īrnieks» Krievu drāmas teātrī, H. Gulbja «Kamīnā kļušu dzied vējš» Drāmas teātrī, J. Jurkāna «Dzērvīte» Liepājā, G. Priedes «Zilā» Valmierā un «Trīspadsmītā» (ar nosaukumu «Nāc uz manām trepēm spēlēties!») Dailē un G. Priedes «Vējlukturis abazūrā» kā Teātra fakultātes izlaiduma kursa diplomdarbs Jaunatnes teātrī. Šiem iestudējumiem varētu pieskaitīt arī M. Teteres «Lielcelkroga ērnu stāstus», taču uzvedums veidots pēc folkloras materiāliem un vienprātīgi novērtēts par kļaju neveiksmi. Savukārt G. Priedes «Nāc uz manām trepēm spēlēties!» Dailē tā īsti sāka dzīvot tikai 1977. gadā, kaut arī publika to pirmo reizi ieraudzīja

1976. gada pēdējās dienās. Līdzīgi bija arī ar H. Gulbja lugu «Kamīnā klušu dzied vējš». Pašdarbībā vēl izrādīta Ž. Grīvas komēdija «Somu pirts». Tāpat gribētos sacīt — kvantitātes un kvalitātes ziņā pieticīgs gads. Tajā nepilnīgi atspoguļota mūsu dzīves daudzveidība.

Pats raksturīgākais 1976. gada notikums ir jauna autora Jāņa Jurkāna ienākšana dramaturģijā. Lugas raksta daudz cilvēku, aizvadītajā gadā lugu konkursā bija iesniegti četrdesmit seši darbi, taču lugu uzrakstīt spējis pavisam nedaudz cilvēku. Viņu skaitā ir Jānis Jurkāns — dramaturgs, kurš labi pazīst skatuvi un teātri, jo 1975. gadā pabeidza Teātra fakultātes aktieru kursu. 1976. gadā O. Kroders Liepājas teātra repertuārā iekļāva J. Jurkāna lugu «Dzērvīte», to iestudēja viesrežisors no televīzijas — J. Cekuls. Izrāde nebija īpaši veiksmīga, un arī luga nekādā ziņā nav uzlūkojama par notikumu, tajā ir diezgan daudz patukšu runu un nevajadzīga mistikas pieskaņa. Tomēr lugā ir jūtama autora spēja likt ritēt dramatiskai darbībai. Ja «Dzērvīte» būtu palicis vienīgais J. Jurkāna dramatiskais darbs, pie tā nebūtu ko īpaši kavēties, bet lugu konkurss deva vēl vienu viņa drāmu — «Pulksteni ar dzeguzi», kas apliecina J. Jurkāna nopietnu darbu un izaugsmi. Atstāsim lugas analīzi citam gadam, kad tā būs izrādīta, taču jaunā dramaturga neatlaidības rezultāti iedvēš ticību, ka šaurajam lugu rakstnieku pulciņam klāt pienācis vēl viens darba spējīgs entuziasts. Katrs gads pa jaunam dramaturgam nedāvā.

Otra iezīme oriģināldramaturģijas jomā ir divu agrāk uzrakstītu G. Priedes lugu — «Zilās» un «Trīspadsmitās» — atgriešanās uz skatuves.

Bez īsta pamatojuma vairākus gadus nogulējusi žurnāla variantā, 1976. gadā «Zilā» vispirms parādījās televīzijas iestudējumā, tad Valmieras drāmas teātri M. Ķīmeles nopietnajā, vērigajā lasījumā. Varbūt laika gaitā G. Priedes darbs ko zaudējis no jaunatklājēja svaiguma. Kad dramaturgs uzrakstīja «Zilo», viņš bija viens no pirmajiem mūsu rakstniekiem, kas tiecās iedziļināties jaunatnes savstarpējo attieksmju sarežģītajos procesos, analizēja tos un meklēja cēloņus, kāpēc jauniešu dzīves ceļš dažkārt samudžinās. Lugas centrālajai personai Jurim bijis viss: pārtikuši vecāki, labs dzīvoklis, draugi, meitenes, trūcis tikai viena — gribas strādāt un godīgi dzīvot, viņš lāvis straumei nest sevi lejup, līdz ārkārtējs gadījums — autokatastrofa, kurā iet bojā Jura tēvs un citi tuvinieki — liek viņam domāt un vērtēt savus jautri bezrūpīgos un bezjēdzīgos dzīves gadus. Uz kā balstīt dzīvi? Kur meklēt balstus, un

vai tādi vispār ir? Ir, senseis tautai tādi bijuši, to liecina tautasdziesmas. Bet Jurim tā ir jaunatklāsme. G. Priede un līdzīgi viņam teātris ieskicē arī Jura lejupslīdes cēloņus. Juri audzinājusi māte, vārdā Rasma, viņa Juri pēc autokatastrofas atvedusi uz dienvidiem un pašreizējā kopj, taču R. Meirāne precīzi atklāj to, ka Rasma — šis smalkās, galantās dāmas dzīvē arvien svarīga bijusi ārpuse, izkārtne, ka viņas un vīra kopdzīve īstenībā ir bijis labi sasliets kārtību, kurā trūcis patiesības un īstas mīlestības. Par maz ir gādāt par dēla uzvalku, viņam pietrūcis kā cita — īstas mīlestības. M. Ķimele pēta cilvēkus, pēta problēmas un dara to nopietni, tāpēc «Zilā» pieskaitāma pie labākajiem iestudējumiem 1976. gadā.

Priecīga tikšanās gada priekšpēdējā vakarā notika Dailes teātri. Desmitos vakarā foajē sanāca teātra draugi, ieinteresēti skatītāji, viņu vidū bija arī lugas autors G. Priede. Turpat puslokā sēdošo skatītāju vidū ienāca trīs aktieri — D. Kuple, A. Līvmane un A. Bērziņš un sāka darboties, dzīvot. Un tā rezultātā — kādreiz malā noliktās lugas «Trīspadsmītā» jauna piedzimšana. G. Priede lugu uzrakstīja 1965. gadā. Toreiz režisori lūgā meta likumu un dramaturgs pats to iestudēja Jaunatnes teātri. Viss bija labi, bet, atklāti sakot, profesionāla režisora prasme un talants dramatisku darbu uz skatuves spēj atklāt iedarbīgāk. Gadsimta sākumā par to varēja pārliecināties Rīgas Latviešu teātri, kur režijas mākslā sacentās R. Blaumanis ar P. Ozoliņu un, protams, uzvarēja nevis R. Blaumanis, bet profesionāls režisors P. Ozoliņš, kurš pats nevienu lugu nekad netika uzrakstījis. Tā arī tagad — A. Liniņš ar K. Auškāpu «Trīspadsmīto» izlasījuši no jauna, izlasījuši dziļi, un izrāde runā par jaunradītājiem un mākslas vadītājiem, un viņu attieksmju dialektiku. Iestudējumā nav mēģināts nevienu no varoņiem aši nosodīt. Cēzars Kalniņš nes sevi jaunradītāja dzirksti, bet līdz mirdzumam vēl vajadzīgs daudz darba, un savukārt it kā sarepējusi, domas plašumu zaudējusi Anīta Sondore tomēr spēj Cēzara talanta dzirksti saskatīt, spēj uzveikt savu patmīlu un savtīgumu. Izrāde nav par vienu taisnību un netaisnību, tā ir par sarežģītu taisnību, kas top dzīves pretrunās.

Režisori nelielajā ansambli panākuši ļoti organisku un aktīvu aktieru iekšējo darbību. Andrim Bērziņam nav jācenšas radīt priekšstatu par Cēzaru Kalniņu, viņš tāds ir — dzīvs, izdomas un arī niķu pilns, talantīgs mūsdienu puisis. Ar pirmo brīdi mēs ticam viņa reālajai esamībai, jaunais aktieris bagāti un piepildīti nospēlē ik niecīgāko epizodi. Sinhroni ar A. Bērziņu darbojas D. Kuple un A. Līvmane. Dailes teātris skatītājiem un, domāju, arī pašam

autoram uzdāvinājis jaunu lugu — jau zināmu, bet it kā pirmo reizi ieraudzītu.

Tikšanās ar redzētiem, bet līdz galam neiepazītiem raksturiem notikusi arī Krievu drāmas teātrī, uz kura skatuves darbojas P. Putniņa lugas «Šausmas, Janka sācis jau domāt» personāžs, tikai luga te iemantojusi citu nosaukumu un pārtapusi par «Vēlamo īrnieku». Var tikai priecāties, ka pēc ilgāka laika uz Krievu drāmas teātra skatuves dzīvo latviešu oriģināllugas iestudējums. Apsveicama arī prakse tā sagatavošanai uzaicināt viesrežisoru P. Pētersonu. Salīdzinājums ar Dailes teātra izrādi runā krietni par labu Krievu drāmai. Izrāde te ir formā vieglāka, graciozāka, bez sadzīviskiem pārspilējumiem un sabiezējumiem, toties domas ziņā skaidra un mērķtiecīga.

Vēl viens iestudējums, kas nostājās uz gadu robežas, ir H. Gulbja «Kamīnā kļuvis dzied vējš» Drāmas teātrī J. Bebrīša režijā. Dramatisko darbu godalgoja lugu konkursā, tajā jaušama dramaturga smalkjūtība cilvēku attieksmju risinājumā, jūtama dialoga veidošanas meistarība. Luga uzrakstīta kā nepārtrauktu retrospekciju virkne. Tās darbības laikā varonis Armīns iet bojā, bet viņa sieva, raudzīdamās nelaiķa ģimētnē, vēlreiz pārlūko kopīgo dzīves ceļu. Tajā bijis daudz sīku grambru, bieži strīdi un ķīviņi. Par ko? Uz to grūti atbildēt. Taču viņu ģimenes kamīnā apdzisušas liesmas, pagales gan glīti sakrautas, bet uguns nedeg. Bez šo savstarpējo attieksmju siltuma dzīvi grūti nodzīvot. Armīna un Brigītas savrupmājā ienāk jauna sieviete Laura, notiek nenovēršamais — Armīns un Laura kļūst tuvi. Laurai jāaiziet. Armīns paliek — žēl atstāt māju, mainīt ierasto dzīves ritumu un tukšām rokām doties pretī nezināmai rītdienai. Viņš pats ir kā kamīns, kas īsti kvēlā liesmā uzkvēlot vairs nespēj, un, kad cenšas to darīt, ir par vēlu — viņa dzīve apraujas autokatastrofā.

H. Gulbja luga ir piesātināta ar pārdomām par dzīvi un cilvēku attiecībām, tomēr tā saņēmusi arī kritikas iebildes. Lugas konflikts nav pacelts līdz vispārinājumam, lugas notikumus vērojam tikai kā reālus dzīves faktus, un tie mūs nesatricina un neved pretī apskaidrības procesam. H. Gulbis 1976. gadā publicēja romānu «Pieniņu laiks», un laikam pievērsšanās prozai ietekmējusi arī drāmas rakstību — tajā ir daudz vēstoša, daudz stāstījuma un atstāstījuma, bet par maz tiešā darbības procesa. Dramaturgs savus varoņus, kā parasti, tēlojis objektīvi, necenšoties viņus ne nomelnot, ne uzspodrināt. «Kamīnā» šis princips novests līdz galējai robežai, aiz kuras var parādīties amorfi izplūduši raksturi.

1976. gadā bija vērojama teātru laba griba strādāt pie oriģināldarbiem, un tad atklājās, ka rezerves ir visai trūcīgas. Tās nepapildināja arī lugu konkurss, jo tajā saņēmām lielu skaitu vāju darbu un pat vairākus no prēmētajām lugām nekādas būtiski jaunas kvalitātes mūsdienu dzīves atspoguļošanā nedod. Jau gadiem ilgi risinājies diskusija starp dramaturgiem un teātriem, meklējot galveno vaininieku šodienas parādību biklā un trūcīgā atainojumā. Dramaturgi vainojuši teātrus par to, ka viņu lugas neuzved, teātri izvirzījuši pretenzijas dramaturgu darbiem. 1976. gadā strīds nav saasinājies, taču taisnība nosvērusies teātru pusē — teātri teicami iestudējuši vairākus oriģināldarbus, bet dramaturgi lugu pūrā devuši pavisam maz vērtīgu graudu. Šodienā, mūsdienu cilvēka dzīvē ir daudz problēmu, bet pārāk maz no šīs bagātības un daudzveidības iegulst dramaturgu lugās un iznāk uz skatuves.

1976. gads ir izteikts klasiskā repertuāra gads. Par aksiomu kļuvusi patiesība, ka vispusīgi attīstīta mūsdienu cilvēka personības veidošanā ir absolūti nepieciešamas tās estētiskās un cilvēciskās vērtības, ko glabā klasika. Savukārt tieši klasikas uzvedumos visskaidrāk kļūst redzami teātru darbības virzieni, iespējas, meklējumi, sasniegumi un pretrunas. Tā arī latviešu teātra mākslas raksturīgākās profesionālās problēmas 1976. gadā atklājušās tieši klasikas uzvedumos.

Vispirms par kvantitāti. Tā apmierina gan izvēlēto lugu daudzuma, gan ģeogrāfijas ziņā. Mūsu teātri spēlēja P. Bomaršē «Figaro kāzas» un K. Goldoni «Divu kungu kalpu», A. Čehova «Kaiju» un I. Turgeņeva «Mēnesi uz laukiem», Raiņa «Zelta zirgu» un Ā. Alunāna «Sešus mazus bundziniekus», F. Šillera «Mariju Stjuarti» un F. Dostojevska «Noziegumu un sodu». Kopainu papildina L. Andrejeva «Tas, kas saņem pļaukas», Z. Nalkovskas «Sievu nams», Dž. Golsverzija «Forsaitu teika». Var, protams, nosaukt daudzus autorus un lugas, kam vēl vajadzētu būt repertuārā (par daudz reti mūsu teātri draudzējas ar Šekspīru), taču viena gada devums klasikas repertuārā ir pietiekams un nozīmīgs.

1976. gada uzvedumos parādās raksturīgas klasikas darbu interpretācijas tendences, kas vērojamas gan mūsu republikā, gan vispār mūsdienu teātra mākslā.

J. Bebrišs Drāmas teātri iestudēja «Figaro kāzas» («Trako dienu»), bet M. Kublinskis «Mēnesi uz laukiem». Divi dažādi režisori, kuri strādā pilnīgi atšķirīgi, bet rezultāts iznācis diezgan līdzīgs. Tie ir pasīvi, inerti iestudējumi, ne viens, ne otrs neatbild uz elementāro jautājumu, kāpēc klasikas darbs iestudēts, kāda ir

režisoru koncepcija. Esmu uzstājies pret pārlieki biežu un nepamatotu koncepcijas vārda lietojumu, kad nivelējas jēdziena būtība, bet nav domājams šodien un nebija domājams arī vakar nopietns iestudējums bez režisora aktīvas attieksmes pret dramaturģijas darbu.

J. Bebrišs «Figaro kāzu» pārpratumiem liek ritēt raibā virpulī, to sagriezt eleganti palīdz J. Kubiļa pievilcīgais tēlojums grāfa Almavivas lomā un E. Freiberga artistiskums Kerubīno lomā. Bomaršē komēdija ir jautrības pilna, un jautriba ir arī Drāmas teātra izrādē. Tas nav maz. Taču Bomaršē komēdijā ir arī doma, bet tās izrādē ir maz. Komēdijas sociālo asumu nodzēsis laika vējš, taču cilvēcisko attieksmju sadursme palikusi neskarta. Bet izrādē nav uzplēsta šī pati galvenā ādere, kas klasikas darbiem dod iespēju iemirdzēties mūsdienīgā zaigumā. Vārtiņi, kas ved uz šo avotu, «Figaro kāzu» izrādē paliek aizslēgti, un mēs skatāmies izrādī tikai par eleganto grāfu Almavivu un viņa gražīgo un nepievilcīgo sievu Rozīnu, kuri kādreiz, sen, sen, dzīvojuši greznā pilī.

Greznības, pat pārliekas greznības netrūkst arī I. Turgeņeva «Mēnesis uz laukiem» iestudējumā, tikai nevar lāgā apjaust, kāpēc paplukušajā muiželē cilvēki ģērbjas tik izsmalcinātos tērpos. Liekas, ka galvenā varone Natālija Petrovna visu laiku pošas uz balli cara pili Pēterburgā. Viņas vīrs, kas visu dienu strādājis un bradājis pa smilšu un mālu bedrēm, uz skatuves uznāk skaistos, brīnišķīgos zābacīņos ar pušķiņiem un izrakstītās biksēs. Varētu iebilst: vai nu drānas ir tik svarīgas, varbūt te parādās režisora iecere — skaistās drānās ievīstīta nepievilcīga cilvēciskā būtība. Pieņemsim. Taču šī doma klasikas darbam ir par šauru, un kostīmam jāpalīdz atklāt cilvēka raksturu, viņa īpatnību, savdabību. Galvenā nelaime ir tā, ka M. Kublinska iestudējumā nav pat mēģināts ielūkoties cilvēkos un viņu attieksmēs, nav mēģināts tās pētīt un analizēt. Režisors it kā grib sagraut agrākos kanonus (var nojaust, ka A. Kairiša tēlo aukstu un ļaunu sievieti), bet nekā nozīmīga to vietā M. Kublinskis neliek, un rezultātā I. Turgeņeva varoņi paliek neatklāti. Uz mūsdienu skatītājiem izrāde neierunājas. Skumji arī tas, ka tajā nav neviena veiksmīga aktiera darba. Pat teicami aktieri — A. Kairiša un U. Dumpis — te nepārkāpj viduvējības sliekšnim.

Kritiķu spriedumi ir dalījušies «Marijas Stjuartes» uzveduma vērtēšanā. Es šo iestudējumu uztveru kā gribēti modernu, taču īstenībā vecmodīgu, kurā redzams jau noiets etaps klasikas interpretācijā. Šajā gadījumā nevar runāt par režisora paviršu vai inertu attieksmi pret F. Sillera tragēdiju, nevar runāt arī par koncepcijas trūkumu, taču «Marijas Stjuartes» iestudējums ir piemērs,

kā režisors v a r m ā c ī g i mauc klasikas darbam galvā koncepcijas cepuri. Galva ir par lielu, cepure — par mazu, un notiek stīvēšanās. Iestudējumu skatoties nomāc O. Krodera griba par katru cenu būt oriģinālam, neparastam, un neparastums šajā iestudējumā stājas īstas koncepcijas vietā. Piedevām vēl režisora ieceres saduras ar Liepājas teātra aktieru ansambļa zemo meistarības līmeni, kas vēl vairāk sekmē iestudējuma ārišķību. Lai parādītu Anglijas karalienes galma nežēlību (kas pēc būtības nav nepareizi), izrādes dalībnieki, spārdīdami cits citu kājām, vārtās pa zemi un grūstās. Marija Stjuarte A. Kareles tēlojumā pārvērtusies par nenozīmīgu, gražīgu skuķi, kas nez kāpēc iedomājas, ka viņai vajadzētu būt par karalieni. Savukārt Anglijas karaliene Elizabete — V. Sneidere šīs maznozīmīgās meitenes dēļ kļūst barga un līdz histērijai ļauna. O. Kroders apzināti centies sagraut Šillera tēlu sistēmas loģiku, bet nekā nozīmīgāka tā vietā nav spējis dot. Iestudējumā neatrisināti palikuši vairāki tēli, un faktiski te nav ne grāfa Leičestera, ne grāfa Kenta, ne Devisona.

Ar šo iestudējumu saistās arī vairākas metodoloģiska rakstura problēmas. Pirmā no tām: vai ir vajadzība plaša vēriena, pie tam romantiskas ievirzes klasikas darbu pazemināt līdz sadzīves lugas līmenim? Mēs bieži runājam par Raiņa vai Šekspīra vēriena trūkumu mūsdienu oriģināllugās, cenšamies šo lielumu mākslīgi radīt, turpretī, sastapdamies ar šādu lielas elpas dramaturģiju, mēs par katru cenu gribam lielo elpu pa durvīm un logiem izdzīt ārā un sākt čabināties virtuves pavarda gaismiņā. Uzskatu to par principiāli nepareizu ceļu, jo klasika ir līdzeklis, ar kuru radināt lielumam skatītāju domāšanu un pļest plašāku aktieru meistarības diapazonu.

Nākamā problēma ir daudz sarežģītāka: ko darīt teātrim, kam nav pietiekami spēcīga ansambļa, — vai no klasikas iestudēšanas atteikties? Te laikam vienas atbildes nevar būt. Būs gadījumi, kad no kāda darba iekļaušanas repertuārā tiešām ir jāatsakās. Ja teātrim nav Hamleta, domāju, ka «Hamlets» nav jāiestudē, ja nav Marijas Stjuartes — arī laikam jāpadomā un tā vietā jāņem tāds klasikas darbs, kura izrādīšana ansamblim ir pa spēkam. Protams, grūti uzdevumi aktieriem jādod, jo tikai tā iespējama viņu attīstība, taču bez trupas audzināšanas apsvērumiem pastāv vēl teātra atbildība pret klasiku un skatītājiem.

Un vēl viena problēma — par cildenības izskaušanu uz skatuves, kā tas darīts «Marijas Stjuartes» iestudējumā. Pēdējos gados dabas pētnieki daudz raksta par harmoniju, kāda valda dzīvajā dabā — tajā nav lieks ne pelēcis vilks, ne plēsīga zivs, ne

dzinkstošs ods. Cilvēks šo harmoniju nedrīkst izjaukt. Un cilvēks — dabas augstākais vainagojums — ir tāds pats harmonijas iemiesojums, bet, ja arī tā vienmēr nav, tad mākslas uzdevums ir šo harmoniju radīt, māksla un literatūra vispirmām kārtām kalpo harmoniska, vispusīgi izglītota individa audzināšanai. Cilvēks ir daudzpusīgs savās izjūtās un grib uztvert daudzpusīgus iespaidus — skaisto, krāšņo, komisko, traģisko, cildeno, ētisko, erotisko —, un uz daudziem jautājumiem atbildi meklē mākslā. Cilvēks alkst arī romantiskā — meitenes šuj garus tērpus un īpaši kārtu matus, puiši gādā greznus krekļus un uzvalkus, lai liktu kaut ko pretī džinsu praktiskajai pelēcībai un bezveidībai. Cilvēks mil skatīties krāsaino televīziju, jo gaišu, optimistisku noskaņojumu rada jau pats krāsu efekts; viņam patīk lugas ar skaistiem, krāšņiem kostīmiem, jo iepriecina krāsainība pretstatā dzīves ikdienišķumam. Un tāpat cilvēks alkst cildenības. Tas ir viens (protams, tikai viens!) no cēloņiem, kāpēc ārzemēs uz ekrāniem tik ilgi dzīvo vesterni. To galvenais varonis savā rīcībā arvien ir cildens, un puikas jau agrā bērnībā tiecas pēc šāda varoņa. Marijas Stjuartes cildenību Liepājas teātris neatzīst un laupa skatītājiem to apskaidrības brīdi, kādu nākas pārdzīvot, kad bojā iet cildenais un skaistais.

Divi darbi 1976. gada klasikas iestudējumu pūūrā ir atzīstami un rosinoši. Tas ir Raiņa «Zelta zirgs» Jaunatnes teātrī un A. Čehova «Kaija» Dailes teātrī.

A. Liniņam, iestudējot «Kaiju», bija tādas pašas grūtības, kādas pārdzīvoja O. Kroders Liepājas teātrī, — izrādījās, ka Dailes ansamblī vēl nav sagatavotu tēlotāju ne Trepleva, ne Tregorina lomai. Atklājās, ka A. Čehova dramaturģijas barjera piektās studijas absolventiem I. Kalniņam un A. Bogdanovičam ir par augstu un pagaidām to uzveikt nav iespējams. Pierādījās arī cita sen zināma patiesība, ka aktieris ar meistarību vien, pie tam, ja tā nav izcila, lomu nospēlēt nevar; ir nepieciešams, lai aktiera individualitāte, viņa doma un izjūta spētu vibrēt vienā tonkārtā ar tēlojamā varoņa domu un jūtu pasauli. Taču, neraugoties uz šo būtisko trūkumu «Kaijas» iestudējumā, tas tomēr ir viens no interesantākajiem klasikas interpretējumiem, kas saista vispirms ar režisora prasmīgo pieeju klasikai. A. Liniņš necenšas neko modernizēt vai varmācīgi pārkārtot, viņš liek maksimāli precīzi raisīties varoņu savstarpējām attieksmēm, un A. Čehovs, izcili virtuozs cilvēku psiholoģijas pārzinātājs, it kā nejaušās, bet patiesībā būtiski svarīgās ainās ļoti daudz pasaka par cilvēku. Raugoties šajās psiholoģiski smalki savērtajās attieksmēs, mums rodas dzīvas asociācijas un mēs labāk iepazīstam paši sevi. Trigorina un Arkadinas, Trepleva

un Ņinas, Trepleva un Arkadinas attieksmes pazīst arī mūsdienu cilvēki, un šai ziņā luga ir par mums. Tas ir galvenais «Kaijas» uzveduma rezultāts, un te es saskatu nopietnas koncepcijas mūsdienīgumu.

Iestudējumā izvirzās arī otra svarīga problēma — pārdomas par mākslinieka likteni un mākslas uzdevumu. Vairāki izrādes tēli ir vai nu radoši cilvēki, vai arī piedalās mākslas procesu vērtēšanā. Te ir efektīgā, bet provinces štampu apzīmogatā aktrise Arkadina; viņas talantīgais dēls Treplevs, kas meklē jaunus ceļus literatūrā, — viņš nezina īsto virzienu, bet saprot, ka nedrīkst pakļauties rutīnai; te Ņina Zarečnaja, kas režisora A. Liniņa izpratnē iet Arkadinas pēdās; te neparasti darbīgs, viduvējam spējam apveltītais Trigorins, kas gandrīz nepārtraukti strādā. Pat tie cilvēki, kuri nav tieši saistīti ar mākslu, aktīvi par to spriež un domā. Interesanti uzskati ir Sorinam, Dornam, savdabīgu mākslas vērtējumu kritēriju paudējs ir muižas pārvaldnieks Samrajevs — viņu interesē jociņu, dēku un intīmu attiecību sfēra mākslā.

Trešais jautājumu loks saistās ar «Kaijas» skatuvisko izkārtojumu (scenogrāfs I. Blumbergs). A. Liniņš ļūgai noņēmis pseidonozīmīguma plīvuru. A. Čehova darbu interpretācijā ilgi valdījusi garo paužu, nopūtu un viltus daudznozīmīguma atmosfēra, taču, kā jau teicu, šodienīgas asociācijas rada varoņu attieksmju konkrētība. Tālāk — ļūgai noņemts arī sadzīviskums. Bija ierasts, ka Čehova varoņi dzīvo sadzīviskā vidē un noņemtas ar visādām izdarībām. A. Liniņš aktieriem tikpat kā nedod praktiskās dzīves uzdevumus, bet centrā izvirza tēlu attiecības, dziņas, uzskatus. Vēl jāpiebilst, ka režisora iecere īpaši skaidri atklājas teātra sestās studijas diplomdarba izrādē «Kaija».

Viena no 1976. gada interesantākajām parādībām ir Raiņa «Zelta zirga» iestudējums Jaunatnes teātrī Ā. Sapiro režijā. Režisora darbu raksturo godbijīga un radoša attieksme pret Raiņa mantojumu. Raiņa darbs parādās uz latviešu teātra skatuves pēc ilgāka laika. Kā to rādīt šodien? Ā. Sapiro centies iedziļināties Raiņa lugas tekstā un dziļi to izprast. Dramaturga idejām viņš licis izpausties precīzā aktieru darbā. Centrā ir A. Zaices Antiņš — pusaudzis zēns, kas dziļi sirdī nes ideālu un ir gatavs sevi tā vārdā ziedot. Izrāde ir Antiņa skaidrības un varonības cildinājums, taču viņš nebūt nav uzspodrināts, kaut zelta bruņās tērpts varonis. Antiņš ir cilvēcisks un mums tuvs, viņam sekojam kā laikabiedram. Padzīt no skatuves cildenību? Nē, audzēt to, likt tai ticēt — tāda ir Ā. Sapiro atbilde. Lielāku nozīmi, nekā tas bija parasts agrākajos «Zelta zirga» iestudējumos, režisors piešķir Raiņa varoņu

savstarpējām attieksmēm, tāpēc agrāk neieraudzītas nianšes pamānām gan abu vecāko brāļu, gan Karaļa un Melnā prinča tēlā.

Bez tam «Zelta zirgam» dota citāda izskaņa. Raiņa «Zelta zirgs» beidzas ar ļaužu gavilēm, turpretī A. Šapiro dažas beigu rindas svītro un atstāj atklātu jautājumu. Saulcerīte un Antiņš gan paliek gaismas lokā, bet aiz dzelzs durvīm pulcējas Melnais princis un viņa draudīgie kareivji, liekas, varētu sākt skanēt Raiņa «Uguns un nakts» prologa rindas:

«Nepabeigtas senās cīņas,

Uzvara nav gūta...»

Kad pārstaigāti iestudējumu lauki, uz brīdi var pakavēties aktiermākslas dārziņā. Tas, kā aizvien, ir krāšņs un bagāts bez gadu un paaudžu ierobežojumiem.

Viens no teātra dzīves jaukākiem faktiem bija Lilijas Ērikas 70 gadu darba jubileja. Samērā bieži aktieri atzīmē septiņdesmit gadu dzīves svētkus, bet septiņdesmit gadu uz skatuves — tas pie mums ir kaut kas unikāls. Pie tam Lilijas Ērikas māksla ir mūsdienīga, tā ir bagāta, īsta, augsti kulturāla.

Istu šedevru Jūlijas lomā Z. Nalkovskas «Sievu namā» radījis L. Bērziņa, pierādāma, cik ietilpīgu var padarīt otršķirīgu lomu, ietverot tajā bagātu dzīves saturu un izmantojot daudzveidīgu cilvēcisko īpašību paleti.

Kopumā 1976. gads aktieru veiksmēm bagātāks bijis Dailes teātrī. Renesansi te pārdzīvo V. Skulme, kura skatuves tēli kļūst par izcilām, vienreizējām parādībām. Īpaši tas sakāms par Batarcevu A. Gelmana «Kādas sēdes protokolā» un Sorinu A. Čehova «Kaijā». Ists meistardarbs, smalkjūtības paraugs ir D. Kuples radītā Polina Andrejevna «Kaijā». Teicami strādā J. Paukštello un K. Pūce N. E. Baiera «Incidentā».

Bez tam Dailes teātrī pārliecinošāk nekā citos teātros izdevies realizēt tā saucamās foajē jeb istabas izrādes principu. Istabas teātris nenozīmē mehānisku izrādes pārņemšanu mazākā telpā, tas liek meklēt jaunu spēles stilu. Spēlējot tieši publikā, aktieriem nav jākāpina izteiksmes skaļums un spilgtums, toties iekšējai darbībai jābūt ļoti patiesai, nepārtrauktai un organiskai. Dailes teātra aktieri šādam spēles veidam ir sagatavoti un piemēroti, un spēcīgs šāda spēles veida aizmetņus redzam arī sestās studijas audzēkņos. Tas nozīmē, ka ar zināmu palīdzību var raudzīties rītdienā un ielūkoties arī Dailes teātra jaunajā mājā, kur līdzās plašai skatuvei ir Mazā zāle ar intīmā teātra iespējām.

Daudz grūtāk šādām izrādēm ir pievērsties Drāmas teātra aktieriem. 1976. gadā Mazā aktieru zāle joprojām bija tikai daļēji

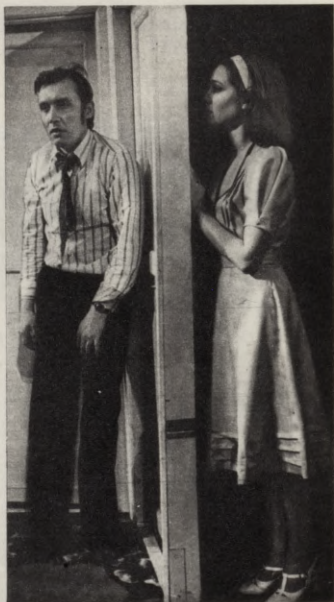
1975./76. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. E. Freibergs (Kerubino) un G. Virkava (Suzanna) P. O. K. Bomaršē komēdijā «Trakā diena jeb Figaro kāzas».



1976./77. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. R. Zagorskis (Beļajevs) un A. Kairiša (Natalija Petrovna) I. Turgeņeva komēdijā «Mēnesis uz laukiem».



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. E. Radziņa (Stella Kempbela) un K. Sebris (Bernards Sovs) Dž. Kiltija komēdijā vēstulēs «Mīlais melis».



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. U. Dumpis (Zilovs) un L. Kugrēna (Irina) A. Vampilova lugā «Piļu medības».

1975./76. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Ģ. Jakovļevs titullomā L. Andrejeva lugā «Tas, kurš saņem plaukas».



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. A. Videnieks (Pliņers) un I. Burāns (Staroseškis) I. Dvorecka mūsdienu sadzīves skatos «Atvadas».



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. A. Jaunušans titullomā V. Korostiova monologos «Pirosmani, Pirosmani, Pirosmani...».



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. R. Ligers (Aderbergs) un Z. Stungure (Aderberga) P. Putniņa ironiskajā komēdijā «Sausmas, Janka sācis jau domāt».



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. Skats no A. Gelmana lugas «Kādas sēdes protokols». Centrā — I. Kalniņš (Potapovs).



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. J. Paukštello (Džo Ferone) un K. Pūce (Artijs Konorss) N. E. Baiera notikumā metro «Incidents».



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. L. Bērziņa (Jūlija Cerveņska) un A. Kantāne (Roze Biļenska) Z. Nalkovskas lugā «Sievu nams».



1976./77. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. I. Kalniņš (Trepļevs) un V. Arimane (Ārkadina) A. Čehova lugā «Kaija».



1976./77. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. A. Līvmane (Bella), A. Bērziņš (Cēzars) un D. Kuple (Anita Sondore) G. Priedes lugā «Nāc uz manām trepēm spēlēties!» («Trispadsmitā»).

1975./76. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris. Skats no P. Popogrebska lugas «Personiskos jautājumos». Centrā — A. Mihailovs (Ivanovs).



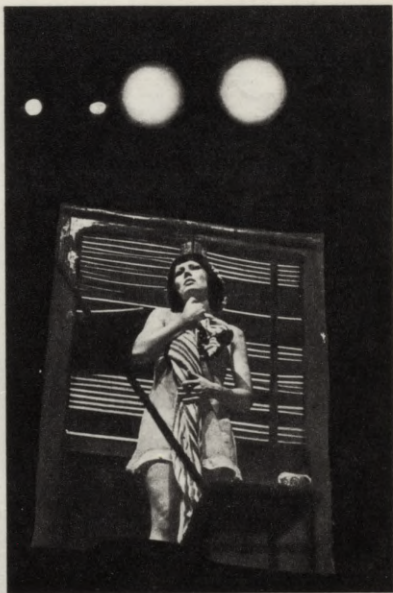


1976./77. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris. V. Sigovs (Zilovs)
A. Vampilova lūgā «Piļu medības».

1975./76. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris. Skats no P. Putniņa iro-
niskās komēdijas «Vēlmais irnieks» («Sausmas, Janka sācis jau domāt»).



1976./77. g. sezona. Rīgas Krievu
drāmas teātris. N. Starovoitenko
(Rīta) E. de Filipo traģikomē-
dijā «Cilindrs».



1975./76. g. sezona. Ļeņina kom-
jaunatnes Jaunatnes teātris.
A. Zaice (Antiņš) un A. Maizuks
(Karalis) J. Raiņa saulgriežu
pasākā «Zelta zirgs».





1976./77. g. sezona. Ļeņina kom-
jaunatnes Jaunatnes teātris.
A. Zaice titullomā Dž. Barija
Jantāzijā «Piters Pens».

1976./77. g. sezona. Ļeņina kom-
jaunatnes Jaunatnes teātris.
V. Diks (Kofesovs) A. Vampi-
lova lugā «Atvadas jūnijā».





1975./76. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. Skats no V. Tendrjakova lugas «Nakts pēc izlaiduma» (krievu trupā).

1976./77. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. Skats no V. Tendrjakova lugas «Nakts pēc izlaiduma» (latviešu trupā).

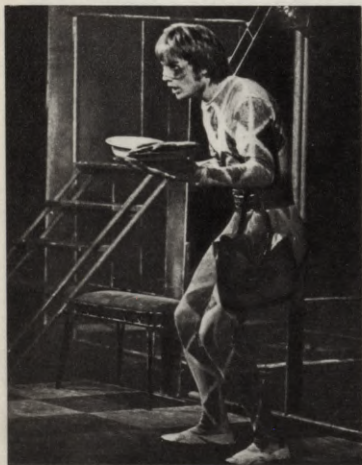




1975./76. g. sezona. Liepājas teātris. A. Karele titullomā F. Sillera traģēdijā «Marija Stjuarte».

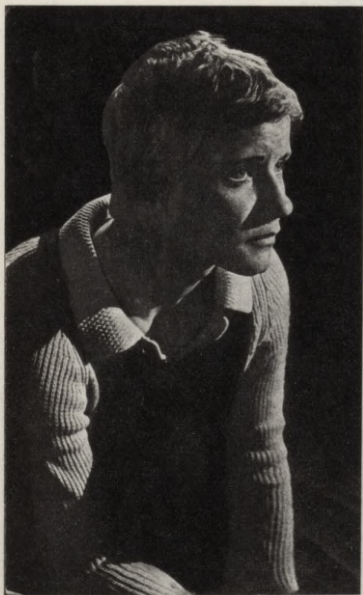


1975./76. g. sezona. Liepājas teātris. V. Sneidere (Elizabete) F. Sillera traģēdijā «Marija Stjuarte».



1975./76. g. sezona. Liepājas teātris. J. Makovskis (Trufaldino) K. Goldoni komēdijā «Divu kungu kalps».

1975./76. g. sezona. Liepājas teātris.
Dz. Kletniece (Kadrija) E. Vetemā lūgā
«Vakariņas pieciem».



1975./76. g. sezona. Liepājas
teātris. A. Kvala titulloma J. Jūr-
kāna drama «Dzērviņe».



1976./77. g. sezona. Liepājas
teātris. A. Albuža (Marina
Maksimovna) G. Polonska
lugā «Mūsu jauna skolotāja».

1976./77. g. sezona. Liepājas
teātris. Z. Rūtiņa (Jautrīte)
un A. Kalnarājs (Augusts)
I. Ruņģa lugā «Pie sudraba
āderes».

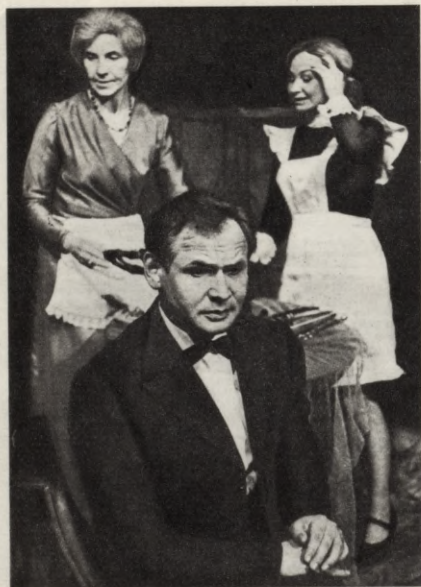




1975./76. g. sezona. Leona Paegles Valmieras dramas teātris. J. Zariņš (direktors) un R. Bīrgere (viņa sieva) A. Grebņeva lugā «Skolas direktora dienasgrāmata».

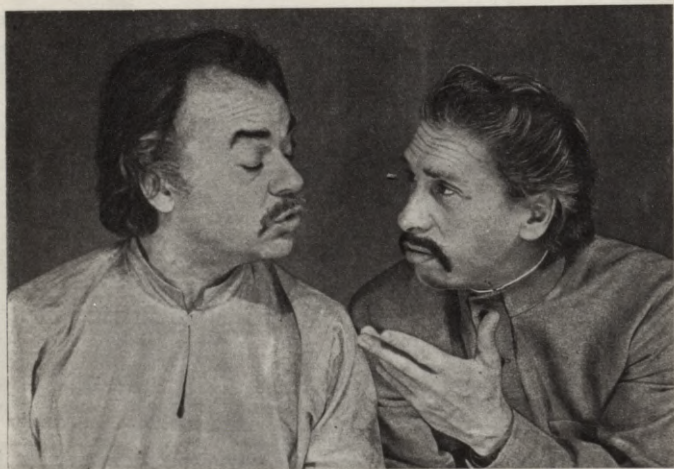
1976./77. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. J. Zariņš (Vidvuds), R. Meirāne (Rasma), V. Straume (Linda) un R. Rudāks (Juris) G. Priedes drāma «Zila».





1976./77. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. A. Dūle (māte), J. Samauskis (Farjatjevs) un S. Pulniņa (Lubova) A. Sokolovas traģikomēdijā «Fantāzijas».

1976./77. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. R. Zēbergs (Mihails Gruja) un E. Sukurs (Kelins Ababijs) J. Druces mūsdienu līdzībā «Mīlestības svētums».



izmantota, galvenais — trūka jauniestudējumu. Sasparojās teātra vecmeistari E. Radziņa un K. Sebris un atjaunoja «Miļo meli», kas kļuva par vienu no teātra priecīgākajiem notikumiem, I. Tirole te atkārtoja kādreiz jau lasīto R. Bredberija «Pieneņu vīnu», bet jaunu darbu nebija, jauniešu balsis te neskanēja. Teātrī ir plaisa starp jauno aktieru preferenciozitāti un gribu pašiem kaut ko nopietni darīt. 1976. gadā Drāmas teātra jaunos aktierus izrādēs redzējām samērā maz, to var it viegli saprast, taču patstāvīgā darba iespējas un Mazo zāli viņi arī negribēja izmantot. Šis pretrunas pamatā laikam ir audzināšanas darbs fakultātē, kur aktieri tiek nepietiekami sagatavoti vienkāršai, dabiskai sarunai ar skatītājiem un iekšējā procesa izdzīvošanai publikas priekšā.

Tas ir paradokss. Drāmas teātris, kas kādreiz skatījās psiholoģiskas ievirzes teātris, aizvien retāk sniedz īstas cilvēciskas saskaršmes paraugus, bieži vien uz skatuves runā aktieris, bet nesarunājas cilvēki. 1976. gadā Drāmas teātra repertuārs tikpat kā nav papildinājies ar izrādēm, kuras interesantā aktieru darba dēļ gribētos iet skatīties vēlreiz. Par respektējamu darbu var uzskatīt vienīgi U. Dumpja sniegumu Zilova lomā A. Vampilova lugas «Piļu medības» izrādēs un paša teātra galvenā režisora ieguldījumu Pirosmāni lomā V. Korostiļova lugā «Pirosmāni, Pirosmāni...». A. Jaunušans rāda praktisku piemēru, kā viņš izprot mūsdienu aktiermākslas būtību. Tā ir jūtīgi vibrējošas dvēseles atklāsme, daudzkrāsaina dzīve skatītāju acu priekšā. Taču aktieru ansambļa darbā šī cilvēka iekšējās pasaules atkailinātība pavīd reti, tās vietā vērojama tāda kā jūtu un domu iekapselēšanās. Aktierus mēs redzam it kā aiz stikla, bet siltuma stari stiklam cauri neiet. Mūsdienu teātris arvien vairāk tiecas pretī pārdzīvojumam, teātris ir aicināts bagātināt cilvēku jūtu pasauli. Tas ir loģiski un dabiski. Intelektuālo sfēru var skart zinātne, bet uz jūtām spēj iedarboties tikai māksla. Formulu pasaulē nosalusī cilvēka dvēsele bieži meklē siltumu teātrī. Jo bagātāka un dziļāka ir personība, jo spējīgāka tā ir jebkurā dzīves jomā.

Savdabīgas aktiermākslas problēmas nodarbina Valmieras un Liepājas teātra režisorus. Valmieras teātra režisori ar iestudējumu plānu netiek galā, viņi aicina talkā viesus no Rīgas, taču ne M. Tenisons, ne F. Deičs ansambļa audzināšanā nekā paliekoša nevar dot. Jābalstās vien uz pašu spēkiem. P. Lūcis no jauna pievērsies H. Vuolijoki dramaturģijai un sāk vēlreiz Niskavuori ciklu; M. Ķimele smalki izvij G. Priedes lugas «Zilā» personāža savstarpējo attieksmju pinumu un līdztekus cenšas strādāt ar jaunajiem aktieriem, Teātru pavasara skates laikā parādīdama V. Sarojana

viencēlienu «Ei tu, panāc šurp!». Jaunie aktieri I. Grīnberga un I. Siliņš mēģināja darboties patiesi, bet tajā pašā laikā jutām, cik gaužām grūta viņiem ir šāda patiesa darbošanās un cik šaurš ir aktieru iespēju diapazons. Nav iespējams skatīties baleta izrādī, ja visu laiku jānervozē par to, vai balerīna spēs izpildīt piruetes vai arabeskas. Līdzīga sajūta ir, skatoties profesionālā teātrī iesācējus pašdarbniekus, — viņi nedarbojas nepareizi, bet mākslas prieku dot nespēj.

Līdzīga situācija ir Liepājas teātrī. Var saprast O. Krodera gribu audzināt jaunus aktierus un dot viņiem atbildīgus uzdevumus, taču no klasisko varoņu domu un jūtu bagātības jaunie aktieri spēj izsmelt labi ja vienu piekto vai ceturto daļu. Režisors priecājas par to pašu mazumiņu, tāpat kā vecāki priecājas par bērna pirmajiem vēl nedrošajiem un ļodzīgajiem soļiem. Taču skatītāji grib saņemt daudz, skatītāji grib saņemt visu mākslas darba vērtību. Teātra kritika nedrīkst pazemināt kritērijus, un bērna soļi kā tādi ir jāvērtē. Tie ir apsveicami, iepriecinoši, šobrīd vienīgi iespējamie, tomēr — tikai bērna soļi.

Pagājis PSKP 25. kongresa gads, rit Oktobra revolūcijas 60. gadadienas gads. 1977. gadā ir atkal jauni uzvedumi, jauni panākumi un problēmas.

Silvija Freinberga

PERPETUUM MOBILE

Raiņa «Zelta zirgs» uzvedums Jaunatnes teātrī Ādolfa Sapiro režijā novērtēts kā savdabīgs, jauns šīs lugas lasījums, kā dziļš ieskats Raiņa dramaturģijā. Kā režisors atradis šo jauno pieeju, un kāpēc tā izrādījusies būtiska Raiņa lugai?

Uzvedumā nekas nav «izdomāts», un tieši šis apstāklis ir tā spēks. Režisors tiecies ielūkoties pašas lugas konfliktā un tādā kārtā atklājis tās idejisko un reizē emocionālo bagātību. Soreiz «Zelta zirgs» atšķirībā no citiem lugas iestudējumiem nav romantiska pasaka, bet gan traģisks stāsts par veselas tautas likteni.

Jau izrādes sākumā veidojas nopietns konflikts starp Antiņu un brāļiem. Vecākie brāļi nav joviāli mantas tīkotāji (tad šie skati būtu ilustratīvas raksturspēles līmenī), tie ir nopietni ņemams pretspēks, citas idejas pārstāvji, kas realizē principu — visu sev (iepreti Antiņa principam — visu citiem). Tēva nāves aina ieguvusi kļusu, askētisku vienkāršību, kurā atklājas decentas, mērķtiecīgi ievirzītas tēlu sadursmes.

Ši pati nopietnā iekšējā atkailinātība turpinās konfliktā starp Antiņu un cilvēkiem stikla kalna piekāvē. Aina pēc ainas paplašinās konflikts, aina pēc ainas A. Zaices tēlotais Antiņš arvien vairāk apzinās savu ideālu. Sevišķi tēlaini tas izpaužas viņa iekšējā starojumā īsajos pārtraukumos starp vara, sudraba un zelta zirga jājiem. Gluži reljefi izjūtam Antiņa veidošanos — viņš ir kā vara zvans, kas pēc katra piesitiena kļūst skanīgāks. Un vēl vairāk satraucošs atklājas Antiņa konflikts ar ļaudīm, atklājas darītāji un gatavā gaidītāji, darītāji ideāla vārdā un darītāji sevis labā.

Konflikti arvien saasinās, arvien sazarojas, līdz saplūst lielā un izvērstā konfliktā starp Antiņu un A. Maizuka tēloto Karali. Kā brāļi, tā ļaudis stikla kalna piekāvē dzīves uztverē ir Karaļa līdzinieki. Izrāde krasi uzsver šo pēctecību, tā jau laikus piesakot un sagatavojot galveno konfliktu.

Saulcerīte var īsti celties tikai ar Antiņam dotā gredzena spēku, bet Melnais princis Saulcerīti prasa sev, citādi — karš. Karš! Glēvilīgā iztapība, piemērošanās, kas rada traģēdiju ne tikai pašam,



Aleksandrs Maizuks — Karalis, Tamāra Sobojeva — Saulcerīte un Andris Mekšs — Melnais princis Raiņa saulgriežu pasakā «Zelta zirgs».

bet visai tautai, spilgti akcentēta Karalī un savukārt vēl tālāk padziļina konfliktu starp ideālu un savtīgumu. No vienas puses — Karalis, liels, varens, bet tai pašā laikā tik nožēlojams labprātīgajā pakļāvībā un iztapībā. No otras puses — Antiņš, balts, sīks ganu zēns, neviltots, naivs, tik neaizsargāts uz šī varenības un viltības fona, bet iekšēja spēka pilns. Gudra varenība un trausla pārliecība. Varoņa necilums, bet dvēseles lielums.

Arī fināls šo cīņu nelikvidē. Konflikta atrisinājums paliek nākotnei. Tādā kārtā tiek saglabāta pieteiktā konflikta nopietnība. Melnā prinča drauds neizgaist. Viņš negulstas zārkā, bet pulcē ap sevi melno kraukļu baru. Un tāpēc arī neizsīkst Antiņa un Karaļa konflikts — tas liek domāt par tālejošām sekām. Par Karaļa līdziniekiem tautas vēstures gaitā un par Antiņa līdziniekiem, par viņu devumu tautai un par algu.

Un dzimst varoņtēma, tēma par varoņa nepieciešamību visos laikmetos. Ar ko klasikas darbs ieguvis tādu aktualitāti? Ne jau ar kādiem izdomājumiem, bet gan ar iespējami dziļu un precīzu Raiņa darbā sakņotu konflikta atvērumu. Klasikas darbs paliek putek-

ļiem aplāts, ja uz skatuves attēlots tikai tā sižets, kas atklājas raksturiņašību demonstrējumā vai kādos citos ārējos paņēmienos. Tādā iestudējumā ieviešas tiša sadomātība, poza. Sodienīguma meklējumi nav iespējami blakus konfliktam. Atsedzot konfliktu, arī darba ideja iegūst mūžam dzīvu nepieciešamību, šodienīgu aicinājumu.

*

Šodienas aktualitāte piemīt Aleksandra Gelmana lugai «Kādas sēdes protokols». Tās uzvedums Dailes teātrī Arnolda Liniņa režijā veidots pēc «istabas teātra» principa un tā izejas punkts — cilvēciskais, nevis skatuves patiesīgums. Cilvēciskais — lai skatītājiem ar savām problēmām būtu tiesības atrasties tepat blakus aktieriem.

Taču lai šis patiesīgums dotu gluži dokumentālu īstuma izjūtu, kas ir izrādes mērķis, tēlotājiem lomas jāatklāj caur pašu personības spēku. Tas prasa milzīgu konkrētību tēlos un viņu savstarpējās attieksmēs. Bet konkrētību var panākt, ja īsti un patiesi atsedz lugas konfliktu, un savukārt konflikta atklāsmi var veicināt konkrētība.

Konflikta pamatkodols izrādē rodams Potapova (I. Kalniņš) un Batarceva (V. Skulme) patiesību sadursmē. Izrādē Potapova patiesība tiek pierādīta nevis pati par sevi, bet te notiek divu patstāvīgu patiesību sadursmes. Cīnās divas patiesības, no kurām katrai ir savs spēks un savs vājums. Tikai Potapova patiesība slēpj sevi progresīvu misiju un tai ir jāizlaužas.

Izrādē nav idilliska konflikta atvieglinājuma, kas radītu neistuma sajūtu. Potapova uzvara sakņojas nevis labu cilvēku žēlsirdībā, bet gan skaudrā un nesaudzīgā pierādīšanas procesā. Pretiniekam ir jāpiekāpjas, citas izejas nav.

Precīzi atrastais konflikta izejas punkts palīdz organizēt diskusiju, tādēļ tajā atklājas aizvien jaunas tēmas un to aspekti. Diskusija spēj urbties dziļumā. Runa ir par materiālu piegādēm vienam celtniecības uzņēmumam, par pilnvērtīgu darba laika izmantošanu, par strādnieka atbildību par visu uzņēmumu. Bet, klausoties sarunā, jādama vēl par daudz ko citu — par to, kas īsti ir darba varonība un kā mēs to saprotam. Jādomā par kompromisa spēku un valgiem, no kuriem izklūt nav tik viegli. Jādomā par reālo situāciju un izlikšanos, par spēju un nepieciešamību pateikt patiesību arī tad, kad jau liekas, ka viss neglābjami zaudēts, ka nav iespējams un nav arī vērts kaut ko grozīt.

Izrādē rada ticību cīņas un taisnības izcīņas idejai. Un ne jau ar deklarāciju palīdzību. Divu viedokļu sadursme ietiecas pašās



*Jānis Plēsums — Viktors Čerņikovs un Valentīns Skulme — Pāvels Batarcevs
A. Gelmana lugā «Kādas sēdes protokols».*

konflikta dzīlēs. Un viss it kā pats no sevis sāk kustēties, ritēt, iegūdamas lielu patiesības spēku. Dzīves patiesība un teātra mākslas patiesība tad saplūst kopā.

Sodien tik nozīmīgajā ceļā uz īstu patiesīgumu, uz cilvēka atklāsmes meklējumiem konflikta uzšķērdums izrādē kļūst par sevišķi būtisku ieguldījumu.

Ja uzveduma pamatā ir episks stāstījums, tad veidojas izrāde, kas pastāsta. Ja pamatā ir konflikta uzšķērdums, rodas izrāde, kas iejaucas, risina, aktivizē. Episkas ievirzes izrādē aktieris, nepārkāpdams pasīvas attēlošanas uzdevumu, nepārkāpj arī rakstura spēles robežas. Tādā kārtā tēls apstājas skaista un neglīta, laba un ļauna, smieklīga un nopietna utt. ietvaros. Konflikta ievirze var atbrīvot aktieri no situācijas spēlēšanas un tuvināt darba idejas noskaidrošanai.

Tā arī Batarcevs — V. Skulme, kurš lielā mērā vada izrādi, kļūst interesants ne kādu savdabīgu rakstura īpašību dēļ, bet cilvēciskas sarežģītības dēļ, kura tiek izvērstā, meklējot atbalstu dramatiskā

darba konfliktā. Tādā ceļā tiek iegūts daudz neapgāzamu argumentu un pretargumentu, kuros šis gudrais un būtībā godīgais cilvēks sapinies, norādījumus pieņemot par normu, un tagad viņam ir bezgala grūti no tā visa izrauties. Tēls iegūst pat traģisku piesitienu.

Labu vai sliktu rakstura īpašību apspēle tūlīt novirzītu izrādi no mērķa. Bezierunu pakļaušanās konfliktam veido ne tikai mērķtiecīgu un izvērstu diskusiju, bet arī interesantu tēlu iekšējo dzīvi. Un līdz ar to dziļi un neviltoti tiek atdota darba ideja.

*

Gunāra Priedes lugā «Zilā» darbojas četri cilvēki. Katram no viņiem ir sava vaina. Dažam tā ir pašā virspusē, bet, ieskatoties pamatīgāk, izrādās, nemaz tik liela nav. Dažam tiekam uz pēdām tikai pamazām. Uz ceļa notikusi katastrofa radījusi satricinājumu, un tagad cilvēki spiesti dziļāk ieskatīties savās attiecībās. Vislielāko vainu luga uzliek Rasmai. Viņa ir veidojusi dzīvi, kurā dēls Juris zaudējis dzīves jēgu un ideālus. Viņas egocentrisms bijis par iemeslu traģiskajam braucienam. Bet vai viņa viena noteikusi šādu dzīvi? Vai tas bijis egocentrisms? Varbūt drīzāk maksimālisms vai morālās tīrības izjūta? Uzvelt viņai visu atbildību par notikušo, šķiet, ir netaisni.

Taču, no otras puses, Rasma un citu tēlu vainas saasinājumu izrādē prasa lugas konflikts. Tas konflikts, kas veidojas starp Juri un pārējām lugas personām. Juri, kurš visdziļāk bijis iestidzis vieglas bezdomu dzīves trulumā, notikusi katastrofa arī visvairāk izpurinājusi. Un pret «zilās govš» uzurdito vērtības mēru, kuru viņš tagad liek klāt sev un apkārtējiem cilvēkiem, viss izrādās par īsu, par īsu... Rasma, Linda, Vidvuds krāj uz savas sirdsapziņas atkal jaunas katastrofas iespēju. Konflikts, kuru veido Juris no vienas puses un Rasma, Linda, Vidvuds (un arī pats Juris) no otras puses, nepielūdzami prasa saasināt viņu vainas, saasināt sliktu šajos cilvēkos. Precīzāk — dažkārt šķietami jaukā, pierastajā atklāt likumsakarīgu jaunas traģēdijas digli. Bez tā lugas konflikta un arī idejas nav.

Valmieras teātrī režisore Māra Ķimele izrādes celtni balsta uz Rasma un arī pārējo tēlu vainas akcentējuma. Rodas šauri, virspusīgi dzīvotas dzīves komplekss. Tā uzvedumā izvērsti un satraucoši skan tiešā konflikta situācija, un tas vien jau ir zināms solis uz priekšu lugas skatuviskajā atklāsmē (kaut arī šaubas par Rasma ārkārtējo sodīšanu nedziest).



Velta Straume — Linda un Rihards Rudāks — Juris G. Priedes drāmā «Zilā».

Konflikta situācija izrādē vēl padziļinās, kad tēli pakāpeniski un negaidīti atklājas savā daudzpusībā — labajā, sliktajā, cēlonībā, sekās. Centrā režisore izvirzījusi tēlu attiecību risinājumu, iekšējās norises. Runātais teksts šai izrādē ir kā stikla siena, kuru gan varam konkrēti sajust, bet aiz kuras atklājas telpas bezgalība. Tāpēc arī tik negaidīti, bet psiholoģiski ietilpīgi veidojas R. Meirānes Rasmus un J. Zariņa Vidvuda dialogi. Rasmus un R. Rudāka tēlotā Jura šķietami gludām un saudzīgām sarunām jūtam apakšā izplešamies dziļu aizu. V. Straumes Lindas un Jura sarunā par tautasdziesmu sējumiem, par braukšanu uz Gagra, par govīm katrai frāzei skan sava apakštēma, kas paver jaunu skatījumu uz situāciju, uz tēlu. Cilvēku attiecību aktīva, apjomīga skaidrošana padarījusi konfliktu izrādē dzīvu, daudz pasakošu.

Pagātnes notikums (katastrofa) un tagadne (cilvēku attieksmju skaidrošana) veido lugu it kā divdaļīgu situāciju. Šādas situācijas mērķtiecīga izmantošana savukārt konfliktu padarījusi dramatiski aktīvu, risinājumā saspringtu. Katastrofa kā izejas punkts dod grūdienu lugas darbībai un rada iespēju iekšēji dinamiski izkārtot izrādes turpmāko attīstību.

Mēs skatītāju zalē par šo notikumu vēl neko nezinām. Lugas personāžs zina, bet nebūt nezina visu. Katrs tēls ir uzlādēts ar savu patiesību, katrs dzīvo ar savu patstāvīgu taisnības izjūtu, un tā saduras ar cita tēla taisnības izjūtu, kas, slēpta kaut kur dziļāk — otrā plānā —, ir tikai nojaušama, bet vēl neatklāta. Daudzi tādi saspringti otrie plāni izrādē, nemitīgi mainoties to ietekmes laukiem, kopīgi veido it kā elektrības uzlādētu atmosfēru. Kaut kas slēpts un vēl neatklāts šūpojas gaisā, rodas tāda kā intriģejoša pirmssprādziena sajūta, kas visam uz skatuves notiekošajam piešķir pastiprināti dramatisku tonalitāti.

Pakāpenisks notikuma dramatisma izsekojums palīdz veidot arī tēlu attiecību dramatismu, neparastu iekšēju dinamiku, kas atkal savā veidā padziļina konfliktu. Ir iemesls parādīties zilajai govij — simboliskam atgādinājumam nepārtraukto skrējienu burzmā, atgādinājumam, kas rada iespēju apstāties un paskatīties uz sevi no malas, novērtēt sevi ar gadsimtiem krāto vērtību mēru. Tādā kārtā likumsakarīgi izšķīlas izrādes ideja.

R. Rudāka Jura monologs par zilo govī ceļa likumā uz šī personāža vainu sastrēdzinātā konflikta fona tiešām kļūst par izrādes idejas centru, par atmodinātas sirdsapziņas kļiedzienu iepretī savām kļūdām, par tēlainu un reizē būtiski dramatisku vispārinājumu visā iestudējumā.

Te lugas konflikts organiski sabalsojies ar tās ideju, vispārinājumu. Iestudējot G. Priedes lugas, tas dažkārt nav tik viegli panākams, jo viņa lugās vispārinājums un ideja tieši neizriet no tēlu attiecību attīstības, bet veidojas paralēli darbībai ar alegoriju, ar simbolu palīdzību.

Valmieras teātra uzvedumā idejas simboliku ar konfliktu saista vienots dramatisks spriegums, kas radies būtiski atšifrēta konflikta rezultātā. Spriegums, kas padara nepieciešamu tikpat sapringti paustas simbolikas klātesamību.

*

Paula Putniņa luga «Sausmas, Janka sācis jau domāt» sastāv it kā no trim novelēm, no trim Jankas darbības vietām — pie Pļuriņiem, pie Aderbergiem un pie Gruntēm. Ir arī pamatsituācijas ievadījums.

Janka gaida jaunu dzīvokli; kad viņš to saņems, viņš precēsies ar līgavu Klāru. Tos pāris mēnešus pamitināsies pie Pļuriņiem. Loģiski. Bet ar to arī viss sākas.



Skats no P. Putņiņa ironiskās komēdijas «Vēlamais irnieks».

Šo ieganstu izrādē uzrādīt nav grūti. Grūtāk ir izveidot triju noveļu savstarpējās nepieciešamības un attīstības saiti, kas ir ļoti būtiska izrādes darbības attīstībai un lugas galvenās jēgas atdevei. Dailies teātra izrādē (režisore Tīna Hercberga) šī saite ir pavāja, uzveduma atsevišķās noveles saista gandrīz vai vienīgi caurviju persona Janka. Līdz ar to uzvedums iegūst ilustratīvu raksturu, veidojas stāsts par to, cik klūmīgi Jankam gājis, dzīvojot šajās trijās ģimenēs. Beigās Janka sāk domāt — kas tad bija pie visa vainīgs? Taču, ja uzveduma gaitā viņa domai nav doti aiz-

metņi, Janka finālā neko nevar izdomāt. Nedz Janka, nedz arī skatītāji.

Taču lugā katra cēliena finālā notiek neliels sprādziens — uzsprāgst cēliena gaitā sakrājušies enerģija, bet tā kalpo par dzinējspēku nākamajam cēlienam. Režisora Pētera Pētersona veidotajā Krievu drāmas teātra izrādē ir uztaustīta šī iekšējo stimulu ķēde un tā lugas turpmākajām norisēm piešķir loģisku nepieciešamību.

Konfliktam ir savāda īpašība. Ja izrādē meklē, taustās apkārt konfliktam, izdarot pieskari blakus tam, nevis konflikta centrā, izrādē veidojas labāka vai sliktāka, bet neiegūst īsta spožuma un iedarbes spēka. Taču, tiklīdz izdodas iekļūt konflikta centrā, pašā kodolā, liekas, ka būtu ieslēgts kāds *perpetuum mobile* brīnums — visi riteņi sāk darboties, veidojas īstie darbības pavedieni, un viss nostājas savā vietā. Izrādē iegūst ne tikai iekšējās darbības loģiku, bet arī dziļāku jēgu.

Pļuriņu mājā Janka (J. Safronovs) ar aizrautību labo un pārveido vecas mēbeles. Tas rada aizvainojuma izjūtu citos, tajos, kuri tik labi un aizrautīgi neprot vai negrib to darīt. Lugā dotais aizvainojuma moments krievu teātra izrādē nav parādīts vienīgi kā nejaušs fakts vai cilvēku rakstura īpašība. Psiholoģiski daudzkrāsaini izvērsti, tas padarīts par turpmākās darbības aktīvu dzenuli.

Cilvēku aizvainojums ir tas, kas liek Jankam vākties ārā no Pļuriņu dzīvokļa un doties pie Aderbergiem. Un pie Aderbergiem Janka neparko vairs nelabos salauztos krēslus, kas te ir vesels lauzums, jo ģimenes galva ir senlietu mīļotājs. Janka tos neredz. Viņš aizrāvies ar vecā biezpiena pārpalikumu pieliekamajā un radošā fantāzijā cenšas no tā izveidot kādu jaunu, brīnišķīgu ēdienu.

Viņš atsakās labot vecos krēslus, taču ne baiju dēļ — sak, ka tikai nu neiznāk tāpat kā pie Pļuriņiem. Izrādē izvēlēta skaidra nostādne — Jankas radošā daba neļauj viņam amatnieciski stāties pie sava saimnieka krēslu kaudzes. Jaunrades momentu šajā mājā Janka redz biezpienā (arī šeit akcentēta lugā pieteiktā hiperbola). Taču ar ēdienu gatavošanas pacēlumu Janka aizvaino mājas saimnieci Kseniju Aderbergu. Šeit aizvainojums ir jau par veselu pakāpi augstāks nekā Pļuriņu mājās. Un Janka pārceļas pie Gruntēm, kas grib savās mājās ēst garšīgus ēdienus.

Uzvedumā skaidri saskatāmi divi stimuli, kas virza izrādes darbību un apliecina tās jēgu, — aizvainojuma kāpinājums un Jankas radošā daba. Šie divi stimuli ir arī tie, kas veido konfliktu izrādē.

Spēja radoši dzīvot ir dārgākā cilvēka īpašība. Taču izrādās, ka Jankas radošais gars nevienam no šiem cilvēkiem nav vajadzīgs. tas tikai traucē. Ceļojumā pa šīm trim ģimenēm viņa radītgrība un varbūt arī radītspēja tiek iznīcināta. Kad Jankam beidzot ir savs dzīvoklis, viņš sēž un nedara nekā. Aizvainojuma aktivitāte ir bijusi daudz stiprāka par neaizsargāto radītgrību, kas nespēj nerēķināties ar māju saimnieku uzskatiem un sakāpināto pašcieņu.

Atklājas dziļa kopsakarība. No darbības — radošā grība un pret-darbības — aizvainojuma veidojas darbība — aizvainojums, kura pret-darbības vairs nav. Komēdijiski raitajā vieglumā rodas traģiska situācija. Ironiskā komēdija pārtop traģikomēdijā. Traģiskais moments aug un krājas nevis Jankas raksturā un situācijā (tie līdz pēdējai aintai saglabā komēdijas apveidus), bet gan mūsu atziņu sfērā, kuru šai gadījumā rosina darbības apakšslānis.

Janka domā. Kad, ilgi, ilgi atbalsodamies, aizskanējuši viņa ligavas aizskrejošie soļi (viņu pametis vienīgais tuvākais cilvēks, arī tas te hiperbolizēti akcentēts), Janka domā. Bet galvenais izrādē ir aicinājums domāt mums, tiem, kas sēž skatītāju zālē. Visa

izrāde bijusi kā jautājuma ierosinājums. Tagad jādoma mums. IZRĀDE DEVUSI PIETURAS PUNKTUS, TĀPĒC MUMS IR PAR KO SĀKT DOMĀT. Atklājas, ka luga «Sausmas, Janka sācis jau domāt» nav vienkārši kāda neveiksmīnīka komisks ceļojums pa trim ģimenēm, bet ir komēdija ar dziļu cilvēcisku un sociālu jēgu.

*

Režisors Arkādijs Kacs Aleksandra Vampilova lugas «Pīļu medības» uzvedumā Krievu drāmas teātri pirmajam cēlienam ļauj risināties nepretenciozu ainu virknē, un mēs varam izsekot Zilova (V. Sigovs) paviršajām bezpretenziju attieksmēm ar sievu, miļākajām, draugiem. Neviens no šiem cilvēkiem nav ne īpaši slikts, ne arī īpaši labs. Konflikti ar tiem vēl ir plūstoši, it kā garāmejojot. Zilovs nerēķinās ne ar vienu, viņš dara, kā viņam ērtāk, kaut gan nevairās skaļu frāžu. Pirmais cēliens iestudējumā izkārtots kā konfliktu uzkrājuma posms. Šajā it kā normālajā dzīves ritējumā, it kā normālajās cilvēku attiecībās Zilova attieksme pret cilvēkiem liekas gan egocentriska, gan netaisna, taču tā nebūt nav kāds izņēmums. Apkārtējā sabiedrība, kaut arī brīžam viņu pakrītīs un nosoda, tomēr uzskata par savu, par parastu dzīves parādību.

Konflikts pēkšņi uzliesmo un kā pa kāpnēm nonāk līdz galapunktam izrādes otrajā daļā. Konflikta uzkrājums sasniedz kulmināciju, it kā apstādamies Gaļinas aiziešanas skatā un Zilova monologā pie aizslēgtajām durvīm — vienīgajā patiesajā brīdī, Gaļinas atpakaļaicinājumā, aicinājumā braukt līdzī uz pīļu medībām, kas lugā un izrādē skan kā dzīves poēzijas vienīgā vēl atlikusī un visaugstākā daļa. Bet Gaļina to vairs nedzird — viņa ir jau aizgājusi.

Sis skats ir ne tikai Zilova un Gaļinas konflikta atrisinājums. Tas izrādē kalpo par ierosmi turpmāk arvien saasinātākajai lejupslīdei. Egocentriskais Zilovs, kas nekad nav milējis vai cienījis cilvēkus, šādu triecienu nevar paciest. Tagad viņš vairs netic nevienam un pakāpeniski nonāk līdz galejam cinismam.

Izrādes otrās daļas kāpinājums virzās pretī kraham stingri iecirstiem pakāpieniem. Un uz katra no tiem arvien nesaudzīgāk tiek atvērts Zilova konflikts ar apkārti. Saruna pie durvīm ar Gaļinu. Restorāna skats ar draugiem. Cinisms un neticība, šķiet, sasniegusi pēdējo robežu. Nav vairs citas izejas — pašnāvība.

Un tomēr iespējams vēl nākamais pakāpiens uz leju — augšamcelšanās. Un tā ir visbriesmīgākā. IZRĀDE TO NESLĒPJ, BET SAASINA. Pieceļas cilvēks, kurš tagad ir absolūti garīgi iztukšots. Konflikts

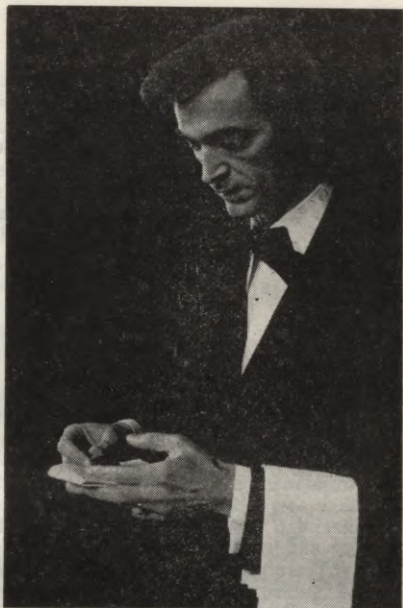
Aleksandrs Bojarskis — Oficiants A. Vampilova lugā «Piļu medības».

ar cilvēkiem pāraudzis konfliktā ar cilvēciņu. Viņš netic nevienam. Bisi rokās viņš nostājas slepkavas pozā, cits pēc cita skan šāvienu, un pīles krīt tiešā trāpījumā, jo viņš vairs nešauj garām. Viņš vairs medībās neuztraucas, viņš ir mierīgs, kā viņu mācīja medību biedrs oficiants Dima. Medības kā dzīves poēzija ir zudušas. Palikušās medības kā lietišķs slepkavības akts.

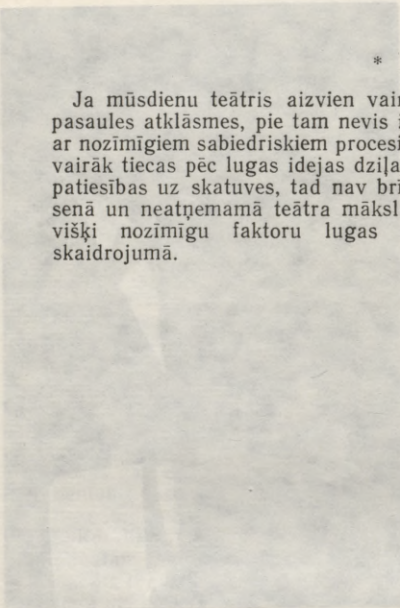
Ar katru jaunu, stingri iecirstu, lejup vedošu pakāpienu konflikts kļūst arvien dziļāks. Izrādes pirmajā daļā mēs vēl pasmaidījām vai vienkārši dusmojāmies uz šiem cilvēkiem, uz Zilovu, uztvērām šos skatus kā dzīves ainu virkni, turpretī otrajā daļā aizvien vairāk paplašinās Zilova tēla jēga, paplašinās līdz pat vienaldzības idejai un tās briesmīgai metamorfozei. Izrāde ir atklājusi lugas dziļāko būtību — «zīlismu». Sākumā šo individu rīcība šķiet viegla, jauka un vilinoša, bet kāpinātā attīstības gaitā kļūst baismīga. Šo attīstību uzskatāmi atbalsta izrādes uzbūve.

Nepretenciozā konfliktu plūstamība pirmajā daļā lika mums uztvert uz skatuves notiekošo kā dabisku dzīves daļu, kā ikdienu, kuru daudz nedomādami pieņemam. Otrās daļas krasajos lūzumos mēs pēkšņi ieraudzījām šīs pierastās parādības satricinoši pretdebisko raksturu. Abu daļu savienojums slēpj izrādes iedarbīgumu.

Iestudējumā nežēlīgi novesta līdz galam egocentrismā, vienaldzības, ideālu trūkuma traģēdija. Konflikta uzšķērdums (kā tas neizbēgami mēdz notikt) atklājis lugas ideju.



Ja mūsdienu teātris aizvien vairāk tiecas pēc cilvēka iekšējās pasaules atklāsmes, pie tam nevis izolēti, bet būtiskā kopsakarībā ar nozīmīgiem sabiedriskiem procesiem, ja mūsdienu teātris aizvien vairāk tiecas pēc lugas idejas dziļas izpratnes un izvērsta dzīves patiesības uz skatuves, tad nav brīnums, ka konfliktis — šī mūžsenā un neatņemamā teātra mākslas sastāvdaļa — kļūst par sevišķi nozīmīgu faktoru lugas idejas un dzīves patiesības skaidrojumā.



Viņš nosauca šleikavas
 pēc, cik pēc čļa skān šā-
 vīent un pils lūl lēkš
 trāpījums, jo viņš vairs
 nesaņū garām. Viņš vairs
 medības netaisnācas viņš
 ir mēģis kā vien mēģis
 medību pieder oļiānāis
 Dims Medības kā dzīves
 poēsis ir zudusis. Pāllū-
 šas medības kā poēsis
 slēpavības šīs

Ar kāju jānu slūpū
 lēkšū jānu vedon pā-
 kāpū konlīšis lūl ar
 vīn drīšās lūšās pū-
 mās dāts mās vāl pāsmā-
 lūšū vā vānāšū dūmā-

...kāpū konlīšis lūl ar
 vīn drīšās lūšās pū-
 mās dāts mās vāl pāsmā-
 lūšū vā vānāšū dūmā-
 ...kāpū konlīšis lūl ar
 vīn drīšās lūšās pū-
 mās dāts mās vāl pāsmā-
 lūšū vā vānāšū dūmā-

Guna Zeltiņa

SKAUDRS, NEZELIGS TIESUMS

Antona Čehova «Kaija» ir vispersoniskākais rakstnieka darbs un vistrāgiskākā komēdija visā krievu komēdijas vēsturē. Tā ir «luga, kas dzimusi neveiksmei un triumfam», kā raksta Čehova daiļrades pētnieks Z. Papernijs.

Tā ir luga, kas dzimusi sāpēs par cilvēkiem, kuriem doti spārni, bet kuri neprot šos spārnus nosargāt; un par cilvēkiem, kuriem smeldz tas, ka viņiem spārnu nav. Tā ir luga par cilvēkiem, kuri aizlauzti sitas un sitas pret dzīvi, kamēr noasiņo.

Spriežot pēc laikabiedru atsauksmēm, Veras Komisarževskas tēlotajai Ņinai Zarečnajai bēdīgi slavenajā «Kaijas» pirmizrādē Pēterburgas Aleksandras teātrī bijuši spārni. Taču tie nespēja aizstāt visa ansambļa «bezspārnainību» — tradicionālo pieeju šai novatoriskajai lugai, kad tikuši pilnīgi ignorēti lugas daudzslāņainie konflikti un attieksmju sarežģītība. Un drīz vien publika, kas bija nākusi skatīties komēdiju, kopā ar Arkadinu smējās par Trepleva «dekadentiskajiem murgiem». Sākumā smējās neizpratnē, bet tad — aizvien ļaunāk un iznīcinošāk. Smējās un svilpa. Ņirgājās par lugu, par tās simbolu — kaiju. Visgrūtākais paradokss: Čehovam, kura pirmais mākslinieka bauslis bija skaudrs, objektīvs patiesīgums, pārmeta samākslotību, dzīves apmelošanu. Zālē sēdošie nepazina sevi lugas divainajā personāžā — viņi negribēja sevi pazīt. Viņi nevarēja lugai piedot tās nesaudzību, «ķecerīgo genialitāti», kā to raksturojis M. Gorkijs.

A. Čehovs rakstīja V. Ņemirovičam-Dančenko, ka teātris izelpojis ļaunumu, gaiss sabiezējis no ienaida un viņš — pēc fizikas likumiem — izlidojis no Pēterburgas kā korķis. Presē parādījās virsraksti: «Ko viņiem nodarījis Čehovs»... Taču Čehovs bija uzdrīkstējies atgādināt, ka bez viņu iecienītās vieglās dzīves komēdijas un melodrāmas ir arī dziļas, neizbrienamas sāpes; Čehovs bija uzdrīkstējies iesviest viņiem sejā, ka vecā, rutinētā māksla ir baismi tukša. To nevarēja piedot un tādēļ smējās. Sie smiekli pāršķēla Veras Komisarževskas Ņinas spārnus. Tie iecirtās Čehova sirdī.

Otrreizēja neveiksme varēja likt tai noasiņot pavisam. Un tad, kad Maskavas Dailes teātris izvēlējās «Kaiju» iestudēšanai, V. Ņemirovičs-Dančenko rakstīja K. Staņislavskim: «Es esmu nodomājis atņemt visu, kas varētu noskaņot skatītājus uz pārmēriem smiekliem, lai viņi spētu uztvert lugas labākās vietas.»

Smeldzīgā komēdija uz Maskavas Dailes teātra skatuves pārtapa liriskā drāmā. Ar «Kaijas» uzvedumu, kurā tika jūtīgi atšifrēta katra Čehova varoņa slēptā iekšējā drāma, teātrī ienāca ansambļa izpratne, tā saucamais otrais plāns, emocionāli piesātināts zemitēksts un pauzes — tas viss, ko var dēvēt par mūsdienu teātra ābeci. Čehova lugā teātris bija atradis saviem meklējumiem atbilstošu materiālu un tieši tādēļ guva tik lielus panākumus.

Lai gan kaija kļuva par Maskavas Dailes teātra simbolu, šķiet, ka lugas idejiskais un emocionālais piesātinājums šajā uzvedumā vispilnīgāk izpaudās Trepleva tēlā, kuru spēlēja Vsevolods Meierholds, kas pēc dažiem gadiem stājās nelielas provinces trupas priekšgalā, lai meklētu jaunas formas mākslā.

«Kaija» drīz «nomira» citos Čehova lugu iestudējumos Maskavas Dailes teātrī, tādā kārtā pakāpeniski nostiprinot ar šo pirmo uzvedumu aizsāktos inscenējuma principus. Un pamazām tieši tas, kas savā laikā rehabilitēja šo lugu, kas pavēra ceļu jaunai, dzīvīgākai dramaturģijas interpretācijas strāvai, pārvērtās par tradīciju — cilpu, kura žņaudza citus teātrus un arī pašu Maskavas Dailes teātri. «Mhatoviskais» pārvērtās par «čehovisko». Citi teātri redzēja gandrīz vienīgi Maskavas Dailes teātra tradicionālo «Kaiju». Gleznainais ezers ceļoja no viena «Kaijas» uzveduma prospekta uz otru, lai gan paša Čehova remarka 1. cēlienam skaidri liecina, ka ezers aiz ātrumā sanaglotās estrādes mājas izrādei nemaz nav redzams.

Un ne tikai ezers. Visa luga gadu gaitā pārvērtās par hrestomātisku klasiku, par sēri smeldzīgu, elēģisku stāstu «iz pagātnes inteligences dzīves». Lugas asumu, uzbrūkošo raksturu nu aizsedza tradīcija.

Polemiku ar tradicionālo «Kaiju» aizsāka Anatolijs Efross ar iestudējumu Maskavas Leņina komjaunatnes teātrī 1966. gadā. Kā atzina pats režisors, ne viss šajā uzvedumā izdevies, taču tas bija mēģinājums lugu tulkot mūsdienu nervozajā, satrauktajā sirds valodā, atklāt Čehova satraukumu un sāpes par cilvēkiem, viņa smago rūpi par rītdienu. Tā bija nobriedusi uzdrīkstešanās; kas pārcirta tradīcijas cilpu un paplašināja šī autora izpratni. To apliecināja arī vēlākie A. Ēfrosa veidotie Čehova lugu iestudējumi.

«Kaija» latviešu teātrī nekad nav sasniegusi galēju robežu — ne pilnīgu neveiksmi, ne spožu triumfu. Pelēcīgs bija lugas pirmuzvedums Jaunajā Rīgas teātrī 1909. gadā (režisors A. Freimanis). Vienīgi Lilijas Ērikas Ņina, Mirdzas Smithenes Maša un Viļa Segliņa Trepļevs izcēlies ar dzīvo, Čehova būtībai tuvo dvēseles vibrējumu.

Atbilstoši savam laikam režisors Nikolajs Mūrnieks un aktrise Zigrīda Stungure Liepājas teātra uzvedumā (1954) izlasīja «Kaiju» kā stāstu par vitālas, uzvarošas gribas ērkšķaino ceļu mākslā. Akadēmiskā drāmas teātra iestudējumā (1960) šīs pašas tēmas risinājumā akcents pārvietojās uz Lidijas Freimanis izteiksmīgo Arkadinas tēlu.

60. un 70. gados Čehova drāmas un komēdijas tiecas iestudēt, papildināt un saasināt izteiksmes līdzekļus. Liegos pustoņus nomaina asi, griezīgi toņi, sevī koncentrēto varoņu iekšējo darbību, slēptās gaismas un tumsas spēles nomaina atklāta dvēseļu ekscentrika, uz āru vērstas, it kā atkailinātas pārdzīvojamu izpausmes. Čehova lugu galvenajā konfliktā — varoņu sadursmē ar vidi, dzīves īstenību —, kurā līdz tam tika akcentēta personībai naidīgās vides postošā ietekme, interpretētāji cenšas meklēt arī cilvēkā pašā daļu vainas, viņa neizdevušās dzīves cēloņus.

Tā liriska drāma nereti vēršas asā, skarbā, apsūdzošā traģēdijā (G. Tovstonogova «Trīs māsu» iestudējums Ļeņingradā 1965. gadā). Līdzās Čehova raksturu ekscentriskiem, spontāniem izvirdumiem, ekspresīvām traģikomikas izpausmēm Ādolda Šapiro Čehova lugu uzvedumos («Ķiršu dārzs» un «Trīs māsas» Tallinā, «Ivanovs» Rīgā, Jaunatnes teātrī, 1975. gadā) pulsē varoņu izjūtu smalkas vibrācijas. Ir mēģinājumi traktēt Čehova darbus arī kā komēdijas, groteskas, farsus, taču šādam vienkāršotam risinājumam pretojas pati lugu organiskā daba — pārāk liels ir to iekšējais dramatiskais piesātinājums, tajās ietvertā savdabīgā traģisma īpatsvars. Tā kā Čehova lugās dramatiskais un traģiskais slāņojums ir izšķīdināti komiskajā, tad īpaši svarīgi uzvedumā ir atrast to jūtīgu un precīzu sabalsojumu.

1976. gadā Akadēmiskais J. Raiņa Dailes teātris (režisors inscenētājs Arnolds Liniņš, režisors Kārlis Auškāps) «Kaiju» iestudējis gan kā teātra aktieru pamatansamblu, gan kā VI studijas diplomdarba uzvedumu. Kā «lielajam», tā «mazajam» Dailes ansamblim tas ir pārbaudījums, kas rāda, cik daudz viņi iespēj Čehova atklāsmē. Lai gan tas nav pirmais Čehova darbu uzvedums Dailes teātrī.

*Aivars Bogdanovičs — Trigorins
un Viļa Artmane — Arkadina.*



1951. gadā režisores Felicitas Ertneres iestudētajā Čehova «Trīs māsu» izrādē Milda Klētniece, Lilita Bērziņa, Alma Ābele, Arveds Mihelsons un citi Dailes teātra aktieri ļoti smalki un niansēti atklāja Čehova varoņu daudzveidīgās, pretrunīgās attiecības un raisīja skatītājos dziļu smeldzi un spēcīgu līdzpārdzīvojumu. «Kaija» palika režisores nepiepildīts sapnis.

Tagadējais «Kaijas» uzvedums ir novatoriska Čehova lasījuma piedāvājums. Tas ir Čehova mūsdienu spriegajā, nervozajā ritmā ar padziļinātu objektīvo un subjektīvo cēloņ-

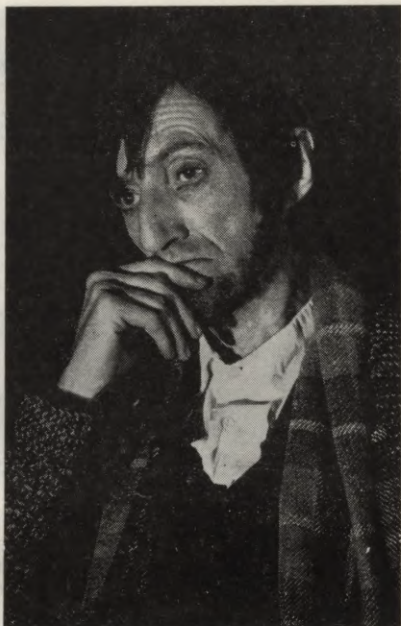
sakarību izpēti, ar varoņu vientulības un egoisma, ciešanu un sāpju analīzi. Vēlēšanās ietiekties skaudrajā, «ķecerīgajā» Čehovā to vieno ar Anatolija Efrosa un Ādolfā Šapiro meklējumiem šīs dramaturģijas interpretācijā, taču tai pašā laikā Arnolda Liniņa risinājums ir arī atšķirīgs.

Par viendabīgu Čehova ansambli šai Dailes teātra izrādē nevar runāt. Te ir dažādos līmeņos — seklāk un dziļāk iestrādāts Čehovs. Atkarībā no katra aktiera izjūtas, uzņēmības, meistarības. Studistu ansamblis ir vienotāks. Jūtams, ka tā pamatā ir viena skola, viena augsne. Tiešāk ievērojot vienoto interpretācijas principu, jauniešu izrādē kļūst it kā par savdabīgu lakmusa papīru, kas skaidrāk parāda režisora domu, palīdz izprast «lielās» «Kaijas» zīmju sistēmu. Šis princips saliedē gan tos, kas vecuma ziņā atbilst Čehova varoņiem, kā Esmeraldas Ermales Ņinu, Pētera Gaudiņa

Treplevu, kuri dziļi un aizrautīgi ietiekušies savu tēlu dzīvē, gan tos, kas šajā ziņā neatbilst autora norādījumiem, bet kam palīdz Čehova raksturu atšifrējums, kā Vara Vētras Trigorinu, Andra Bērziņa Dornu, Anitas Grūbes Arkadinu. Pat Samrajevs, ko atveido Ilgonis Švika, te nešķiet kā no citas pasaules ielidojis meteorīts, bet ir tieši šim laikam, uzvedumam, ansamblim piederīga spilgta, čehoviska persona. Taču tas ir dabiski, ka studistu jaunība pretojas Čehova varoņu cilvēciskās pieredzes smagumam un tam skaudrajam dziļumam, kādā to tiecas atklāt Arnolds Liniņš. Viņiem tas ir ceļš uz Čehovu.

Dailes teātra uzvedumā nav ne tradicionālā skaistā ezera, ne liegās, poētiskās noskaņas. Režisori un scenogrāfs Ilmārs Blumbergs piedāvā mums drūmu, noslēgtu vidi, mazu, skarbu reālās pasaules modeli. Skatuve ir atkailināta. Galvenais elements uz tās — iegarens podests, ap kuru un uz kura risinās darbība. Fonā — melna, vijīga drapērija. Dominē tumšie toņi. Tumsu pārcērt asas, baltas gaismas stari, ko raida virs podesta lokā iekārto gaismas ķermeņu aplis. Tie iztausta un iespiežas cilvēkos, kas atrodas uz skatuves, un diagnoze ir nežēlīga — egoisms, neiejūtība, grūtsirdība, vienojošas idejas, ideālu trūkums.

Vēl nedaudz par šo Dailes teātra «Kaijas» tumsu. Pēc Čehova lugas darbība sākas tikko pēc saulrieta. Bet Staņislavskis savā režijas eksemplārā ir ierakstījis: «Luga sākas tumsā,» — un pie

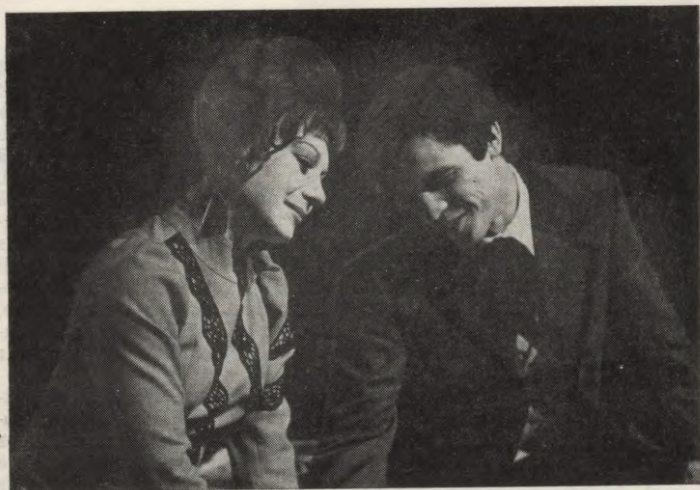


4. cēliena sākuma teksta: «Pustumsa». (Z. Papernijs uzskata, ka tādu «tumšu ierāmējumu» it kā pasaka priekšā Mašas pirmā un pēdējā frāze.) A. Efross Ņinu tradicionālā baltā tērpa vietā iegērbta melnā. Mūsu Dailes teātris sniedz savu «Kaijas» krāsu gammu, savu gaismu un ēnu spēli.

Uz skatuves neredzam arī ezeru, tas atrodas it kā skatītāju zālē. Bet tādiem cilvēkiem, kādus iepazīstam Dailes teātra uzvedumā, šis ezers nemaz nav vajadzīgs. Viņi jau ir kļuvuši vienaldzīgi pret dabu un skaistumu. Viņi ir kļuvuši vienaldzīgi cits pret citu un paši pret sevi. Trepļevs stāsta, kāda sajūta ir cilvēkam, kurš, no rīta atmodies, pēkšņi redz, ka ezers ir izkaltis. Šiem cilvēkiem ezers ir jau izsusējis, tas tikai sāpīgās atmiņās saistās ar zaudēto skaistumu. Izrādes sākumā vēl kaut kas skan un viņo Trepļevā (Ivars Kalniņš) un Ņinā (Elita Krastiņa), bet vēlāk tīras jūtas Ņina atceras kā maigus, krāšņus ziedus; sākumā arī Aivara Bogdanoviča Trigorins dziļi izjūt dabu, tajā ieklausās Vijas Artmanes Arkadina, turpretī uzveduma otrajā daļā atklājas īsts izdegušu dvēseļu tuksnesis.

Cehovs bija pirmais autors pasaules dramaturģijā, kas tik jūtīgi un precīzi fiksēja cilvēku savstarpējās atsvešināšanās procesu. Ar to arī izskaidrojama Čehova darbu renesanse šodienas pasaules teātrī.

Tieši šajā Čehova īpatnībā režisors inscenētājs A. Liniņš un režisors K. Auškāps ir atraduši lugas traktējuma pamattoni. Kādēļ šie cilvēki ir tādi? Kādēļ viņi tā izturas cits pret citu? Dailes teātra uzveduma veidotāji centušies atklāt briesmīgās cilvēku atsvešinātības, aukstās vienaldzības, izsīkuma, traģiskās nesapratnes sa-gandēto dzīvju cēloņus. Šīs neizdevušās dzīves uzvedumā saākētas cita aiz citas bezgalīgā, greizā virtienē. Tās savērusi kopā dzīves smacējošā šaurība: gan drudžainais darbs kā vāveres ritenī — Trigorinam, gan piespiedu bezdarbība — Trepļevam, gan bezmērķa eksistence — Mašai un citiem. Dailes teātra uzvedumā nevienam no Čehova varoņiem nepietiek spēka pārraut šo nolādēto ķēdi; arī Ņinas izrāviens ir tikai iluzorisks. Iestudējuma veidotāji aicina ieskatīties dziļāk — vai katrā no šiem cilvēkiem jau neslēpjas viņa iekšējās drāmas, pat traģēdijas iedīgļi, cēlonis. Jo te gandrīz katru plosa kāda savtīga kaislība. «Sātans mīt katrā no jums,» saka E. Krastiņas Ņina lugas uzvedumā. Sādus vārdus neatradīsim Čehova tekstā, bet tie izriet no lugas būtības un akcentē režijas ieceri. Tie neskan vēsi konstatējoši, bet satraukti, apsūdzīgi un sāpīgi. Individuālo ciešanu, iekšējo drāmu vienotībā jaušama arī iestudējuma virzība uz kopējo sociālo cēloņu atklāsmi. Ne tikai šie



Elīta Krastiņa — Zarečnaja un Ivars Kalniņš — Treplevs.

cilvēki ir vienaldzīgi cits pret citu, tāda ir arī apkārtējā dzīve pret viņiem. Subjektīvais un objektīvais Čehova varoņu pārdzīvojumos ir savijies vienā mezglainā sājpu kamolā, no kura izšķetinās gan dzīvi, gan pašus cilvēkus apsūdzošā sāpe.

Šīs saasinātās ciešanas un sāpes Dailes teātra uzvedumā nav ne poētiskas, ne daiļas. Uzveduma veidotājus neinteresē ciešanās gūtā apskaidriba. Viņi pēti egocentrismu un tā izraisītās ciešanas kā bīstami ielaistu, progresējošu slimību, tās ik dienas nomācošās, pat pierastās ciešanas, kas izkēmo sejas, nocietina un izkropļo dvēseles, padara cilvēkus nervozus, sikus, nepatikamus, pat cietsirdīgus.

Un šie Čehova slavenie «pieci pudi mīlestības»! Gandrīz katrs mīl kādu, bet tas mīl citu, kurš savukārt atkal mīl citu, un tā joprojām. Visi mīl izmisīgi un bezcerīgi. Visi runā viens otram garām, saskaroties tikai īslaicīgi (Treplevs un Ņina sākumā, pēc tam Trigorins un Ņina). Vienas ciešanas šajā nesaraujamajā ķēdē

neizbēgami rado otras, jo ikviens, aizņemts tikai ar sevi, nedzird tieši to cilvēku, kuru vajadzētu uz klausīt, — kā Treplevs nedzird Dornu pēc savas lugas izgāšanās, kā Arkadina Sorinu, kā Ņina Treplevu. Un arī Jura Strengas tēlotais Dorns sarunā ar Treplevu vairāk runā pats sev nekā viņam, Vijas Artmanes Arkadina sarunā ar Sorinu un dēlu ieklausās tikai savā satraukumā par Trigorinu, par savu dzīvi, kuras «laiks paiet»; šo pašu smago domu viņa domā arī aizkustinoši smieklīgajā «atvadu koncerta» laikā. Marinas Janna Maša stāsta Dornam par savām ciešanām, bet ārsts, ierauts šajā nolādētajā dzīves riņķa dejā, spēj atbildēt viņai tikai ar skumji sāpīgu: «Bet, mīlais bērns, ko tad es tur varu darīt?» Šajā uzvedumā īpašu nozīmību iegūst Mašas frāze «Kājiņa notirpusi...», kas izskan tukšumā. Tā ir-tā pati notirpusī dvēsele, tas pats izžuvušais ezers. Taču nevienam nav daļas ne par Mašas kāju, ne par viņas dvēseli.

Pat Gunāra Placēna raupji ekscentriskā Samrajeva šķietami pašmērķīgās izdarības precīzi iekļaujas režijas kopējā iecerē, pasvitrojot vispārējo neizpratni un neveiklības izjūtu. Valentīna Skulmes Sorins, sarunā ar mūsu tiesādams pats savu neciešamo dzīvi šajā provinces kaktā un pats sevi uzbudinādams, vēlreiz izgaršojot šīs dzīves nejdzību, ievēlas atvērtajā lādē. Arī tā ir viena no uzveduma daudzajām traģikomiskajām neatbilstībām.

Protams, vairums šo neatbilstību ir dziļi traģiskas. Treplevs savās ciešanās dara pāri Mašai, Maša — Medvedenko, Arkadina — Treplevam utt. Uzveduma otrajā daļā Treplevs atklāj savas ciešanas Ņinai, bet viņa, savu ciešanu izvārdzināta, nedzird. Un abi šie cilvēki ir tik bezgala tālu viens no otra, viņus vieno tikai sāpes: katram sava un kopēja — par šo dzīvi.

Neviens te nespēj kaut ko izmainīt. Neviena nespēj palīdzēt otram. Neviena nespēj palīdzēt pats sev. Dailes teātra uzvedumā tiek noraidīta jebkura cerība, jebkura ilūzija. Tas ir skaudrais Čehovs. Tā ir atkailināta tā laika dzīves būtība. Dzīve — pelēka un garlaicīga, bezjēdzīga un bezgaumīga nostājas mūsu priekšā visā savā tiešumā un nežēlibā. Čehovs ir rakstījis, ka atkritumu kaudzēm ainavā ir liela nozīme un ka ļaunās kaislības dzīvē ir tikpat raksturīgas un būtiskas kā labās. Viņš bija nesaudzīgs pret cilvēkiem tieši tādēļ, ka tik ļoti tos mīlēja un tiecās uz harmoniju. Tieši tādēļ Čehovam tik ļoti sāpēja cilvēku vājums un dzīves disharmonija. Dailes teātra uzvedums jo asi liek izjust žēlumu pret cilvēkiem, kuru vājums baro šīs «ļaunās kaislības» un neļauj sasniegt harmoniju, neļauj dzīvot saskaņā ar sevi un apkārtējiem.

Ne tikai ilūzijas par cilvēkiem, bet arī ilūzijas ap un par mākslu

cenšas kļiedēt Dailes teātra ansamblis, jo lugā viss personāžs grupējas arī pēc savas attieksmes pret mākslu. Visa uzveduma problemātika ir centrēta ap šo mākslas tēmu. Čehovs rakstīja par to, kas viņa satrauca visvairāk: izglītotā, kulturālā krievu sabiedrības daļa, intelligēnce, nespēj pacelties tādā līmenī, lai varētu īstenot tautas garīgās vadišanas misiju. Dailes teātra uzvedumā neviens no šiem inteligentajiem cilvēkiem to nespēj; tas, ko viņi var dot, ir tikai «jauki un talantīgi», kā saka Trigorins, un ne vairāk. Ņina lugas uzvedumā saka: «Man ir skumji bez cilvēka.» Šie vārdi skan kā visa iestudējuma sauciens pēc cilvēka — līdzjutēja, cilvēka — sapratēja, cilvēka — radītāja.

Jā, te ir skumji un auksti, te sāp, jo nav neviena tāda cilvēka. Bet Ņina Zarečnaja, tradicionālā «kaija», jaunā mākslas ideāla nesēja, kas parasti tikusi pretstatīta gan Arkadinas un Trigorina rutīnai, gan Trepļeva vājumam un strupceļā iedzītajiem mākslinieciskajiem meklējumiem?

Ņinas tēla traktējumā Dailes teātra uzvedums ir visnovatoriskākais. Elitas Krastiņas Ņina nav lepnā, uzvarošā «kaija». Izrādē sastopamies ar ikdienas piezemētu mākslas ideālu. Jā, viņa ir skrējusi, brāzusies, līdz nobrāzusies līdz asinīm, bet — kā vārdā? Izrādās, ka viņa nemaz nav gribējusi lidot tālāk par Arkadinas teātri. Arī šī Ņina finālā runā par savu aktrises sūtību. Tikai mēs viņai neticam, jo viņa runā, pati sevi stiprinādama, drošinādama. Daudz izteiksmīgāk runā viņas āriene — provinces aktrises sarkanais tērps ar vulgāro eleganci, spilgtā, mākslīgām rozēm apbārstītā cepure, haotiskās, lauzītās kustības, kas raksturo domu nelīdzsvarotību un nenoteiktību. Viņa ir pieņēmusi Arkadinas pašsūģestiju kā vienīgo iespējamo eksistences formu. Taču viņa nav tik stipra kā Arkadina.

Lūk, šis jaunais, zaļais talantiņš, kam pietrūkst pašcieņas, izturības un darba mīlestības, un tam pretī — «vecā raudze», talants, kas prot sevi disciplinēt, prot izturēt. Vija Artmane Arkadinas lomā smalki, niansēti atklāj, ka viņas varonei kļūst aizvien grūtāk cīnīties ar vecumu, ar jaunām sāncensēm dzīvē un mākslā. Tādēļ šis pastāvīgais lepnums par savu labo formu, tādēļ šī biežā, raižpīlnā raudzišanās spogulī, nervozais, izspīlētais stāsts par aktrises grandizo uzņemšanu Harkovā. Šī Arkadina vēl cīnīsies un vēl uzvarēs. Bet Ņina šajā uzvedumā aiziet tumsā un tukšumā, runājot vārdus no sava monologa I. cēlienā: «Auksti, auksti... Baigi, baigi...»

Ivara Kalniņa Trepļevs redz Ņinas drūmo nolemtību, tādēļ parastais Trepļeva konstatējums: «Jūs esat atradusi savu ceļu, jūs



zināt, kurp ejat...» — šajā uzvedumā pārvērsts par bezgala sāpīgu jautājumu, kas smeldz no vilšanās, neticības un žēluma. Tam pievienojas vēl paša aizlauztība, apkārtējais tukšums, aukstums, pašapmāns, Ņinas vairākkārtējā nodevība (E. Krastiņas Ninā šī vainas apziņa pret Treplevu ir spēcīga). Un Treplevs liek atskanēt liktenīgajam šāvienam, tādā kārtā pats kļūdamas par nošauto kaiju. Ivara Kalniņa ārkārtīgi jūtīgais, nervozais Treplevs, kurš dzīvo it kā ar atkailinātiem nervu galiem, tādēļ katrs pieskāriens viņā izraisa sāpes, no izrādes uz izrādi arvien precīzāk aizvada

līdz skatītājiem režijas ieceri, dažviet pārvarot arī savu dikcijas neskaidrību, kas visvairāk traucē šī tēla uztveri.

Trigorins Dailes teātra uzvedumā šķiet interesants ar netradicionālo, dziļi cilvēcisko iekšējo pretrunu akcentējumu. Viņš ir godīgs darba zirgs, nemitīgajā darbā izvārdzis, notrulinājies cilvēks. Viņš ir talantīgs literāts, bet viņam sāp sīkos darbos izšķiestā dzīve, sāp «bezspārnainība». Rakstīšana ir viņa laime un lāsts, viņa Sizifa mokas, viņa dzīves piepildījums un pašsadedzināšanās; tā izsūc Trigorinu, viņa gribu, viņa atpūtu, sadrumstalo, izkļiedē dzīvi, viņā vairs nav lielu, spēcīgu jūtu. Par to, kā aktieris Aivars Bogdanovičs realizē interesanto režijas ieceri, domas var dalīties. Tāpat kā par Trigorina un Arkadinas attiecsmju tēlojumu. Vijas Artmanes Arkadina spidoši nodirīgē Trigorina atkarošanas ainu. Soli pa solim atkāpdamies, spurodamies un dusmodamies kā niķīgs

bērns, Aivara Bogdanoviča bezgribas varonis pamazām pakļaujas viņas sievišķīgajai valdonībai. Viņu savienība pārtrūkusi tikai islaicīgi. Tie ir divi vienā dzīves un mākslas mezglā sasiesti cilvēki, kurus saista ieradums un nepieciešamība turēties kopā «šajos grūtajos laikos» un kuri viens otrā meklē to, kā pašam tik ļoti trūkst.

Arī vecais Sorins Valentīna Skulmes traģikomiskajā atveidā ir cilvēks, kurš izmisīgi tiecas uz mākslu, uz dzīves pilnību, tas ir «cilvēks, kurš gribēja»... Pat lādzīgais, aprobežotais skolotājs Medvedenko (Pēteris Siliņš) šinī uzvedumā ir «cilvēks, kurš gribēja», tikai pamazām mākslas un ideālu izpratni viņā saēd rūpes par miltiem un svecēm.

Mašai Dailes teātra uzvedumā norauts tradicionālais uzticības skaistuma plīvurs, atklājot, kā vienmuļība un ciešanas lāsi pa lāsei izsūc cilvēku. Arī Marinas Janaus tēlotā varone tiecas uz mākslu, uz garīgu skaistumu, no tā izaug viņas mīlestība pret Trepļevu un — arī viņas traģēdija. Kā viņa apglāsta improvizēto skatuvi, uz kuras tūlīt jānotiek Trepļeva lugas uzvedumam! Bet tūlīt arī strauji, lūpas sakniebusi, atkāpjas — pēc dzelošā Medvedenko atgādinājuma, ka uz šīs skatuves debitēs Ņina Zarečnaja. Viņa ir pārpilna ar mīlestību, bet pamazām šī atbildes nesapņēmusī ne atdotā mīlestība viņu nomoka, un, sāpju dzīta, viņa kā šlēpi to velk sev līdzī pa zemi. Mašas nelaimīgā mīlestība vērsās nomācošā bezjēdzībā, dvēsele noveco un apaug ar čaulu. Šī nelaimīgā mīlestība Mašu saista ar Trepļevu, un Trepļevu tas kaitina. Viņi abi nespēj neko likt pretī šai neauglīgajai, viņus iztukšojošajai mīlestībai. Un beigās abi ir vienādi nabagi.

Egoisms un atsvešinātība savdabīgi atspoguļojas arī Dorna tēlā (Juris Strenga). Stindzinošs ir izrādes moments, kad Maša nokļūst starp Dornu un Arkadinu un tie viņu raida projām no sevis. Tikai nepielaišt sev par tuvu, tikai neļaut ielūkoties sevī dziļāk, neaplipināties ar svešām sāpēm! Viņu saltie aizrādījumi Mašai un īsie savstarpējās saprašanās mirkli (kas līdzinās rentgena uzzibsnījumiem, jo abi šie gudrie cilvēki redz viens otram cauri) atklāj pārsteidzošu šo raksturu līdzību. Arī Jura Strengas ironiskais Dorns slēpj savā izdegušajā dvēselē dziļu nepiepildītas dzīves drāmu.

Viens no vispārliciecināšākajiem tēliem, kas precīzi iekļaujas Dailes teātra uzveduma savdabīgajā stilistikā, ir Dinas Kuples Polina Andrejevna. Rakstura ārējās izpausmēs aktrise nebaidās atklāties citiem nepatīkama, ar atsevišķu smalku detaļu palīdzību iezīmējot

bagātas, cildenas personības neglābjamo bojā eju ikdienas smacējošajā bezjēdzībā, veidojot smeldzes un sāpīga lirisma cauraustus duetus ar J. Strengas Dornu un M. Janaus Mašu.

Tā visi šie cilvēki kļūst, sava nespēka un egoisma, ikdienas sīkumu un smagu domu mākti. Un ne viņi spēj no dzīves ko ņemt, ne tai ko dot. Arvien dziļāka kļūst savstarpējā nesaprašanās un atsvešinātība. Uzveduma otrajā daļā režisori ir jau «izsvaidījuši» aktierus pa skatuvi, neļaujot viņiem vairs arī šķietami kontaktēties. Brižiem gan vēl viņi tiek satuvināti: Dorns un Polina Andrejevna tin dziju, loto spēles laikā visas personas tiek sapulcinātas vienuviet. Bet vai tad tā ir saprašanās, pēc kuras tik izmisīgi alkst visi šie cilvēki?

Cehova daiļrades pētnieki atzīst, ka viņa dialogs nav pilnīgi izrunājams, ka viņa varoņu dvēseles ir pilnas neizraudātu asaru. Būtiskais bieži vien ir tieši nepateiktais, nepabeigtais; katra frāze ir ilgstoša iekšēja procesa rezultāts un savukārt aizsāk jaunu procesu. Dailes teātra uzveduma veidotāji ir jūtīgi uztvēruši šo Cehovam raksturīgo nepabeigtību, uztvēruši to netradicionālā nozīmē, jo pauzes un tā dēvētās klusuma zonas šajā iestudējumā samazinātas līdz minimumam, bet raitajā tempā izrādē ieguvusi it kā uzlādētu spriegumu. Sāpju un ciešanu sabiezinājums uzvedumā dažbrīd šķiet kā dažādu izkāpinātu emocionālu stāvokļu montāža, taču pamazām tieši šai aprautībā, noklusējumā atklājas risinājuma mērķtiecība, iekšējais piesātinājums, metaforiskā un simboliskā jēga. Dailes teātra «Kaijas» simbolika izpaužas uzveduma tēlu sistēmas ietilpībā, bagātībā un dziļumā, kas panākts ar saasinātu realitātes attēlojumu, ar īpašu šo tēlu iekšējo struktūru un ar apelāciju pie skatītāju ētiskās un mākslinieciskās pieredzes, pie viņu līdzrādīšanas spējām.

Ja izrādē izdodas panākt pilnīgu un precīzu aktieru atdevi iecerētajam mērķim, tad iestudējums nepārprotami izraisa skatītāju līdzsāpi par varoņiem. Tādējādi šajā uzvedumā, šķiet, savdabīgi transformējas «Branda» žēlsirdības tēma. Tā ir smaga līdzsāpe, jo tā izaug no līdzjutības ne tikvien pret labo un skaisto, ko sadragā dzīve, bet arī pretniecīgo, atbaidošo un riebīgo, ko dzīve un paši cilvēki rada.

Vairākkārt dzirdēti iebildumi pret Dailes teātra «Kaijas» risinājuma pesimistisko pamattoni, pārliecīgo atsvešināšanās, degradācijas procesa un dzīves disharmonijas absolutizāciju. Manuprāt, tieši caur noliegumu, caur negāciju saasinājumu šajā iestudējumā atklājas pozitīvais ideāls, uzveduma veidotāju slāpes pēc patiesas cilvēcības, iejūtības un dzīves pilnības.

Dailes teātra «Kaija» ir uzvedums par to, «ko cilvēks cilvēkam», un tā intonācijā nepārtraukti skan: «Tā nedrīkst rīkoties ar talantu! Tā nedrīkst ar cilvēku!» Šī sauciena atbalss skan arī Dailes teātra nākamajā — G. Priedes lugas «Nāc uz manām trepēm spēlēties!» («Trīspadsmītā») — uzvedumā. Ar šo uzvedumu teātris ir «pievienojis savu sāpi visas pasaules mazo cilvēku kopīgajai sāpei», kā teicis režisors A. Efross. Un tas nav tikai pārbaudījums Čehova izpratnē. Gan teātrim, gan skatītājiem tas ir arī cilvēcības pārbaudījums.

1977. GADA 12. JANVĀRI AKADEMISKAJĀ JAŅA RAIŅA DAILES
TEĀTRA JAUNAJĀ ĒKĀ NOTIKA SVINIGS MITIŅŠ, VELTĪTS
CELTNIECĪBAS DARBU NOSLEGUMAM.



*Akadēmiskā
Jāņa Raiņa
Dāiles teātra
jaunā ēka.*



Kompleksa priekšnieks Rīgas celtniecības tresta 60. celtniecības pārvaldes galvenais inženieris S. Makuha pasniedz teātra pārstāvjiem simbolisku jaunā teātra atslēgu. No kreisās: S. Makuha, V. Artmane, A. Liniņš, L. Bērziņa un I. Timuška.

V. Artmane kolektīva vārdā pateicas celtniekiem.



Silvija Geikina

IDEĀLĀ VAROŅA MEKLEJUMI JAUNATNES TEATRI

Jaunatnes teātra galvenā režisora Ādolfa Šapiro iestudējumi arvien bijuši sabiedrības uzmanības centrā. Daudzi no tiem izpelnījušies nedalītu skatītāju sajūsmu un atzinīgus kritiķu vērtējumus, citi savukārt izraisījuši aktīvas debates un polemiku. Taču viens secinājums ir vienprātīgs — Ādolfs Šapiro pieder pie režisoru eksperimentētāju kategorijas. Gandrīz katrs viņa iestudējums ir jauns māksliniecisks meklējums gan paša režisora daiļradē, gan arī mūsu republikas teātru dzīvē.

Nozīmīgs ir arī Raiņa «Zelta zirgs» uzvedums aizvadītajā sezonā. Var diskutēt, vai Raiņa darbs atklāts visā pilnībā un daudzpusībā, tomēr vienu ārkārtīgi vērtīgu atziņu šis uzvedums sniedz. Tā ir atziņa par ideāltēla nepieciešamību uz teātra skatuves, īpaši uz Jaunatnes teātra skatuves. Līdz šai atziņai kolektīvs un Ādolfs Šapiro nostaigājis samērā garu un sarežģītu ceļu. Pretrunīgs šis ceļš ir arī visam latviešu teātrim.

40. gadu beigās, 50. gadu sākumā dramaturģijā attēlotie pozitīvie varoņi lielā mērā bija rezonieri un attēlot tos cilvēciskus bieži vien nebija iespējams, jo viņu plakātiskums neļāva iedziļināties cilvēka garīgās dzīves daudzveidībā. 60. gadu beigās, arī 70. gadu sākumā populāra bija klasisko varoņu deheroizācija, kuru dažkārt veicināja cenšanās atklāt tēlu sarežģītību, viņu iekšējās pretrunas. Mūsu republikā tā galvenokārt skārusi Raiņa, Šekspīra, Čehova tēlus. Uz skatuves šajos gados redzējām nevis Hamletu varoni, bet gan Hamletu — iekšējās pretrunās un savas tragiskās vainas apziņā saplosītu cilvēku, redzējām īpaši uzbudinātas un eksaltētas Čehova trīs māsas, Sillera karalienes Elizabeti un Mariju Stjuarti — divas nespēcīgas un greizsirdīgas sievietes. Klasikas varoņu piezemēšana un to īpaši uzsvērtais neglītums izraisījuši pretreakciju — sabiedrības vienas daļas tieksmi pēc romantikas, poētiskuma un skaistuma mākslā. Nereti šī nepieciešamība pēc skaistā, daiļā, cildenā ir arī pārprasta un sīki varoņi ietērpti viņiem nepiedienīgā poētiskā togā.



Anda Zaice — Antiņš un Imants Skrastiņš — Baltais tēvs J. Raiņa saulgriežu pasakā «Zelta zirgs».

Jaunatnes teātrī pēdējos desmit gados netika novērotas nedz īpašas klasikas deheroizācijas tendences, nedz arī pseidoromantiski aizplivurotas izrādes. Drīzāk tajā bija vērojami dialektiski ideālā varoņa meklējumi — daudzreiz caur šaubām, dažreiz pat caur noliegumu. Daudzējādā ziņā šis process netieši atspoguļoja sabiedrības uzskatus par ideālu mākslā, par ideālā tēla vietu un funkciju mākslas darbā.

Tā kā 40. un 50. gadu pozitīvais varonis bieži vien bija pārāk kategorisks un neīsts, tad, analizējot šo gadu devumu teātra mākslā, vērtētāji bieži vien vairījušies no vārdkopas «ideāls tēls». Tā, piemēram, par Mirdzas lomas atveidojumu A. Sākse «Pret kalnu» uzvedumā E. Baldiņa saņēma uzslavu par to, ka viņas «Mirdza nebija apriori dots ideāltēls»; par dramatisko B. Gorbatova «Tēvu jaunības» iestudējumu, kurā darbojošās personas pašai dziedīgi atdod savas jaunās dzīvības par revolūcijas uzvaru, saņēma kritikas atzinīgu novērtējumu par to, ka tie ir «dzīvi cilvēki, kas dabiski kustas un darbojas, nevis mehanizētā patētiskā izkledz frāzes». Vēl 60. gadu beigās presē nācās lasīt nožēlas pilnus

atzinumus, ka Jaunatnes teātru aktieriem «jānes ideālais tēls kā nepatīkama nasta». Žurnāla «Teatr» 1969. g. 11. numurā I. Mjagkovas rakstā «Teātris sākas ar Jaunatnes teātri» lasāmi vārdi «ideāla slogs». Nevienkāršota pozitīvā varoņa attēlošana kļūst par vienu no svarīgākajām problēmām arī mūsu Jaunatnes teātrim un tā galvenajam režisoram Ā. Sapiro. Pirms dažiem gadiem nācās dzirdēt šādas Ā. Sapiro domas: «Ideālais varonis nav identificējams ar mākslas darbu ideālu. Ideāla klātbūtne jājūt arī tādos darbos, kuru centrā izvirzīts negatīvs varonis.»

Sākumā ideālo varoni Ā. Sapiro, šķiet, saskata nevis atsevišķā tēlā, bet galvenokārt kolektīvā. Ipašs kolektīvisma gars valdīja tādās Jaunatnes teātra sešdesmito gadu izrādēs kā L. Maļugina «Mazuļi», M. Svetlova «Pēc divdesmit gadiem», Z. Papernija «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev». Attiecību patiesīgums, ticība biedru atbalstam, nešaubīgs, gandrīz reibinošs spēka un talanta apliecinājums šos uzvedumus padarīja par vēra ņemamiem tajā mākslinieciskās programmas meklējumu ceļā, kuru pēdējā desmitgadē nostaiģājis Jaunatnes teātris.

Kā skaists noslēgums šai jūsmai par kolektīva iespējām un vispēcību izskanēja Ā. Arbuzova «Pilsētas rītausmā» iestudējums. Tā veidotāju nopietnā attieksme pret dramaturģisko materiālu un konkrēto vēsturisko notikumu, spēja iedziļināties tā būtībā un atklāt to interesantā, valdzinošā teatralā formā, īpašā ansambļa izjūta, kuru papildināja tādi nozīmīgi tēli kā V. Capina Zorins, H. Cumačenko Žmeļkovs, V. Dika Zjabļiks, T. Dzjubas Korņeva, — visas šīs ētiskās un estētiskās kvalitātes padarījušas «Pilsētu rītausmā» par savdabīgu pieminekli tam aizrautīgajam ansambļa garam, kas sešdesmito un septiņdesmito gadu mijā valdīja Jaunatnes teātri. 70. gadu vidū dažādu iemeslu dēļ kolektīvisma izjūta nedaudz mazinājusies. Arī tas ir likumsakarīgi. Sajūsmas, iedvesmas un aizrautības periodiem nereti seko pašapceres, pašanalīzes posmi. Tie ir sarežģīti un pretrunīgi.

G. Priedes lugas «Vējlukturis abažūrā» uzvedumā Ā. Sapiro režijā jautājumi un pārdomas mijas ar šaubām par ideāla iespējamību un nepieciešamību. Tāpat kā vējlukturis sedz abažūrs, arī jauniešu savstarpējās attiecībās ir daudz izlikšanās un nepatiesīguma. Uz skatuves sastopamies ar studentiem, kuriem savstarpēja iepazīšanās vēl priekšā. Vai no šiem maskās tērtajiem indivīdiem izveidosies domu biedru kolektīvs — to rādīs nākotne. G. Priede un Ā. Sapiro gan dod šādas varbūtības nojausmu, taču tikpat lielā mērā iezīmē arī iemeslus, kāpēc patiesīgums jauniešu attiecībās var arī izpalikt. Tērties maskā, cilvēks šķiet skaistāks, pievilcīgāks,



Velta Skurstene — Melnā māte J. Raiņa saulgriežu pasakā «Zelta zirgs».

interesantāks. Nepatiesa, izlikšanās, skaista poza, kas tik nepieņemamas un nīdējamas likās tādā iestudējumā kā S. Lungina un I. Nusinova «Zoss spalva», «Vējlukturis abažūrā» liekas pat simpātiskas. Katrā ziņā tām ir savs attaisnojums. Tie studenti, kas ieradušies viesos Lielvārdē, nevar atbildēt uz jautājumu, kā ir labāk — novilkt skaisto maskarādes tērpu, noņemot parūku un iet pretim cilvēkiem ar savām garīgajām vērtībām, toties necilā ārienē, vai arī savu iekšējo būtību ietēpt košā, impozantā čaulā.

Jaunatnes teātra iestudējumā jauniešu savstarpējās attiecības tikai top, veidojas. Tajās ir daudz nenoteiktības, minējumu, nojaušmas. Īpaša vieta izrādē ierādīta intonācijai, žestam, detaļai, smaidam, nejaušam acu skatienam. Tā ir kamerizrāde, kas apbur ar lirismu un pustoņu poēziju. Tajā pašā laikā tā ir dziļu pārdomu izrāde, kas nemitīgi izvirza svarīgus jautājumus. Kas vienā mūsu jaunatnes daļā radījis pārliecību, ka izdevīgāk ir izlikties labākam un gudrākam nekā esi patiesībā? Vai aiz nevainīgās maskas neveidojas nākamie liekuļi, kuriem izlikšanās drīz būs kļuvusi par otru dabu, tā ka vairs nebūs iespējams pateikt, kad šādi cilvēki melo un kad runā patiesību? «Vējlukturis abažūrā» vēl nekas tāds nav

noticis. Pagaidām tā ir nevainīga rotaļa, kas var pārvērsties bīstamā realitātē, bet var turpināties tikai vienu nakti. Rīta gaismā vējlukturis jau redzams bez abažūra.

Daudz nesaudzīgāk, bez romantikas un lirikas plīvura šai patiesības un fikcijas problēmai teātris pieskaras V. Tendrjakova darba «Nakts pēc izlaiduma» uzvedumā. Vai ir nepieciešams cilvēkam teikt to, ko par viņu domā, noraut bruņas, ko viņš paš aizsardzības nolūkos sev uzlicis? Patiesība izrādās bīstama gan tam, kam tā tiek teikta, gan arī tiem, kuri atļaujas to teikt. Uz skatuves zaudētāji ir visi — skolēni un skolotāji. Toties iegūst jaunie skatītāji. Aktieru — skolotāju pievēršanās skatītāju zālei pavisam dabiski skatītājos izraisa sajūtu, ka viņi līdz ar šiem jauniešiem atrodas skolas izlaiduma aktā, kurā tiek sarunāts daudz kas neparedzēts, un ka viņi ir līdzatbildīgi par tām domām, kas dzimst gan uz skatuves, gan zālē sēdošo jauniešu galvās.

Tieksme pēc apcerīguma, savu uzskatu un rīcības analīzes ir raksturīga daudziem jaunatnei adresētiem pēdējo gadu iestudējumiem. Šī tiekšanās pēc garīguma un ētiskas skaidrības Ā. Šapiro uzvedumos formējusies, attīstījusies līdz apzinātai prasībai pēc ideāla vispārākajā pakāpē, pēc atsevišķa ideāla varoņa, kādu to redzam Ā. Zaices tēlotajā Antiņā Raiņa «Zelta zirgs» uzvedumā. Teātra ceļš līdz šim ideālam ir ārkārtīgi interesants un savdabīgs, jo Ā. Šapiro mākslinieciskā evolūcija pretī ideālam iet arī caur splīnu, caur grotesku.

Pēc vairāku aktieru un arī paša Ā. Šapiro liecībām, G. Priedes lugas «Aivaru gaidot» uzveduma forma radusies nejauši. Taču katrā nejaušībā ir sava likumsakarība, un šai gadījumā tā bija režisora tiekšanās pretī ideālam. Lugas «Aivaru gaidot» galvenais varonis nav konkrēta personība. Tas ir garīgās dzīves fenomēns — gaidīšana, prasme gaidīt, gaidas kā process. Un to var interpretēt dažādi. Ā. Šapiro interpretācijā Aivars nav poētisks ideāls, tajā galvenokārt saklausāmas šaubas par ideāla nepieciešamību.

Savukārt J. Mičjko, J. Mihailova, V. Daškeviča «Bumbaraša» uzvedumā nav ne vēsts no šaubām. Tas ir smeldzīgs un tai pašā laikā dzīvespriecīgs ideāla apliecinājums. Tajā skan varonīga tautas cīņa ar ienaidnieku, atsedzas cilvēka pārtapšanas gaita augstākajā pakāpē — varonī.

Ceļā līdz ideāla iemiesojumam skatuves tēlā Jaunatnes teātris sastapies arī ar A. Čehova «Ivanovu», kurā skaudrā dramatismā atklājas tādas personības traģēdija, kas zaudējusi dzīves pamatideju, mērķi un kļuvusi neuzticīga pati sev.



Skats no E. Mūtjko, J. Mihailova un V. Daškeviča mūzikla «Bumbarašs».

U. Pūciša Ivanovs ir pašciņā un iekšējās pretrunās saplosīts cilvēks. Tomēr arī viņš ir savdabīgs ideāla apliecinātājs, jo tikai pašnāvībā atrisināmās kolīzijas skatītājos raisa vēlēšanos izanalizēt savus uzskatus un rīcību, samērot tos ar Čehova varoni.

Kādā sanāksmē, runājot par «Ivanovu», režisors Ā. Sapiro izteica šādu domu: «Čehova inteligenti uzvar atkāpjoties.» Tā saucas ar pazīstamo Raiņa teicienu «Veiks, kas zaudēs,» — lugā «Zelta zirgs». Varbūt tādēļ, ka vispirms iestudēti «Aivaru gaidot» un «Ivanovs», Raiņa «Zelta zirga» uzvedumā Ā. Sapiro tik konsekventi ideālu pretstata apkārtējai sabiedrībai, tik nesaudzīgi atklāj šīs sabiedrības garīgo seklumu un morālo pagrimumu un ar tik lielu mīlestību izgaismo Antiņa lielumu. Personības meklējumi Jaunatnes teātrī noveduši pie loģiska iznākuma — pie ideāla varoņa atklāsmes.

A. Zaices atveidotais Antiņš ir emocionāli piesātināts tēls samērā racionālajā un intelektuālajā «Zelta zirga» uzvedumā. Pret dzīves ļaunumu un smagajiem triecieniem absolūti neapbruņotais pusaudzis ir gandrīz vai nereāla persona, drīzāk simbols, kas pretstatīts apkārtējās pasaules cinismam un nežēlībai. Atbrīvots no pretrunām



Uldis Pūcītis titullomā A. Čehova drāmā «Ivanovs».

sevī, Antiņš, ne mirkli nedomādams, liek ļaunumam pretī savu altruisma, pašreizējās, bērnišķīgas skaidrības un iekšējas tīrības pasauli, kas nav piegrūzta ne ar vissīkākajām domām par dzīves labumiem, par varoņdarba atalgojumu. Alga un košums novērš no mērķa — tas ik mirkli jāapzinās Antiņam. A. Zaices Antiņš ir skaidrs un mīlīgs kā saule, taču tik stīrs kā saule gan viņš nav. Laikam jau tāda bijusi režisora iecere — rādīt Antiņu kā skaidrības un garīga smalkuma iemiesojumu, kurā tikpat kā nav saules un zemes spēka. Izaicinošais ideāla pretstatījums «mazajos darbos» nogrimušajai sabiedrības daļai, kura «ikdienā zaudējusi zvaigznes», ir lielākā «Zelta zirga» uzveduma vērtība.

Varoņa garīgais pārākums pār savstarpējā naidā apskurbušo sabiedrību jaušams V. Šekspīra «Romeo un Džuljetas» uzvedumā Jaunatnes teātra krievu trupā.

Naida un varmācības atmosfēra valda ne tikai Veronas ielās, kur sastopas Monteki un Kapuleti kalpi, bet arī pašā Kapuleti namā. T. Džjubas tēlotā lēdija Kapuleti un J. Vēvera Kapuleti katrā teikumā, katrā žestā pasvītro savstarpējo neiecietību, viņi

neemitīgi cīnās par valdošo vietu ģimenē. Džuljeta te netiek ievērota. Viņai nemaz nepavaicājot, tiek norunātas Džuljetas un Parisa laulības. Nekādas ierunas netiek ņemtas vērā.

Uz šī cietsirdīgā fona I. Fjodorovas Džuljeta šķiet pārāka par šo sabiedrību ne tikai brīnišķīgajā mīlestībā pret Romeo, bet arī nepakļāvībā vecākiem un tiem nosacījumiem, kurus viņai piedāvā dzīve bez Romeo. Apzinoties un saprotot vides nepievilcīgumu, nojaušot drizas bojā ejas neizbēgamību, I. Fjodorovas Džuljeta šai brutālajai sabiedrībai pretstata savu neaizsargāto mīlestību un garīgo bagātību. Sāds Džuljetas tēla akcentējums iekļaujas tajos ideālā varoņa traktējumos, kādi ieraugāmi jau iepriekšējos Ā. Sapiro iestudējumos. J. Jakobsona Romeo diemžēl ir tikai korekts partneris. Sī iemesla dēļ nevar runāt par divu traģisku varoņu — Romeo un Džuljetas pretstatu Monteki un Kapuleti pasaulei. Dominē Džuljeta.

Ādolfs Sapiro par varoni uz skatuves saka: «Dramaturģijā mani vienmēr valdzinājis varonis, kuram ir sava oriģināla attieksme pret pasauli. Arvien interesējušas arī personības attiecības ar laikiem. Manu režiju pirmie varoņi — Glebs Kosmačovs, V. Rozova lugu jaunieši — ir patiesības meklētāji, kuri aktīvi iejaucas notikumos un nebaidās riskēt ar savu likteni, likt uz spēles savu dzīves labklājību. Viņi to dara idejas vārdā. Bet tagad, pēc zināma laika, man vairs neliekas, ka šie tēli ir tik pilnvērtīgas personības, jo viņu rīcība tiem liekas svarīgāka par viņiem pašiem. Tagad mani vairāk interesē varoņa iekšējā pasaule, dzīves jēgas izpēte un atklāšme. Katrs cilvēks ir vesela suverēna pasaule, kurai tiesības eksistēt uz skatuves, to nedrīkst sajaukt vai aizstāt ar citu. Vulgāri runājot, mani interesē antivaroņi (tādi, kā ārkārtīgi sarežģītie un interesantie Čehova tēli), kuri it kā nekā nedara, kuriem maz ārējās darbības. Šie varoņi necenšas cīnīties ar citiem, galvenā un nozīmīgākā cīņa notiek viņos pašos. Tagad mani saista pavisam jauns varonis — neparasts, apbrīnojams, kurš ne iekšēji, ne ārēji nav līdzīgs citiem. Pašreiz es gribu redzēt varoni ne kā dzīves, bet kā mākslas fenomenu. Uz skatuves Antiņam un Romeo, manuprāt, nav jālīdzinās tiem jauniešiem, kurus varam ieraudzīt ikdienā. Antiņš ir Raiņa radīts tēls, kurš ne iekšēji, ne ārēji nelīdzinās nevienam. Viņš nav dzīves tips, bet dzejnieka sapnis. Uz skatuves jārada vērtības, ko nevar nopirkt veikalā vai redzēt ikdienā. Un par visu vairāk jaunajā skatītājā jārada pietāte un cieņa pret mākslas darbu. Milosas Venēra, piemēram, mūs ļoti saviļņo, taču baltais marmors rada arī bijīgu attieksmi pret to kā pret suverēnu mākslas darbu.



Valdis Birģelis — Sokrats Aniģkins un Alda Krastiņa — Juļa Studencova V. Tendrjakova lugā «Nakts pēc izlaiduma».

Tagad iestudējumus veidoju mierīgākus, tādus, kas skatītājus nevis satrauc, bet ļauj izjust harmoniju un skaistumu. Jāatzīstas, ka es zinu, kā var radīt skatītājus satraucošas, emocionāli spriegas izrādes, bet pašlaik man patīk mierīgi ritmi. Nozīmīgāks par skatītāju acumirklīgu reakciju izrādes laikā man liekas tas emocionālais un garīgais stāvoklis, kāds skatītājus pārņem pēc izrādes. Gribētos veidot tādus iestudējumus, pēc kuru noskatišanās domās un pārdzivojumos skatītājiem vajadzētu pie tiem vēlreiz un vēlreiz atgriezties. Mani vairs

neapmierina skatītājiem uzbrūkošās, nedz arī viņiem izdabājošās izrādes. Izrāde ir mākslas darbs, un es nevēlos, lai skatītāji būtu uz «tu», piemēram, ar «Zelta zirgu». Starp teātri un skatītājiem nepieciešama distance. «Mona Liza» ietekmē tai pašā acumirklī, tomēr tā rada arī distanci. Tikai vēlāk, atceroties «Monu Lizu», atceramies arī pirmreizējās sastapšanās reizē radīto emociju. Brehts arī necentās, lai skatītāji raudātu teātri. Režisoram jāmeklē tonis, kādā runāt ar skatītājiem. Jāmeklē ne tikai kontakts, bet tieši — pareizais tonis. Teātris nedrīkst skatītājiem sist uz pleca vai arī atļaut, ka to dara skatītāji.

Māksla neietekmē cilvēkus pragmatiski, tieši, bet gan apslēpti. Manuprāt, mākslai jāatgriež cilvēkam bērība. Kad iestudēju «Zelta zirgu», man gribējās, lai skatītāji, ieraugot uz skatuves sniegu, atcerētos savas bērnu dienas. Pieaugušie vairs tik dziļi neizjūt netaisnību, tāpēc es vēlējos, lai skatītājos, kad viņi raudzi-

sies sniega baltumā, kas asociējas ar kaut ko tīru un svētu, tiku atmodināta sirdsapziņa.»

Ideālā varoņa meklējumi Jaunatnes teātrī nesuši sev līdzī ne tikai ieguvumus. Bijuši arī zaudējumi. Pēdējos gados teātrim nācies uzklausi pamatotus pārmetumus par bērniem un pusaudžiem domāto izrāžu nepietiekamību repertuārā, par daudzu aktieru nenodarbinātību. Daļēji šīs sasāpējušās problēmas atrisināsies jau tuvākajā nākotnē, kad Jaunatnes teātris iegūs savā pārziņā Dailes teātra līdzšinējās telpas. Izrāžu kopskaits pieaugs, aktieru dikstāve samazināsies. Cerēsim, ka arī dramaturgi kļūs aktīvāki bērnu lugu rakstīšanā. Ar saviem interesantajiem ideālā varoņa meklējumiem teātra kolektīvs devis daudz prieka un gandarījuma pieaugušiem skatītājiem un jaunatnei. Vairāk būtu jādodomā par savu skatītāju pamatsastāvu — bērniem un pusaudžiem, jo varonis nedrīkst būt svešs nevienai paaudzei.

Irēna Lagzdiņa

ATRAST SEVI

Sogad par aktieriem kļuva astoņpadsmit jaunieši, kurus Teātra fakultātes ielvaros audzināja Jaunatnes teātris, — Enriko Avots, Inta Bankoviča, Dina Bitēna, Ivars Brakovskis, Irēna Drozde, Maija Eglīte, Romāns Grabovskis, Alda Krastiņa, Aldis Kusiņš, Rūdolfs Plēpis, Dace Priede, Aivars Pūcītis, Ludmila Selezņova, Lenvija Sīle, Guntis Skrastiņš, Arija Stūrniece, Ilga Tomase, Egils Valčs.

L. Sīle strādā Dailes teātrī, D. Bitēna, D. Priede un L. Selezņova — Rīgas Operetes teātrī, visi pārējie palikuši savās mājās — Jaunatnes teātrī.

Jaunatnes teātra pedagogi centušies izsekot Staņislavska atstātajam mantojumam un saklausījuši iekšēju nepieciešamību kaut ko arī apšaubīt, meklēt jaunu pieeju vecām patiesībām. Tādā kārtā viņi apliecinājuši mūžīgo mainību kā vienīgo un īsto pastāvēšanas iespēju.

Dažu labu reizi Jaunatnes teātra studistiem bijis jādzird pavisam «nepedagoģiskas atziņas», piemēram: «Meistarība ir mūsu ienaidnieks.» Tā vienu otru reizi, pamanījis lētu štampu, sarūgtināts saka galvenais režisors Ādolfs Šapiro. Tiesi nu gudrs! Taču studisti diezgan ātri sāka saprast, ka ir tādas lomas, ko nevar nospēlēt tikai ar meistarību vien, sāka saprast galvenā režisora iemīļoto tēzi par visu aktieru periodisku «pārmācīšanu». Un rezultāti neizpalika.

Ar ko izskaidrojama šī kursa (un arī Dailes teātra pēdējo studiju) audzēkņu spīgtā pašapliecināšanās? Maz ticams, ka minētajos kursos pēkšņi būtu sagadījušies talantīgi cilvēki vien, iespējams gan, ka audzēkņu atlase būs bijusi mērķtiecīgāka. Jaunatnes un Dailes teātra kursus vieno kaut kas kopīgs. Var just, ka audzēkņu individualitāte ir mērķtiecīgi vadīta un virzīta, tai pašā laikā viņiem dota arī liela patstāvība. Audzēkņu izaugsmi veicinājuši arī vispārējie teātra mākslas atjaunošanās procesi, kas notiek it kā divos galvenos virzienos — tiekšanās uz maksimāli atkaillinātu patiesību, kam ārējais izpausmes veids ir galēji vienkāršs, lakonisks, un dzejas teātra radīto sarežģīto, daudzdimensiālo, asociatīvi bagāto tēlainības pasauli. Šim apstāklim ir liela nozīme,

jo aktīvais vērtību pārvērtēšanas process teātru dzīvē veicinājis un atbalstījis eksperimentālu pieeju arī pedagogiskā darbā.

Jā, ir tādas lomas, kuras nevar nospēlēt tikai ar meistarību vien. Tāpēc pedagogi jauno aktieru tēlojumā centušies attīstīt svētīgo spēju atklāt rakstnieka (un arī savas) iedvesmas sākumu dažādo dzīves patiesību krustošanās brīdī. Ar jauniešu iestudējumiem pedagogi ne tikai profesionāli norūdīja savus audzēkņus, bet arī atmodināja viņos ieinteresētību par savas lietderīgas darbības koeficientu, atmodināja dzīves saimnieka izjūtu. «Tad, kad tas ir noticis, tad vissvepstošākais studists sāk runāt daudz skaidrāk,» saka skatuves runas pedagogs Jānis Vītoliņš.

Iepriecinoši netradicionāls bija I. Ziedoņa «Kurzemītes» iestudējums J. Vītoliņa režijā. Parastais inscenējums šeit tika aizstāts ar smalki sastīgotu kopsakarību ķēdi. Katrs ķēdes posmiņš — studijas audzēknis. Sai uzvedumā galvenais bija I. Ziedoņa pasaules izjūta, tāda parādību skatījuma pirmreizība, kādu mēs uztveram, izlasot «Kurzemīti».

Te jau nevarēja nievērot Rūdolfu Plēpi lasījumā par libiešiem. Libiešu vēstures emocionālais interpretējums gandrīz katrā izrādē kļuva par vienu no tās mezglu punktiem. Ivara Brakovska amizantais stāsts par Piltenes ugunsdzēsēju biedrības vēsturi turpretī pārvērtās par visas izrādes jautrības centru. Ja mēģina atcerēties spilgtākos iespaidus no «Kurzemītes» uzveduma, tad vispirms iztēlē bez jau pieminētajiem atskan Ārijas Stūrnieces, Gunta Skraustiņa, Egīla Valča, Maijas Eglītes, Alda Kusiņa un Intas Bankovičas balsis. Katram no astoņpadsmit bija atrasts kaut kas būtisks. Tikai nupat pieminētie to vilka cauri visai izrādei kā sīkstus saknīti, pārējiem bija atsevišķi spilgti uzliesmojumi, bez kuriem arī izrāde nav iedomājama, piemēram, Daces Priedes lasījums par tautas liecīgās mākslas meistaru Dambergu: «... viņš mūs ieveda dārzā, kur, akmeni izkalts, stāvēja mazs pieminēklis: uz zema postamenta roka, savilkta dūrē, rāda pigu. Kam rāda? Varbūt mums visiem, kas neprotam savus talantus atrast un sargāt.

Man ir vēl kalts. Ar to es varu kalt,
Pirms aizeju pa tālo gaismas stīgu.
Un puspajokam, puspanopietnam
Es atstāju uz sava kapa pigu...»

Karsts sirsnības vilnis pārvēlās skatītāju zālei, kad Dina Bitēna lasīja par kartupeli un mīlestību: «Saka, ka maz mīlestības pasaulē. Par daudz tās ir pasaulē! Traks var palikt, kad šī lielā un



Skats no I. Ziedoņa grāmatas «Kurzemīte» uzveduma.

dziedošā pasaule gāžas tev pāri! Kartupelis ir kartupelis. Bet arī ar kartupeli ir mīlestība.»

No šādiem emocionāliem uzliesmojumiem, no atklāsmes brīžiem, jautrām un traģiskām apercēm veidojas izrādes kopīgā stīga, kas pamazām visos klātesošajos sāk vibrēt — reizē sāpīgi un liksmi. Neaizmirstama ir pēdējā epizode — Intas Bankovičas lasījums par gaiļu dziedāšanas sacīkstēm. Sākumā meitene to pasaka kā aušību, kā trakulīgu domu, kas šķiet viņai pašai (un nevis autoram) tikko ienākusi prātā. Noslēgumā gaiļu dziedāšanas mākslas slavinājums skan kā gaiša, priecīga himna. Zālē daudzi smejas, taču šoreiz no savijņojuma.

««Kurzemītē» manuprāt ir tas viss,» saka Jānis Vītolis, «kam atsaucas mūsu svētākās jūtas. Varbūt tāpēc no šī runas eksāmena, ko mēs ar Aleksandru Maizuku gatavojām, izauga izrāde, kaut gan sākumā par to nebijām domājuši. Mēs tikai ieteicām tradicionālo Cicerona runu vietā runas eksāmenam izvēlēties katram studistam sirdij tuvāko fragmentu no «Kurzemītes». Un tikai vēlāk tie tika sakārtoti pienācīgā kompozīcijā. Vēl pielikām fragmentus

par Kurzemes vēsturi, par legendāro revolucionāru Ernestu Sulcu, par Piltenes revolucionārajām tradīcijām, par lībiešiem u. c.

Mums pamatoti pārmeta, ka daudzi audzēkņi runā tehniski neskaidri. Taču tas mani kā pedagogu uztrauca mazāk. Nepatīkamāk ir, ja klausies labi izkoptā, skaistā un skaidrā runā, bet nevari saprast, ko viņš grib teikt. Lai studentus viņu tehniskā nevarība netraucētu «iet uz galveno izrādes domu», mēģinājumu laikā es centos viņiem neaizrādīt uz šīm kļūmēm. Pamazām pret visu runāto audzēkņos modās piederības izjūta — tā ir mūsu vēsture, mūsu dzimtene, mūsu kolhozs, mūsu kļūdas, mūsu panākumi. Iemīļojuši «Kurzemīti», viņi padarīja par savu arī tās autora kaismīgo, ieinteresēto attieksmi pret pagātņi, tagadni, nākotni. Tas man bija vislielākais gandarījums. Tāpat arī bija prieks par to, ka audzēkņi «Kurzemītē» ieguva izpratni tālākajam ceļam. Tikai tāpēc, ka šajā izrādē Ivars Brakovskis atraisījās publicistiskā drosmē, viņš varēja skatuves runas eksāmenā tik labi norunāt Pumpura «Lāčplēsi». «Kurzemītes» izvēle, protams, bija traks risks. Lasījumā bija jāpanāk un jānotur īpašs tonis, lai darbam raksturīgo pašatklāsmes, pašatkailināšanās kaismi mēs pamazām neaizstātu ar «uzgāmu-rotu» skatuves patosu, ar diafragmas tricināšanu, īsi sakot, ar rafinētu patiesības imitāciju. (Zināju, cik Imants Ziedonis pret to ir neiecietīgs.) Sākumā jau tas nedraudēja, nē. Taču ar štapiem aplip daudz ātrāk nekā domājam, tieši starpposmā starp studiju un teātri, kad, juzdamies nevarīgi, meistarību aizstājam ar kaut kādu surogātu. Lai izrādē neizčākstētu, vienā otrā epizodē es pieļāvu pilnīgi brīvu improvizāciju, ik pēc zināma laika mainīju uzdevumus, lai nezustu uztveres svaigums. Brižiem bija arī jābaras, brižiem jānodarbojas gandrīz vai ar sugestēšanu. Imants Ziedonis šo kursu ļoti iemīlēja, vienmēr sekoja visam, ko studisti dara. Tam, manuprāt, arī bija milzīga nozīme.»

Ja jēdzienu «dzejas teātris» mēs nesaistīsim tikai ar dzejas inscenējumu, bet gan ar īpašu režisora, scenogrāfa un aktiera izpaušmes tēlainības sistēmu, tātad ar īpašu domāšanas un uzvedības veidu, ar priekšmetu, scenogrāfijas elementu, kustības, žestu, intonāciju u. c. izteiksmes līdzekļu nozīmes transformāciju, metaforiskumu, kas savukārt rada lielus, satraucošus filozofiskus vispārinājumus, — tad par dzejas teātra paveidu var nosaukt arī «Kurzemīti». Bet varbūt tas ir dokumentāli poētisks, poētiski dokumentāls (sauc kā gribi!) uzvedums? Sajā izrādē poētiskais pacēlums, neikdienišķā, kaismīgā dzīves fakta apcere apvienojusies ar izteiksmes konkrētību. Ne tikai jaunajiem aktieriem, bet arī skatītājiem uzvedums palīdz noskaidrot katra pilsonisko kredo, apzināties sevi



Ilga Tomase — lapa Alise, Enriko Avots — Buratino un Rūdolfs Plēpis — runcis Bazīlio A. Tolstōja pasakas «Buratino piedzīvojumi Muļķu zemē» dramatisējumā.

kā obligātu sastāvdaļu kopīgajā rītdienas celtniecībā. To nevarēja panākt ar vecajiem skatuviskās izteiksmes līdzekļiem, bija jāmeklē jauna pieeja.

Arī «Skroderdienas Silmačos» bija ielaušanās acij un prātam neierastākā sfērā. Ar «Skroderdienām» tika pārvarēta vēl viena grūtību pakāpe — jauno aktieru «es» izpausme Rūdolfā Blaumaņa aprakstītajā laikmetā, vidē, tēlā.

«Līdz šim bijām strādājuši tikai pie atsevišķiem lugu fragmentiem vai cēlieniem,» stāsta režisore Lūcija Baumanē, «bet tagad topošajiem aktieriem vajadzēja praktiski iepazīt aktiermākslas brīnumu — dzīvot, darboties veselā izrādē. Sadalīt savus spēkus atbilstoši lomai. Pārcelt tiltus tukšajām vietām, kad esi aizkulisēs, lai organiski iekļautos nākamajā darbībā uz skatuves. Darboties attīstībā, tvert visu ar sevi notiekošo, neaizmirst to, kas jau noticis, utt. Tas nebija viegli.»

Izrāde notika nelielajā teātra foajē. Vidū skatītāji, apkārt puslokā izkārtota uzveduma darbība. Izrāde gandrīz vai applūdināja

ar pirmatnēju dzīves izjūtu, ar stihisku vitalitāti, ar asprātīgu improvizāciju. Skatoties šo izrādi, bija jāizjūt gandarījums par mūsu vecākās paaudzes meistari L. Baumanu, kas tik drosmīgi atmetusi ar roku visiem iedibinātajiem priekšstatiem un nebaidījies darīt kaut ko «pret Blaumanu».

Režisore turpina: «Ātri atmetām domu salasīt teātrī laikmetam atbilstošus tērpus. Vienojāmies, ka ģērbsimies šodienīgi, uzsverot tikai dažas detaļas — pastalas, linu priekšautu, izrakstītu blūzīti, kreklus, vestes. Darbības laukumā izvietojām tikai dažus videi raksturīgus priekšmetus — ratiņus, klūģus vai skalus grozu, māla krūzi, bļodiņas, mirti, pūra lādi, lupatu grīdas celiņus un vēl šo to. Beigās vēl ar labiem padomiem nāca talkā Ādolfs Sapiro, Andris Freibergs un Jānis Grīvs. Pēc Grīva iniciatīvas radās arī vesela lauku kapela. Un ko vēl vairāk varēja vēlēties?»

Liekas, ka tieši šis drošais improvizatoriskais gars uzspiedis svētīgu zīmogu visiem tēlotājiem. Kaut gan darba sākumā bijis jāpārvar daudz sarūgtinājumu. Vispirms — Blaumanis audzēkņus neaizrāva.

«Klasika — cits laikmets, citi ļaudis, svešāda domāšana,» stāsta L. Baumane. «Daudz kas Blaumaņa cilvēku rīcībā, attiecībās mūsu jauniešiem šķita nesaprotams, nepieņemams, pat muļķīgs. Analizējām, strīdējāmies, dusmojāmies, raudājām. Dažkārt man likās, ka studisti ir pārāk slinki. Bieži izjutu, ka man pašai trūkst pedagoga pieredzes. Tāpēc bija sāpīgi apzināties, ka jaunajiem ir tiesības saņemt no manis vairāk. Protams, nācās būt arī kategoriskai un cietai — sak, tā un ne citādi, bez ierunām utt. Tā veidojās skaislais un mokošais ceļš uz lomu un izrādi. Un nevarēja nerasties mīlestība pret to, ko pats esi radījis.

Šī ideja — nekādu inscenējumu, spēlēt izrādi foajē kā istabas teātri — pieder Ādolfam Sapiro. Es šai idejai pieķēros. Atklāti sakot, mani jau sen vilināja Blaumanis un arī «Skroderdienas Silmačos». Pirmais autora dotais virsraksts lugai ir «Nomaldījušās sirdis». Šis nosaukums, gribi vai negribi, vedina domāt par Blaumaņa tēliem arī kādā citā neierastākā virzienā.

Pārdomas izraisīja veco sievu trijotne. Jaunas meitenes — un pēkšņi Bebene vai Tomuļu māte. Taču vai tad tādas sievietes ir vecas, kam divpadsmitgadīgs meitēns mājās, kā piemēram, Pindacišai? Pindaku pāra negatīvās un smieklīgās īpašības negribējām rādīt izkāpinātā formā: Pindaks — «burlaka», Pindaciša — «sātans brunčos». Pindaks mums šķita nevarīgs, nelaimīgs (protams ne jau drāmas plāksnē). Pindacišas dzīves gudriība ir



Skats no R. Blaumaņa komēdijas «Skroderdienas Silmačos».

zināma — pie pārticības jātiek, tāpēc ņemt pa druskaī no tāda, kam mantu daudz, nav nekāds grēks. Tikai godu zaudēt nevar, tas jāglābj — plīst vai lūst.»

Domāju, ka izrāžu gaitā Pindaka lomas tēlotājs Aivars Pūcītis beidzot izdarīja to, ko no viņa prasīja režisore, — viņš savu meitiēti ieper aiz mīlestības un aiz sašutuma, ka viņa izrādījusies sika blēde. Tāpēc viņš sievu pārmācīdams pats apraudas aiz želuma un kauna par tādu «nesmukumu».

Pamazām arī Irēna Drozde ir sapratusi Auces rakstura mugurkaulu. Viņas tēlotā Auce ir vitāls lauku cilvēks ar labu humora izjūtu un jautru raksturu, nevis liriska mīlētāja.

Kā atceras Lūcija Baumaņa: «Strādāt pie šī iestudējuma sākām ar etīdēm un improvizētu tekstu. Varbūt šis process pārāk ieilga, jo pāriet uz paša Blaumaņa materiālu bija ļoti grūti. Šķiet, ka sākumā studentiem viss likās pārāk vienkāršs, zināms un saprotams, tāpēc neinteresants, jo — kas tur ko nenspēlēt lomu, ja viss tik skaidrs!

Vai arī viņi man mēģinājumā saka: «Tā kā Blaumanis uzrakstījis, es nekad nedarītu, es tam neticu.» — «Tu jau ne, bet varbūt

Antonija, Dūdars vai Pindaks to darītu?» es atbildēju. Te izpaudās viena kopīga jauno teātra ļauzu nelaime — nevēlēšanās iedzīvoties autora dotajā materiālā, cenšanās to piemērot sev. Man brīžiem bija ļoti sāpīgi, ka jauniešiem nav dārgi Blaumaņa cilvēki, kas ir nevēloti savā izpausmē ne jau vientiesības vai primitīvisma dēļ, bet tāpēc, ka grib godīgi atbildēt savai sirdsbalsij. Taču beidzot tomēr sapratāmies, un, kā tagad redzu, improvizēto etižu metodei ir milzīgas priekšrocības — tā palīdz izrādē saglabāt vienreizīgumu un svaigumu.»

L. Baumanē saviem audzēkņiem ir pacietīgi mācījusi Blaumaņa izpratni, un tā ir augusi un veidojusies no izrādes uz izrādi. Pamatā visam jūtama mērķtiecīga aktiera psihes sagatavošana, nevis iedīdīšana aktiera amatā, un tā nodrošinājusi principiālu veiksmi. Būtu jāmin visi audzēkņi pēc kārtas, jo «Skroderdienās Silmačos» visi tēlotāji ir atklājuši sevī kādu jaunu vērtību. Izrādē daudz kvalitatīvu eksploziju — Intas Bankovičas Ieviņa, Alda Kušņa Kārlēns, Maijas Eglītes Zāra, Romāna Grabovska Joske, Egīla Valča Dūdars, Ārijas Stūrnieces Antonija un it sevišķi — Enriko Avota Rūdis un Rūdolfa Plēpja Ābrams. Abi jaunie aktieri ir izrādes komiskās un arī poētiskās stihijas centrā.

Origināli un svaigi Ābrama raksturu uztvēris R. Plēpis. Viņa Ābrams ir pāliecināts, ka visgrūtāk dzīvot ir tieši viņam. Viņu ir tā pārņēmusi šī izdomātā cietēja loma, ka katra jauna ķibeļe viņu gandrīz vai iepriecina, jo pierāda, ka viņam taisnība — nevienam nav tik smaga dzīve kā viņam. R. Plēpja Ābrams ir pesimists pēc pārliecības, kurš ir priecīgs tikai tad, kad viņš ir bēdīgs. Ābrama pārspilēti histēriskā attieksme pret sīkām neveiksmēm rada daudz pārpratumu. Ir tādi ļaudis, kas egocentriski sakoncentrējuši uzmanību tikai uz sevi un savām izjūtām. Tādu R. Plēpis rāda arī Ābramu. Pēc krāsns sprādziena viņš guļ nekustīgi, kā jau pienākas beigtam cilvēkam, tikai lietišķi bezkaislīgi konstatē: «Nu es ir pagalam.» Apkārt burzma, ļaudis uztraukti, taču Ābrams nekust. Tikai pēc laba laika viņš «atgriežas dzīvē» un... izskatās pat mazliet vīlies, jo viņa neveiksminieka teorija nav šoreiz piepildījies. Aizkustinoša un bezgala jocīga ir Ābrama un dēla uzlīgšana. Tā ir kā naiva ceremonija — mazliet svinīga, teatrāla un smieklīga, kuras noslēgumā Ābrams aizkustināts apraudas.

Enriko Avota Rūdim pirmajos mēģinājumos traucējusi mokoša paškontrolē. Tagad jaunā aktiera fantāzija un humors pārsteidz kā ledus lāstekā aiz apkakles.

Interesanta ir Rūda pirmā parādīšanās. Skroderdienu ziņģes pēdējam pantam skanot, viņš tieši uz kuplejas izskaņu ar sparīgu

sajūsma iegriez šujmašīnu un tā norīb kā pamatīgs noslēguma akords. Tieši šajā rīcībā atklājas Rūda darbīgais, dzīvespriekā pāri plūstošais romantiķa raksturs. Viņš atrod prieku katrā sīkumā, tāpēc arī pievelk Kārlēnu un Ieviņu kā magnēts šujamadatiņās. Viņam dzīve vienmēr liekas interesanta — un, ja arī nav, viņš pats to padara tādu, kaut vai ar . . . meliem. E. Avotā Rūdis ir šarmants melis un krāpnieks, un tāds viņš ir sava romantiskā rakstura un spilgtās fantāzijas dēļ. Izdomātā pasaule taču ir daudz interesantāka par pelēkās vadmalas baķiem!

Rūda un Kārlēna naivajā sacensībā pieaugušo vīru netikumos ir kaut kas no jaunu gailēnu dižošanās. Neviens no viņiem negrib atpalikt «papiranta» novērtēšanā vai svētku alus nogaršošanā. Tieši tāpēc, ka Kārlēns (Aldis Kusiņš) savu draugu apskauž un apbrīno, Rūdis nevar «zaudēt marku», viņš ar mokās pārvērstu seju vēl līdz pēdējam māca Kārlēnu, kaut gan pašam ap dūšu pavisam šķebeni: «Es sacīju — nesajauc! Kam neklausījies!»

Ir tādi cilvēki, kas visu pārspilē, visur bez vajadzības liek izsaukuma zīmes, pie tam vairākas. Iegriez pirkstā: «Ak!» Ierauga skaistu lietu vai cilvēku: «Ak!» Tāda bezgala smalka «freile-nīte» ir Maijas Eglītes tēlotā Zāra. Tieši Zāras pārspilētais smalkums jaunajai aktrisei ir palīdzējis ievilkēt zīmīgus, agrāk nepamanītus vaibstus Zāras portretā. Maijas Eglītes Zāra ir tik smalka, tik smalka kā porcelāna tasīte, kuru nezini, kā paņemt rokā. Arī prasīto vadmalu viņa pārnes pirkstu galiņos turēdama, un šajā žestā ir visa Zāras komiskā vizdegunība, jo viņas specialitāte ir zīda un citu «feinu» lietu šūšana. Tāpēc jau viņai arī tas Joske (Romāns Grabovskis) tā patīk, jo viņš nav mužiķis, viņš vienmēr ir tāds uzcirties un švītīgs.

Vienā no «Skroderdienu» izrādēm bija ieradušies arī teātra darbinieki no Gruzijas. Ar lielu gandarījumu pamanījām, ka arī viņi gari jo gari izlocīdami sirsnīgi dzied līdzī Sīlmaču meldīnu. Lieki piebilst, cik tas bija patīkami.

Jaunatnes teātra pedagogu darba pamatā ir mērķtiecīga audzēkņu psihes sagatavošana, individualitātes atšifrēšana un maksimāla atraisīšana. Arī pedagogs Felikss Deičs šajā ziņā ir devis lielu ieguldījumu. Viņš prot aktierus pasargāt no banālām izpausmēm, prot no viņiem izvilināt aizvien jaunus, neredzētus krāsus. Tas bija saskatāms arī «Buratīno piedzīvojumi Muļķu zemē» iestudējumā. Lai vedinātu jaunos aktierus prom no pliekaniem, ordināriem bērnu izrāžu stereotipiem, režisors audzēkņiem deva lielu patstāvību, ļāva daudz improvizēt, un tas patiesi radīja daudz ne-parasta — Intas Bankovičas un Enriko Avota Buratīno, Gunta



Pēc diplomdarba izrādes G. Priedes lugas «Vējlukturis abažūrā». Centrā — Ādolfs Sapiro un Lūcija Baumane.

Skrastiņa un Alda Kušiņa Pjēro, Ilgas Tomases Lapsu Alisi, Egīla Valča Duremaru. Taču mazliet izplūdusi, it kā bez strikti izteikta mugurkaula bija izrādes galvenā doma. Atsevišķi tēlotāji bija bezgala interesanti, bet kopumā viņu tēlojums nebija mērķtiecīgi virzīts uz atrisinājumu.

«Nav tik svarīgi, vai izrāde kopumā izdevusies vai ne. Sobraid mani vairāk interesē tas, kādas jaunas vērtības tā ir ieprogrammējusi jauniešu apziņā. «Buratīno» jaunieši parādījās ļoti neparastā, teatrāli spilgtā izteiksmē. Feliksa Deiča ieguldītais darbs jauniešu psihes atraisīšanā ar etižu palīdzību ļaus viņiem sasniegt aizvien jaunas kvalitātes citās izrādēs. Viņš attīstīja audzēkņu domāšanu, viņu radošo patstāvību,» — tā domā Ādolfs Sapiro.

No šī viedokļa nozīmīgs bija arī G. Priedes lugas «Vējlukturis abažūrā» iestudējums A. Sapiro un L. Baumanes režijā. Kaut gan izrāde nekļuva par notikumu teātra dzīvē, tomēr tā atklāja jaunā kvalitātē audzēkņu potences. Visvairāk no visiem astoņpadsmit studentiem atmiņā palikuši Irēnas Drozdes Mundra, Aldas Krasstiņas Signe, Ārijas Stūrnieces Krista, Gunta Skrastiņa patiktgribošais, švītīgais Dailis un Intas Bankovičas āķīgā vietējo

«aborigēnu» pārstāve (kā viņa pati sevi dēvē, ironizēdama par studentu vizdegunību) Bitīte.

«Zēl, ka tikpat kā nebija laika šī darba iestudēšanai, tas taču bija rakstīts tieši mūsu kursam,» stāsta Ā. Sapiro. «Es piekēros autora ierosinātajai domai par kolektīva piedzimšanu, taču izrādē šī līnija neveidojās viengabalaina.»

L. Baumanai nav devis mieru Erlenda tēls. «Es ar Gunāru Priedi daudz runāju par šo Erlendu. Dramaturgs šo puisi uzskata par pretenciozu blauri, kurš visu kritizē, visu noliedz, taču pats neko nedara, neko neapliecina un beidzot nodevīgi nosūdz bijušo skolasbiedru Daili. Man arī tādi cilvēki nav patīkami, taču Erlenda tēlu es izjūtu savādāk. Jā, viņš tiešām visus kritizē, bet jāskatās — ko un par ko. Dailis strādā glābšanas stacijā, kaut pats neprot peldēt; par to arī Erlends brīdina kolhoza vadību. Vai tas ir nepareizi? Kurš gribētu būt Daiļa glābjamais? Pie šī materiāla būtu interesanti vēlreiz pastrādāt.»

Ar studijām parasti novērojama skumja parādība. Kamēr studenti visi vēl ir kopā, tikmēr izrādēs valda kāda īpaša, tikai šai cilvēku kopai raksturīga atmosfēra — bezgala dārga, neatkārtojama. Kā viņi iziet laudīs, viss pazūd kā nebijis, vakarējie bērni kļūst par «meistariem», apaug ar štampiem. Taču Jaunatnes teātra laudīs pagaidām ir pratuši šo studiju pazišanas zīmi saglabāt, pratuši paturēt to īpatnējo, tikai viņiem raksturīgo studijas gados kaldināto pasaules skatījumu. Liekas, tas ir labākais kompliments kursa vadītājam Ā. Sapiro un pedagogiem. Tas nozīmē, ka pedagogi ir palīdzējuši viņiem pārtapt citā kvalitātē, nedomājot audzēkņu savdabību.

Vai gan citādi var izskaidrot šeit pieminētās veiksmes un arī tik interesanto Ilgas Tomases un Ivāra Brakovska parādīšanos Ā. Sapiro televīzijas iestudētajā G. Priedes lugā «Tētis un māmiņa». Katram skaidrs, cik tas bija grūti izdarāms jauniem iesācējiem, tik nežēlīgi tuvu uz televīzijas ekrāna pieviltiem. Ja nebūtu bijis «Kurzemītes», diezin vai I. Ziedoņa autorvakarā televīzijā R. Plēpis tā nolasītu filozofiski sarežģīto epifāniju «Mēs neejam uz nāvi». Izpratni nevar iemācīt, to var tikai atmodināt ar pacietību, gudrību, intuīciju. Pedagogi ar smalkjūtību un kaut kādu «sesto prātu» ir pratuši šiem tīrradņiem atrast tieši to šķautni, kurā viņu īpatnība atklājas nenopulēta un neuzspodrināta.

Svarīgākais studijas vadības nopelns ir radošas patstāvības iekopšana audzēkņos. Jau izvēlēdamies pedagogus — Lūciju Baumanī, Felīksu Deiču, Jāni Vītoļiņu un Aleksandru Maizuku —,

JĀNIS ZARIŅŠ PAR OPERU

1975. gadā Operas un baleta teātri skatuves dzīvi uzsāka Džuzepes Verdi opera «Makbets», kura līdz tam Padomju Savienībā ne reizi nebija uzvesta. Drīz pēc pirmizrādes LVU Filoloģijas fakultātes studenti uzaicināja operas režisoru republikas Tautas skatuves mākslinieku Jāni Zariņu pastāstīt par iestudējuma tapšanu un izteikt savas domas par operas režijas problēmām. Pārpildītā auditorija, miltzīgā uzmanība, ar kādu klausītāji sekoja katram sirmā mākslinieka vārdam, daudzie jautājumi vakara nobeigumā — tas viss liecināja, ka jau šies nebūt nav zudusi interese par operu.

«Redziet, tā — par operu kā tādu, man liekas, jūs esat diezgan kompetenti un sevišķi paskaidrojumi te nebūtu vajadzīgi. Vienīgi varbūt vajadzētu atgādināt, ka tā patiešām ir īsti sintētiska māksla, kurā daudzi mākslas veidi apvienojas. Bet pamatmāksla operā — tā ir mūzika un vokālā māksla līdz ar to. Pārējais ir paligelements, kas šo mūziku varētu palīdzēt tuvināt klausītājiem un — kas operā arī būtu sevišķi no svara — skatītājiem. Jo opera ar to atšķiras, ka mūzika te ir ietverta redzamos tēlos. Tātad nāk klāt vēl tālākais — inscenējums. Mūsdienu opera sāk kļūt vienkāršāka, nekā tā bija 19. gadu simtenī, kad tā bija domāta tikai augstākajai sabiedrībai.

Lai operu saprastu, pirmām kārtām cilvēkam vajag arī kaut cik no mūzikas saprast un ja ne saprast, tad katrā ziņā to izjust. Un tikai tad viņš varēs kaut ko no šiem darbiem iegūt. Mēdz būt tā, ka daudzi atnāk uz operu pirmo reizi un viņiem liekas, ka traucē mūzika, orķestris. Viņi domā: nu, lai tie cilvēki dzied, bet ko tas orķestris tur pa vidu maisās! Viņi neprot apvienot, neprot vēl sintezēt, un taisni tas jau ir tas sākums, no tā viss ir atkarīgs. Tādā sakarībā daudzi pamet operai ar roku, viņi saka: «Es tur nekā nesaprotu, sadzirdēt nekā nevar, tekstu arī nevar lāgā saprast.» Un tā ir liela patiesība. Nevar jau visu saprast tā kā drāmā, un tas arī nav vajadzīgs. Mūsdienās mēs mēģinām šo jautājumu padarīt drusku vienkāršāku, vairāk tuvināt operu dramatiskajam teātrim, kas skatītājam ir jau skaidrs un ar ko viņš ir ticis galā. Operas



Jānis Zariņš un Edgars Vārdaunis.

principi vienmēr paliks vieni un tie paši, bet var būt arī kādas novirzes, var, piemēram, inscenējumu un aktiera darbu padarīt elastīgāku. Ne vairs tā kā senos laikos, kad es pats vēl savās jaunības dienās braukāju pa Itāliju un biju «La Scala» operā, lai mācītos, lai skatītos. Tur neviens nepiegrieza vērību tam, kā aktieris tēlo. No svara bija, kā viņš dzied. Un, ja viņš dziedāja labi un ja viņam bija visi augstie «do» vietā, tad sākās gaviles. Bet, ja tā nebija, tad bija svilpieni un pat dažāda apmētāšana ar olām, ar tomātiem un tā tālāk. No tā laika ir pagājuši četrdesmit gadi, un tas viss jau arī tur ir mainījies. Arī šī lielā «La Scala», arī tā ir nākusi pie atziņas, ka ar to vien nepietiek, ka opera jātuvina cilvēkiem vairāk saprotamā, uztveramā formā. Sāds atjaunošanās process, patiesību sakot, notiek visos lielajos operteātros. Vēl nesen redzējām itāliešu operu Maskavā. Un mēs skaidri un gaiši redzējām, cik tālu tā ir progresējusi, cik daudz darijusi, lai skatītājs no redzamības viedokļa arī kaut ko saprastu (ne tikai no dzirdamības vien). Un, lūk, sintēze vairāk aiziet līdz skatītājam, un viņš saņem lielāku baudī-

jumu. Arī mēs mūsu operā cenšamies pēc iespējas tāpat piemēroties laikmeta prasībām, jo mums blakus ir moderni teātri ar moderniem uzvedumiem, kuri tiek ļoti apmeklēti. Un kā tas būs, ja pie mums viņi atnāks uz operu un redzēs kaut ko pavisam arhaisku? Saprotams, ka viņi to noliegs, viņi sacīs, ka mēs esam atpalikuši.

Vēl ir otrs liels jautājums, kas ir tāds savdabīgāks operai, — tas ir repertuārs. Ir jau arī modernas operas. Mēs paši esam mēģinājuši šajās modernajās operās iedzīvoties — kā Bendžamina Britena operā «Piters Graimss». Bet to arī skatītāji uzreiz nepieņēma. Jūs redzat, ka mūsu operā, gandrīz varētu sacīt tā — klasika, klasiskie darbi: Pučīni, Verdi un citi; tie mums ir tie populārākie. Mēs vienmēr vēl atpaliekam no dramatiskajiem teātriem. Dramatiskie teātri pašreiz apstrādā šīsdienu tematiku un var pat teikt, ka nevar bez tās vairs iztikēt. Lielum lielāko daļu repertuārā ieņem taisni modernā dramaturģija. Salīdzinājumā mēs esam bezgala vecmodīgi. Mūsu repertuārā tāda jauna, mūsdienīga ir ļoti maz. Un es to tā negribētu prognozēt, bet man liekas, ka mēs laikam vēl ilgi turēsimies pie klasikas.

Un arī šoreiz, konkrēti runājot par pēdējo iestudējumu «Makbetu», mēs atkal atgriezāties pie Verdi, jo Verdi mums vienmēr ir bijis tāds autors, kuru mūsu skatītāji ir iemilējuši jau no senseniem laikiem. Bet nu, runājot par «Makbetu», gribētos sacīt, ka es nezinu, kāpēc, bet šoreiz tas ir tāds izcilus laimīgs ķēriens. Un es jums atzišos, ka pilnīgi «ķēriens tumsā». Nezinājām nemaz, kas šajā operā isti ir iekšā, izņemot to, ko pats nosaukums saka, — tas ir Sekspīra tragēdijas, tā sakot, scenārija izkārtojums. Nu, kas Sekspīra darbu nezina? Protams, ka mēs visi to zinām. Tas ir liels darbs un kolosāls darbs. Bet kā tas izklausās un kā tas varētu skanēt operā — to jau neviens no mums nezināja. Un tikai tad, kad parādījās ieraksti skaņu platēs, mēs sākām ieklausīties, ka tā ir ārkārtīgi skaista mūzika. Un, kad nu mēs pievērsāmies Verdi vēstulēm, tad mēs uzzinājām no viņa paša, ka tā ir viena no viņa vismīļākajām operām, ka pie tās viņš visvairāk ir piestrādājis un pie tās viņš arī ir izdarījis lielu reformatora darbu klasiskajā 18. gadsimta itāļu operā. Jau ar šo libretu, ar «Makbeta» sižetu viņš salauza vecās itāļu operas tradīcijas, kur viss dibinājās galvenām kārtām tikai uz āriņām un uz rečitāīviem. Viscaur konsekventi Verdi nav atkāpies no šīs formas, bet muzikālā dramaturģija te jau ir dibināta uz īstas dzīves dramaturģijas principiem. Tā ir ļoti bagāta mūzika un, varētu teikt, ka priekš Verdi — pat moderna mūzika. Noklausījušies plates, mēs tūlīņ sapratām, ka šis darbs ir

ļoti interesants, ka te var kaut ko darīt, ka te mūsu māksliniekiem būtu iespējams atkal sevi redzami parādīt. Lomu nav daudz, bet tās visas ir ļoti spēcīgas, īpatnējas. Un tā nu mēs nolēmām pie šī darba ķerties.

Eksemplāru nekur dabūt nevarējām. Ar lielām mokām sameklējām vecu eksemplāru itāļu valodā, kuram izurbties līdz galam arī nevarējām. Bet mūziku jau nu gan varēja paklausīties klavierizvilkumā. Beigu beigās paļāvāmies uz to, ka mūsu spēkos būs «pacelt» šo operu. Bet, kad mani draugi no Anglijas atsūtīja eksemplāru un kad es ar to iepazinos, tad es domāju — šausmas, kādu darbu mēs esam uzņēmušies! To visu, kas izrādījās šai operā ielikts, mums bija mazas cerības dabūt ārā. Verdi bija devis interesantas ziņas savās vēstulēs. Viņš bija mēģinājis ar solistiem, ar galvenajiem solistiem mēģinājis pats personiski simt piecdesmit mēģinājumus. Es saķēru galvu — Verdi mēģinājis ar lieliem māksliniekiem simt piecdesmit reižu. Es domāju, ja man būtu ap trīsdesmit mēģinājumu, varbūt vēl kaut ko varētu izdarīt. Bet, kad nu nonāca līdz tam, ka man ir tikai piecpadsmit mēģinājumu, tad jūs varat iedomāties, kādas šausmas sagrābj režisoru. Ko lai viņš dara, kā lai viņš atbild? Ja vēl tas viss nebūtu lasīts un dzirdēts, ja nebūtu dzirdēti šie slavenie dziedoņi, tad jau būtu vieglāk — varētu samelot, vienkārši varētu piekrāpt. Bet šoreiz piekrāpt arī bija grūti, ļoti grūti. Un tāpēc jāatzīstas, ka darba laiks mums bija par īsu, mēs vēl līdz šodienai varētu strādāt un tad varbūt nonāktu līdz tādām rezultātiem, kāds mūs apmierinātu. Tā tas ir. Vienu darbu var vieglāk, otru — grūtāk ilgākā periodā iestudēt, bet Verdi bija iedevis tādu cietu riekstu abu galveno lomu tēlotājiem, ka muzikāli bija ļoti grūti sadabūt visu kopā. Ja opera būtu uzrakstīta ārējās, tad tas būtu vienkārši bijis — ārējās viss ietu normālā gaitā kā vecā operā. Bet šeit ir dialogs, cilvēki runā, viens izsaka tikai vienu vārdu «jā», «nē», bet tam jau ir jāskan citādi, tam ir jāskan psiholoģiski pareizi. Tas vairs nevar būt tikai vokāls pasniegums, tam vajag, ja tā var teikt, gulēt attiecīgajā psihosituācijā iekšā.

Sevišķi es gribētu griezt jūsu vērību uz «Makbeta» pirmā cēliena grūtajiem skatiem, kur lēdija Makbeta kopā ar Makbetu gatavojas noslepkavot karali Dunkānu. Lūk, tur ir tie dialogi; nevis ārīja izsaka zināmu jutoņu, bet katra frāze jau ir ar savu atbildīgu «aizmuguri». Un tas ir tas grūtākais, jo mēs pie šādiem darbiem neesam pieraduši strādāt. Šeit ir uzkrītoši svarīgi, lai līdz skatītājiem novadītu cilvēku dvēseles stāvokli, parādītu psiholoģiskos momentus, lai mākslinieks tos ietvertu savā tēlā — ārējā un iekšējā.

Mēs centāties ar mūsu māksliniekiem kopā sastrādāt, centāties jau sākumā par šiem jautājumiem runāt, lai nenobaidītos, bet panāktu pareizu ievirzi uzdevumā. Vajadzēja ļoti daudz domāt par jautājumu — ko un kā parādīt. Dažādi varētu skatīties, varētu ņemt par pamatu vēsturisko momentu. Bet, tiklīdz mēs atgriezāmies šodienā, tā vēsturiskais vairs nespēlē nekādu lomu. Vai tas notiek 1045. vai 1600. gadā, tas mums vairs nav no svara. Galvenām kārtām mēs visu dibinājām uz cilvēka dvēselisko sastrēgumu un koliziju parādīšanu. Šajā sakarībā mēs ar mākslinieku Edgaru Vārdauni atradām vajadzīgo kontaktu un veidu, kādā šo izrādi pasniegt. Lai nebūtu nekā pilnīgi abstrakta, bet vēsturiskais moments tomēr atvirzītos nost par labu psiholoģiskajam. Dekoratīvais risinājums ir izdevies ļoti interesants. Nav nekā pieblīvēta, ir tikai attiecīgi foni, kuri ar savu raksturu jau iedarbojas uz skatītāju. Iedarbojas vienkārši, bet paliekoši.

Vēl es gribētu šeit minēt mūsu mākslniekus. Viņi, kas pieraduši pie daudz dažādām situācijām uz skatuves, pie pārgājieniem ar apsēšanos, ar piecelšanos un tā tālāk, pieraduši pie visām šādām skatuviskās darbības evolūcijām, nu bija jāsavaldā uz viena neliela laukumiņa. Ar nolūku jāsavaldā. Citādi tas atkal izvērstos par vienu vecu paraugu, kas tik spēcīgi neaizietu līdz skatītājam. Vajadzēja atrast tādu formu, kur aktieris paliek viens ar skatītāju, kur viņš nonāk vistuvākā saskarsmē ar skatītāju. Viņam bija jāpāriet pāri rampai. Un beigās izrādījās, ka laikiem mēs esam tomēr pareizi izdarījuši un pareizi uztvēruši to inscenējuma veidu, kā parādīt šos divus lielos varoņus. Šo cilvēku psiholoģiskais stāvoklis, viņu kaislības, lielās, pasvītrotās šekspīriskās kaislības — tās jau nav vairs tādi mazi nieciņi, tās ir lielas formas. Un tāpēc aktieriem ir jāpierod šīs lielās formas vienkārši, bet patiesi, pēc iespējas patiesi pasniegt. Lūk, tādas grūtības mums bija. Bet mākslinieki parādīja lielu gatavību un jau laikus bija sagatavojuši lomas vokālo pusi tik labi, ka tā mums vairs nekādas grūtības uz skatuves neradīja. Tāpēc mēs varējām īsajā laikā šo darbu uz skatuves uzlikt, lai gan būtu gribējies vēl ļoti daudz ko darīt. Jo, lai pārvarētu mākslinieku tēlošanas stilu, pārietu no viena stila uz otru, tas nav vienas dienas darbs, tas ir ļoti grūts un ilgstošs darbs. Un operas mākslinieks jau nevar to tā uzreiz uzņemt, jo viņam uz skatuves ir ļoti daudz uzdevumu. Nav tā kā drāmas aktieriem, kas iemācās tekstu un tad vēl palūr beigās uz suflieri arī. Bet šeit nav jālūr tikai uz suflieri, te ir jāskatās uz diriģentu un uz katru viņa mazāko žestu ir attiecīgi jāatbild savā partijā. Milzīga darba daļa jāveltī taisni šim uzdevumam — muzikālajam proce-

sam, mūzikai. Lai aktieris ar to visu tiku galā, jāpieliek ļoti daudz darba un vajag ļoti daudz laika.

Tagad jautājums — ko tad režisors dara? Tādu īstu iedziļināšanos pašā operā mēs varam saņemt vai nu caur orķestra mēģinājumu, vai, kā mums tas laimējās, caur skaņuplati, kurā šī partitūra ir jau realizēta izrāde. Jāsaka, ka Verdi savās operās ir ļoti skops ar norādījumiem par to, kas konkrēti šinī vietā, šinī taktī vai šinī epizodē notiek. Pučīni tai ziņā ir daudz runīgāks. Bet ir tādi autori, kuri nerunā nekā, kuri dod tikai mūziku, un dari ar šo mūziku, ko tu gribi. Tad nu režisoram ir jābūt radošam māksliniekam, kurš caur sevi, caur šo doto mūziku uz skatuves veido dzīvu, dramatisku norisi. Nu, tas bija jādara arī ar «Makbetu». Klausoties mūziku, orķestra izpildījumu, klausoties katru akordu, vajadzēja rast atbildi, kas šinī vietā varētu eventuāli notikt, kāda te varētu būt dramatiskā darbība, kāds notikums te varētu izvērsties, ko šajā vietā konkrēti lai aktieris dara. Autors dod tikai mūziku, varbūt viņš dod tikai divus akordus un ar to viņam pietiek. Tagad nu sākas režisora komplicētais darbs — izsekot, ko mēs šajā idejiskā un psiholoģiskajā momentā, ko mēs ar šiem diviem akordiem varētu darīt.

Es pievedīšu tādu mazu piemēru. «Makbeta» otrajā ainā ir īss skatiņš, kur sastopas divas Makbeta salīgtas slepkavu grupas, kurām abām uzdots nogalināt Banko. Sākumā abas šīs grupas cenšas noskaidrot, kāds uzdevums ir otrai grupai. Pēc tam vienas grupas vadonis ietiec dunci zemē un otras grupas vadonis ietiec dunci zemē. Ko tas nozīmē? Tas nozīmē, ka viņi ir vienojušies par kopēju darbu. Lūk, redziet, kāda situācija! Par to Verdi nav ne vārda, nekas tur nav teikts. Tur tikai viņi smuki nodzied to lietu. Bet ir divi spēcīgi akordi! Tie akordi skan, kad viens iesit to dunci un otrs iesit to dunci, jo tas ir tas svarīgākais apvienojošais moments. Šī ir skaisti uzrakstīta vieta operā. Bet to nevar tikai nodziedāt, tā ir kaut kā jāatšifrē — jānospēlē. Lūk, tāda ir šīs mazās epizodes režisora koncepcija.

Tāpat nevienā eksemplārā jūs neatradīsiet, ka pirmajā cēlienā, kad Dunkāns ir nogalināts, uz skatuves uznes Dunkāna karaļa kroni. Es domāju, ka arī nevienā teātrī jūs to neatradīsiet. Sai vietā koris dzied milzīgi spēcīgu rekviēmu, bet darbības nav nekādas. Tas nav dramaturģiski, tas zināmā mērā atgādina tādu kā oratorijas veidu. Režisoram atkal jāmēģina atrast šim rekviēmam kaut kādu uzdevumu, lai vārdi, ko viņi dzied, būtu motivēti. Notikums, notikums lai būtu. Beigās es vēl dodu kāpinājumu. Es pat lieku uznest uz skatuves Dunkāna liķi. Var būt, ka tas ir pārdroši, var būt, ka

tas ir nevajadzīgi, bet es atrodu, ka tas ir tas kāpinājums, kas pirmajā cēlienā ir nepieciešams. Bet, lai pie šādas domas nonāktu, ir divdesmit reizi jāklausās cauri, ko orķestris saka, kā tas skan. Režisoram šī ārējā norise jāveido nevis tikai tāpēc, lai kaut kas uz skatuves notiktu, bet lai tas notiktu loģiski, mērķtiecīgi, lai tas dotu psiholoģisku akcentu. Un arī māksliniekiem jāsaprot, kāpēc šāds notikums tur ir ievests. Ja viņi to nesaprot, ja viņi uz to nereaģē, ja viņiem tas ir vienaldzīgs, tad šis režisora uzdevums nedod nekādu efektu, drīzāk jāsaka — dod defektu. Lūk, tas ir par režisora darbu. Viņam katrā ziņā jāsavēd visi gali kopā, tikai — izejot no tā, kas ir partitūrā.

Nesen mirušais ļoti izcilais vācu operas režisors Valters Felzenšteins, kurš Berlīnes Komiskajā operā ir taisījis vienu lielu revolūciju operas gaitā, jau pašā sākumā izteicis domu, ka mums, režisoriem, jābūt uzticīgiem partitūrai un nekam citam. Bet no partitūras ar savu iztēli ir jādabū laukā tas, kas varētu piepildīt un papildināt, un atšifrēt to, kas tur varētu būt. Nu, es nedomāju, ka Verdi arī ir iedomājies, ka, tiem akordiem skatot, Zariņš liks triekti divus dunčus. To tikai Zariņš ir izdomājis, bet tas ir raksturīgi un loģiski ietilpst tur iekšā. Jo citādi liktos — velns, kur lai tos akordus grūž, ko lai ar tiem dara! Redziet, dažreiz šādi izlēcieni, ja tā var teikt, režijā ir vajadzīgi.

Un galvenais — lai taptu labs rezultāts, vajadzīga laba kopēja sadarbība visai brigādei: režisoram ar diriģentu, ar māksliniekiem, ar scenogrāfu, ar visiem pārējiem skatuves palīgspēkiem.»

*Materiālu pierakstiņa
Rīta Roitkale.*

Vija Briede-Bulavinova

AR SAVU PĀRLIECIBU OPERETES ZANRĀ

SAKARĀ AR REZISORA KĀRĻA PAMŠES
60. DZIMSANAS DIENU

Tā esot bijusi nejaušība. Vismulsinošākā. It sevišķi, kad raugās uz notikušo, atceroties vēl tos laikus, kad Kārlis Pamše saņēma skolas atzīmes, starp kurām bija viens vienīgs divnieks — dziedāšanā. So nejaušību dzīve nospēlēja pirms vienpadsmit gadiem, kad viņš oficiāli kļuva par Rīgas Operetes teātra režisoru. Tāpēc nav grūti saprast tās patiesi lielās bailes, ar kādām viņš uzsāka savu pirmo iestudējumu — K. Portera mūziku «Skūpsti mani, Kētl!». Bailes, neraugoties uz to, ka divdesmit viens gads jau bija noiets kopā ar teātri. Labi vēl, ka pazīstamais mūziķis bija mākslinieciski bagāts skatuves darbs — bagāts ne tikai ar savu skaņu materiālu vien, bet arī ar talantīgi pārtverto Sekspīra komēdijas sižetu. Pie tam Kārlim Pamšem labvēlīgi nāca pretī visu izrādes dalībnieku radošā griba. Daudzsološa un vēlāk radoši auglīga kļuva saprašanās ar scenogrāfu Andri Merkmani. Pirmo reizi sadarbojoties ar baletmeistari Janinu Pankrati, režisors izjuta laimi, ko dod viņas apskaužamā fantāzija, gaume, šarms. Kārlis Pamše gan tūdaļ piebilst, ka tā nav viegla laime, un to jau arī zina katrs, kas pazīst baletmeistares temperamentu, prasīgumu, spriedumu patstāvību un... rakstura kontrastainību. Toties Kārlim Pamšem piemīt nogaidošs lēnīgums, pa laikam — laba humora izjūta.

Pēdējā īpašība svarīga ne tikai operetes režisoram. Tā palīdz jebkurā darbā, lai bez smagiem satricinājumiem spētu virzīties pāri sarežģījumu grambām. Nevarētu teikt, ka operetes teātrī grambu būtu maz. Gadu gaitā Krālis Pamše ir izzinājis tās vietas, kurās šī mākslas veida karietei draud sevišķi bīstama sagrīšanās. Tās kļūst draudošas, tikko vēršas pretī divi jautājumi: cik uzvedums maksās un vai publika garantēta? Bet vai tad greznulei operetei drīkst žēlot naudu? It īpaši klasiskajai, kuras darbība galvenokārt risinās bagātā, krāšņā vidē? Kam viņa, pelēka un lēti



Kārlis Pamše ar aktieriem Ainu Bajāri, Renāti Steinbergu un Ivaru Kauļiņu F. Lesera muzikālās komēdijas «Čārlija krustmāte» mēģinājumā.

apģērbta, vairs iestāstīs, kas tā patiesībā ir? Un skatītāju pieplūdums arī ir tāda dīvaina lieta. Ievērojamas publikas daļas interese par skatuves mākslu ar opereti sākas un bieži vien arī beidzas. Sī daļa negaida un pat negrib te atrast problēmas, dziļākus pārdzīvojumus, negrib sevi apgrūtināt ar pārdomām. Vieglas, dzirkstīgas melodijas un pa vidam — joki, tā lai dabū kārtīgi izsmieties. Tā ir prasība, par to «maksā naudu». Ko darīt? Vai pārdot visu to, ko šis skatītājs grib pirkt, vai varbūt labāk piedāvāt viņam kaut ko citu — nopietnāku, smalkāku, dziļāku, aizkustinošāku? Šķiet, ka šai jautājumā nevarētu būt nekādu domstarpību — teātra estētiskie un ētikas principi šodien ir noskaidroti, un arī Kārlis Pamše ir pārliecināts, ka augstvērtīga māksla var būt jebkurā žanrā — arī operetē. Tomēr cīņa par kvalitāti pastāv, un realitāte ir tāda, ka administratīvu apsvērumu priekšā ir kapitulējusi ne viena izlolota iecere vien. Arī Kārļa Pamšes iecere.

1966. gadā, kad Kārlis Pamše ienāca Operetes teātrī, viņš šīs problēmas pat nenojauta, bet sāka darbu tikai ar vienu nemieru — kā tikt pāri mūzikas barjerai.



Skats no G. Ordelovska operetes «Peldētāja Zuzanna».

Protams, ja jau pūrā nebūtu nekā cita kā vien divnieki dziedāšanā, režisors operetes sliksni nebūtu pārkāpis. Viņš taču bija dzimis un audzis mūzikālā ģimenē, kur tēvs jo bieži spēlēja vijoli, bet vectēvs mūzikai kalpoja profesionāli. Lai nu kā, bet mīlestība uz mūziku nāca līdzī no bērnības. Arī aizvadītajos darba gados bija notikusi radoša saskarsme ar komponistiem, mūziķiem. Un tagad tā iedrošināja.

Kārlis Pamše atceras savu radiorežisora darbību un to, kā 50. gados tapa Raiņa «Zelta zirga» iestudējums, kuram mūziku rakstīja Arvīds Žilinskis. Režisors un komponists kopīgi lēma, kur skanēt mūzikai, kopīgi klausījās uzrakstīto, sekoja, kā tas pārtop ierakstā, pieskaņojas aktieru balsīm. Radās mūzika, kas vēlāk pārauga operā.

Vairākiem radioinscenējumiem mūziku rakstīja toreiz vēl jaunie komponisti — Ringolds Ore un Ģederts Ramans. Kārlim Pamšem aizvien tā bija mīkla, kā viņi abi spēj veikt šo nedalāmo darbu. Kopīgi izšķirstījuši eksemplāru, skaņraži vienojās, kurš no viņiem attiecīgajam posmam dos pirmo variantu, lai pēc tam strādājos tos

saskaņotu. Abi komponisti toreiz vēl bija konservatorijas studenti un režisors vienmēr centās būt klāt uz šīm atrāšanās reizēm, jo tās šķita neparastas un interesantas. Bet komponisti savukārt vienmēr esot smējušies par to, kā Kārlis Pamše, nezinādams mūzikas terminoloģiju, dažkārt vēlējumus izteicis savā skatuves mākslas valodā. Tomēr sapratušies labi.

Arī Akadēmiskā drāmas teātra režisora gaitās (tās ilga no 1953. līdz 1966. gadam) Kārlis Pamše dalījās domās ar to komponistu, kas dotajā laika posmā bija atbildīgs par teātri skanošo mūziku. Sākumā tas bija Burhards Sosārs — smalks, ilgstošā darbā Dailes teātrī pieredzējis mūziķis, kas precīzi izjuta izrādes uzbūvi un dramaturga stilu. Mūziku viņš nekad necentās izvīrīt priekšplānā, bet gan ar tās palīdzību pasvitrot personu attiecības. Alfrēds Tučs meklēja dziļumu. Viņš lepojās ar mūziku Raiņa drāmai «Jāzeps un viņa brāļi», kur visiem māksliniecišķajiem jautājumiem atbildes bija radis Raiņa filozofijā. Ar savu kautrību teātra dzīvē mazliet neparasti iekļāvās Pauls Dambis, taču aiz šīs kautrības jau toreiz — komponista gaitu sākumā — bija skaidri jūtama patstāvība un tieksme būt laikmetīgam.

Dzīvību, muzikālu aizrautību teātrī ienesa Pauls Kvelde — sevišķi spilgta individualitāte pie diriģenta pulsts R. Blaumaņa lugā «Skroderdienas Silmačos». Ar šo savu entuziasmu viņš savaldzināja kolektīvu. Prieka pilns bija arī darbs pie V. Panovas lugas «Kā tev klājas, zēn?» iestudējuma. Dramaturģija prasīja caurviju līniju nostiprināt ar mūziku. Paulam Kveldem šo visai sarežģīto uzdevumu izdevās veikt dziļā saskaņā ar režisora Pārļa Pamšes ieceri un tik oriģināli, ka izrāde ieguva gluži negaidītu māksliniecišķu nokrāsu.

No visiem Kārļa Pamšes iepazītajiem mūziķiem Pauls Kvelde viņa muzikālo atziņu apvārsni laikam izgaismojis visspilgtāk. Režisors vēl joprojām cenšas būt klāt kora koncertos, kurus diriģē P. Kvelde. Varbūt tādēļ, ka mūziķi tik izteikti izpaužies arī teātra cilvēks? To Kārlis Pamše atskārta jau tad, kad pirmoreiz ar jauno diriģentu tikās Lauksaimniecības akadēmijas pašdarbībā, kur Pauls Kvelde vadīja kori, bet Kārlis Pamše — drāmas ansambli. Studenti ieteica, un P. Kvelde kļuva par Edgaru R. Blaumaņa lugas «Ugunī» uzvedumā, bet vēlāk spēlēja arī citos studentu iestudējumos. Sevišķi saistošs izvērtās kopējais darbs pie J. Janševska «Dzīmtenes» inscenējuma, kur varēja iesaistīt arī studentu kori un pūtēju orķestri. Tajā laikā lielā mērā P. Kveldes ierosmē tapa arī pirmais un joprojām vienīgais Kārļa Pamšes mēģinājums lugu sacerēšanā — «Kuģi taujā ostas», kur ikvienu persona bija iece-

Jēkabs Krēslīņš — Francis Šuberts un Renāte Steinberga — Hannerle A. Vilnera un H. Reiherta dziesmuspēle «Trejmeitņas».

rētā tēlotāja prototips. Tādējādi lugā darbojās arī Pauls Kvelde pats savā skatuviskā atveidā.

Lūk, cik plaša kļūst šī muzikālo atmiņu uvertūra, kas režisora dzīvē skanējusi pirms darba muzikālajā teātrī. Un tā iedrošināja turpat jau piecdesmitās gadsimtās priekšvakarā izdarīt jaunu pagriezieni savā radošajā dzīvē. Vai kādreiz viņš par šo pagriezieni bija domājis, sapņojis par to? Nekad! Teātrī Kārlis Pamše nebija atzinis neko, kas stāvētu zemāk par «Romeo un Džuljetas» problēmām. Teātris viņam aizvien bijis kā lielu jūtu, dziļu domu, pasaules problēmu kurtuve. To zināja daudzi, un tāpēc, kad viņš jau bija kļuvis par operetes režisoru, kāds nāca un atklāti izteica līdzjutību. No sirds, nevis ar ironiju. Bet Kārlis Pamše nesaprata — par ko šī līdzjutība? Nesaprata tādēļ, ka savā jaunajā darbā jau bija no visas sirds iededzies.

Pirmais, kā jau teikts, bija K. Portera mūzikls «Skūpsti mani, Kēt!». Mūsdienīgs Šekspīra sižeta pārtvērums, kaismīga spītnieces savaldīšana. Liela galvas laužīšana un mokpilns laiks, inscenējumu radot. Taču arī degsmes, cerību, laimīgu atradumu laiks. Pārdrošības un riska laiks, kāds vienmēr mostas līdzās Janinai Pankratei. Viņas izdoma — tā patiesi ir fantāzijas uguņošana. Sēž zālē, vēro mēģinājumu, meklē vietu un situāciju efektīvam baleta skatam. Un tad — ir! Petručo pamāj, ierodas divi izdomātie «cilvēciņi», kā viņa tos nosaukusi, jeb melnbalti, triko ietērpti pāži, kas



Edgars Zveja — Freds Grehems
un Renāte Steinberga — Lilija
Vanesija K. Portera muzikālajā
komēdijā «Skūpstī mani, Kētl!».



vada izrādi. Cilvēciņi izsauc deļotājus, un iedegas viens no spožākajiem cēlienu fināliem, kāds jebkad uz mūsu operetes teātra skatuves redzēts, — spāņu deļa. Šarms, iznesība, stalts lepnums un sveloša uguns! Tērpu efekts un prasme tos pasniegt. Vulkāna izvirdums, deļoša lava pāri skatuvei. Vai tas var atstāt vienaldzīgu? Jā, protams, tas ir cits izteiksmes veids nekā dramatiskā teātrī. Te beidzas vārdi, te sākas mūzikas skatuviskā izpaušme. Un tieši tā uz skatuves ir jāskan mūzikai!

Bet viņa paša — režisora devums? Cik daudz kontrastu, smalku nianšu un pāreju no vienas situācijas otrā prasījis šis skatuves darbs! Tā bija laime satikties un saprasties darba procesā ar talantīgajiem jaunajiem aktieriem Renāti Steinbergu un Juri Pučku. Un vispār — iepazīt trupu, kurā daudz mākslinieciski bagātu personību, skanošu aktiera talantu, kā Lilija Sniedze, Edgars Zveja, Jēkabs Krēsliņš.

Viņiem bija priekšstats par mūziklu, bija simpātijas pret šo laikmetīgo muzikālā teātra žanru, jo 1961. gadā pirmais Operetes teātrī to bija ieviesis galvenais režisors Voldemārs Pūce, iestudēdams F. Lou mūziklu «Mana skaistā lēdija». Kopš tā laika teātra darbībā sākās zināma augšupeja, un Kārļa Pamšes uzdevums bija to veicināt.

«Kētu» noskatījās Ļeņingradas profesors M. Jankovskis un atziniģi novērtēja režisora pieeju Šekspīra materiālam. Viņš jautāja — Kārlim Pamšem laikam esot liela pieredze Šekspīra komēdiju in-

*Inta Spanovska — Teodora un
Jēkabs Krēstīšs — Misters Ikss
I. Kalmana operetē «Cirka prin-
cese».*

scenēšanā? Bija jāatbild, ka nekādas. Augstais novērtējums iedrošināja tālākajam darbam.

Un tālākais bija I. Kalmana operete «Silva» (1968). Visā pasaulē par klasiku atzītā «Silva»! Pie tam Kārlim Pamšem bija uzdots ļoti nepateicīgs darbs — pārstrādāt cita režisora iestudētu, bet nepieņemtu izrādi. Bez tam tā bija režisora pirmā tikšanās ar teātra krievu trupas solistiem. Te viņš atrada sirsniņu un atsaucīgu palīgu — Aleksandru Kiseļovu, kas izrādē tēloja grāfieni Volepiku.

«Silvas» izrādē valdzināja atturīgs, smalks tēlojums. Varētu pat teikt — zināma dižciltība strāvoja visos tēlos, arī tipiski operetiskajā pāri, ko pārstāv Stasijs un Bonijs. Kādēļ šāda izrādes pamatskaņa? Šķiet, tāpēc, ka iestudējuma virsuzdevums bija atklāt mākslas lielo varu, kurai kalpo Silva un kura sev pakļauj arī pārējos dalībniekus. Estētisku valdzinājumu izrādē sniedza arī Andra Merkmaņa dekorācijas, it īpaši tā svinīgā un greznā noskaņa, ko radīja nolaižamie, svecēm rotātie režģi. Margas Spertāles veidotajos kostīmos valdīja krāsu saskaņa. Iestudējumā viss tika pakļauts galvenās varones jūtu un talanta cildenumam, te nebija vietas vulgaritātei, lētiem jokiem un tukšiem smieklīem. Kad trupu atstāja soliste, ar kuru darbs tika iestudēts, Kārlis Pamše Silvas lomā ievadīja Intu Spanovsku. Pirmoreiz tik atbildīgā lomā un vēl krievu valodā! Soliste debitēja spoži, un tas bija sākums viņas repertuāra pašam skaistākajām lomām. Režisors izjuta gandarijumu, jo vokālistes sasniegumu pamatā



bija arī viņa iedrošināšanas prasme, uzticēšanās, pat zināms risks.

«Silva» Kārļa Pamšes režijā bija uzsākusi viņa «Kalmana triādi». To turpināja «Cirka princese» (1971). Atkal tā pati tēma — mākslinieks un kapitālistiskā pasaule, kurā tas dzīvo un no kuras ir atkarīgs. Viņa mākslu pērk par naudu, bet cilvēka cieņa viņam ir liegta. Mākslas skaistumu apvij ciešanu smeldze, cauri izrādes dzīvespriekam saklausāms mākslinieka tragēdijas piesitiens. Lūk, to un arī Mistera Iksa grūtās cirka mākslas skaistumu Kārlis Pamše lika izjust savā inscenējumā.

1972. gada nogalē Rīgā notika Teātra biedrības organizētā operēšu režisoru radošā laboratorija. Režisori no daudzām Padomju Savienības pilsētām, kā arī Maskavas noskatījās vairākas izrādes mūsu Operetes teātri. Noskatījās arī Kārļa Pamšes iestudējumus — «Cirka princese», «Trejmeitiņas», «Pēter, Pēter...». Dienas ritēja spraigās, nopietnās teorētiskās pārrunās. Dziļš gandarījums bija dzirdēt, ka mūsu Operetes teātri speciālisti dēvēja par augstas aktieru kultūras un gaumes teātri.

Toreiz Kārlis Pamše viesus iepazīstināja ar sava darba diviem galvenajiem pamatprincipiem. Pirmo no tiem viņam atklājis Alfrēds Amtmanis-Briedītis: iestudējot opereti, visu vajag darīt tāpat kā dramatiskajā teātri. Otrs princips Kārlim Pamšem atklājis praktiskajā darbā: tikai tad, ja teātri ir diriģents, baletmeistars un scenogrāfs, ar kuriem režisors var panākt pilnīgu saprašanos «caur mūziku», uz skatuves būs harmonija.

Un, lūk, harmonija «Cirka princeses», kā arī citu darbu iestudējumos veidojās tāpēc, ka bija saprašanās ar Janīnu Pankrāti, ar diriģentu Jāni Kaijaku, ar scenogrāfiem Leonīdu un Andri Merkmaņiem.

I. Kalmana triādes trešais darbs bija «Bajadera» (1974). Trešo reizi tēma — mākslinieks un sabiedrība. Tikai notikumi risinās citā vidē, mūzikai — mazliet indiešu kolorīta. Atkal liela vērība inscenējums ar masu skatiem, dejām, ar sarežģītām galveno personu attiecībām. Un atkal kopvērtējumā — veiksmē, kaut gan pēdējā cēliena interpretējumā bija vietas arī iebildēm.

I. Kalmana triāde ir režisora nozīmīgākais devums operetes teātri pirmajā desmitgadē. Tepat līdzās vērtējamas arī F. Šūberta «Trejmeitiņas» — būtībā variācija par tā paša satura pamattēmu, kas skan I. Kalmana operetēs. Inscenējumā mākslinieciski ceļ režisora pilnīga uzticēšanās mūzikai. Šūberta daiļrades romantiskās noskaņas precīza izjūta un spēja atspoguļot to uz skatuves. Atspoguļot ar kamerstila atturību, ar dziļu patiesību. Un tas ir pareizais

ceļš, ja libretam ir sekundāra nozīme un kvalitāte, kā tas diemžēl ir vairumā operešu un arī šajā dziesmuspēlē.

Radošu prieku režisors izjuta, strādājot pie pirmā latviešu mūzikla «Peldētāja Zuzanna» (1968), kuru bija komponējis Gunārs Ordellovskis. Seit Kārlis Pamše klausītāju priekšā stājās arī kā libreta veidotājs. «Peldētājā Zuzannā» veiksmīgi apvienota A. Upīša tāda paša nosaukuma luga un atsevišķi elementi no lugas «Apburtais loks». Kaut arī mūzikas dramaturģijā bija samānāmas zināmas nepilnības, lugas saturs un skatuviskais risinājums tās it kā notušeja un sniedza skatītājiem spraigu, atjautīgi risinātu izrādi. Īpaši pārliciecināmi bija izstrādāta A. Upīša satirisko tipu galerija.

Kāds žanrs uz operetes skatuves Kārli Pamši interesē šodien? Atbilde ir īsa — mūzikls. Kādēļ? Tādēļ, ka mūziklam ir plašs diapazons, tas aptver gan komiskas, gan traģiskas dzīves norises. Atbilstoši tam tā plašā izteiksmes lokā parasti plešas arī komponista veidotā mūzikas dramaturģija. Tas viss raisa režisora un pārējo inscenējuma veidotāju fantāziju.

Mūzikls bija tilts, pa kuru Kārlis Pamše no dramatiskā teātra iegāja muzikālā teātrī. Viņš bija izjutis tā savdabību, kas šķita pat valdzinoša. Mūzikls režisora darbības desmitgadē aizvien viņu saistījis ar iespēju un ieceru bagātību. Un mūzikls ir arī viņa nākotnes mērķis. Taču Kārli Pamši saista arī kamerstila izrādes, kur īpaša vieta ierādīta aktieru spēlei. Šajā ziņā apmierinājumu deva tādi iestudējumi kā «Aplaupišana pusnaktī», «Pēter, Pēter...», «Čarlija krustmāte». Prieku sagādāja arī atzinība — Visasvienības tautas saimniecības sasniegumu izstādes bronzas medaļa un prēmija par operetes «Zaļā plavā» uzvedumu.

Kārļa Pamšes darbalauks, pārkāpjot mūža sešdesmitajam gadam, ir vērienīgs. Gados uzkrātās zināšanas un pieredze it kā pašas laužas uz āru viņa pedagoga darbā gan konservatorijā, audzinot jaunos operetes māksliniekus, gan Kultūras darbinieku tehnikumā. Īpašs daiļrades novads ir viņa literārā darbība. Tapušas grāmatas par aktrisēm Ludmilu Špilbergu («Nemierā ar sevi») un Antu Klinti («Tā nebija lietaina diena»), sastādīts krājums par Alfrēdu Amtmani-Briedīti («Kāpums mūža garumā»). Īpaša ir arī šīs literārās darbības nokrāsa, kurā sintezējas teātra cilvēka domāšana un mākslinieka iztēle. Un, kā jau teikts, Kārlis Pamše cenšas bagātināt sava teātra skatuvi ar mūziklu, kuram viņš šodien dziļi tic un kurā redz lielas tālākveidošanās iespējas.



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais operas un baleta teātris. G. Gorbunovs (Laimonis) un Z. Ersa (Skaidrite) A. Kalņiņa baletā «Staburags».



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais operas un baleta teātris. L. Greidāne (Zane) un P. Grāvelis (Zanes tēvs) P. Dambja operā «Spārni».



1976./77. g. sezona. Akadēmiskais operas un baleta teātris. Skats no M. Musorgska komiskās operas «Soročinas gadatirgus».

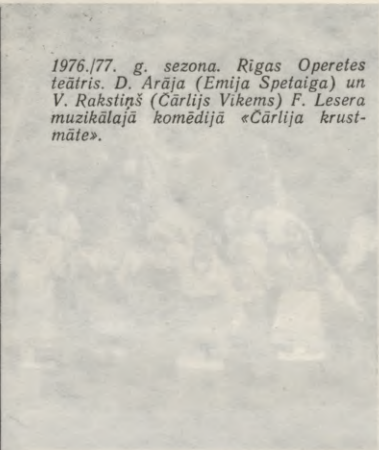


1976./77. g. sezona. Akadēmiskais operas un baleta teātris. L. Tuisova (Gajanē) un A. Rumjancevs (Giko) A. Hačaturjana baletā «Gajanē».

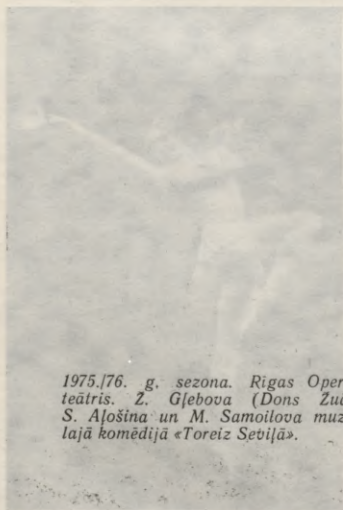




1976./77. g. sezona. Rīgas Operetes
teātris. D. Arāja (Emija Spetaiga) un
V. Rakstiņš (Čārlis Vikems) F. Lesera
muzikālajā komēdijā «Čārlija krust-
māte».



1975./76. g. sezona. Rīgas Operetes
teātris. Z. Gļebova (Dons Zuāns)
S. Aļošina un M. Samoiloņa muzikālajā
komēdijā «Toreiz Seviljā».

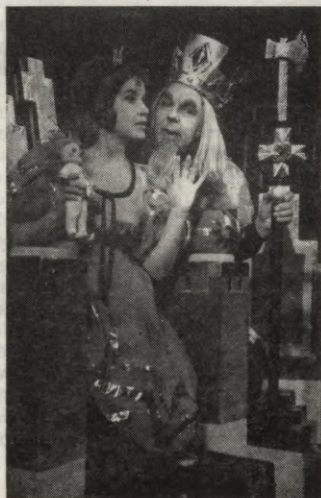


1975./76. g. sezona. Rīgas Operetes
teātris. Z. Gļebova (Dons Zuāns)
S. Aļošina un M. Samoiloņa muzikālajā
komēdijā «Toreiz Seviljā».





1975./76. g. sezona. Rīgas Operetes teātris. Skats no I. Ipatova un M. Mašadu bērnu operetes «Brazīlijas dārgumi».



1976./77. g. sezona. Rīgas Operetes teātris. R. Steinberga (Princese) un J. Krēslīšs (Karalis) J. Kaijaka un V. Vīgantes muzikālajā pasākā «Trešais tēva dēls».

«IZRUNĀ SKAIDRI, KAS TUR RAKSTITS!»

Gunārs Placēns nemīl dot intervijas. Un, patiesību sakot, tas nav nekas neparasts. Tādus starp viņa paaudzes cilvēkiem Dailē teātrī gadījies sastapt ne vienu vien. Varam viņus saukt par tīrajiem praktiķiem, taču nevēlēšanās teorētiski spriedelēt nepavisam vēl neliecina par teorijas ignorēšanu. Nav arī pamata šos vīrus apsūdzēt mazrūpības grēkā, jo dažkārt istā vietā un laikā atjautas birst kā no pārpilnības raga. Taču, ja būsi sagatavojies nopietnai, lietišķai sarunai, vēlāk domādams neizdomāsi, cik procentu no dzirdētā pierēķināmi māksliniekam un cik bieži tevi uzrunājis neizdibināmais un noslēpumainais brašā kareivja Šveika smins.

— Vai lasīji vakar, ko par aktieriem saka Bergmans? Tās ir arī manas domas — vari visu to pašu norakstīt.

Tāda bija Gunāra Placēna pirmā reakcija. (Iepriekšējās dienas «Padomju Jaunatnē» bija pārpublicēta plaša intervija ar zviedru režisoru Ingmaru Bergmanu.) Tomēr apaļi piecdesmit cilvēkam nepiepildās katru gadu. Izdarot mazu atkāpi, piemetināsim, ka Gunāram Placēnam šī diena pienāca šogad, 31. augustā. Gadu agrāk bija stājies spēkā cits cienijams skaitlis — 25 gadi kopš skatuves gaitu sākuma profesionālajā teātrī.

Un tā . . .

— Kas ir talants aktiera mākslā?

— Dabas dāvana — gan augums, gan izskats, gan balss, gan spēja atbrīvoties utt. Ļoti svarīga ir sevis, savas kautrības pārvarēšana. Kautrība ir viens no lielākajiem šķēršļiem. Kad «Incidentā» izrādē tuvojas telefona saruna, kuras laikā manam Duglasam Makenam jāizvērs uz āru sava kailā dvēsele, reizēm es, tā teikt, aizslēdzos ciet. Es redzu, kā es raudu, bet dvēselei it kā slēgi priekšā. Jo ātrāk izdosies šo stāvokli pārvarēt, jo pilnīgāk atklāsies cilvēks. Ir dažādi līdzekļi, kā to panākt.

— Makens Baiera «Incidentā» — izmisušais, sagraustais cilvēks naksnīgajā Ņujorkā — nav tev parasta tipa loma. Vai tev ir bijusi vēlēšanās tēlot traģiskas lomas?

Gunārs Placēns.

— Tādas lomas, kurās parādīties kas traģisks, man bijušas divas: šī un vēl kāreivis — galvenā varoņa frontes biedrs Jona Druces lugā «Mūsu jaunības putni». Vai bijusi vēlēšanās? Tāda īsta vēl ne. Taču ir izrādes, kurās es dziļi izjūtu traģediju. Tā, piemēram, «Kaijas» pēdējā cēlienā, kādu to izstrādājis Arnolds Liniņš. Mēs visi atrodamies aiz melnā aizkara. Trepļevs tur, aizkara viņā pusē, mirst. Māte, kas ir mūsu vidū, satrūkstas no šāviena trokšņa un vaicā, kas noticis, bet neviens nedrīkst viņai atbildēt. Atrazdamies aiz aizkara, visu šī brīža traģismu es tomēr izjūtu līdz asarām.

Līdz šim bijusi vēlēšanās spēlēt komēdijās. Dzīves ritms ap mums ir nervozs. Pastāvīga drūzma, steiga — kur te lai rodas humors? Tāda ir būtība, un mums šo apstākli jācenšas pārvarēt. Es vienmēr cenšos vērot dzīvi un arī nervozajā drūzmā saskatīt humoristiskas situācijas. Domāju, ka komēdijās ir grūtāk spēlēt. Blaumaņa drāmas taču pašas ved uz priekšu.

— Kādreiz latviešu teātrī bija slavena komiķu plejāde: Zibalts, Mitrēvics, arī Filipsons, Leonīds Leimanis, Milbrets. Tie visi ir tavi priekšteči. Vai nav tā, ka ar gadiem īstu komiķu paliek mazāk un mazāk?

— Es tā neteiktu. Tikai traģiski ir tas, cik ļoti visiem gribas spēlēt komēdiju. Un zālē arī visiem tā gribas, lai būtu jautri un priecīgi ap sirdi... Humoru pieprasa visur, cilvēki visur grib redzēt komēdiju. Ja komēdiju uzskata par otrās šķiras mākslu, tad...

Ir gan vēl cita problēma. Joki, par kuriem smējās četrdesmitajos



un piecdesmitajos gados, tagad vairs nesmīdina. Domāju, ka tāpēc mums īsti neizdevās Šekspīra «Lielas brēkas, mazas vilnas» pēdējais iestudējums un mans Dzērvēne. Arī par Caplina filmām tagad vairs nesmejas tā kā agrāk. Tiesa, mēs apbrīnojam viņa fantāziju un veiklību.

— Iespaidīgākā komēdijas loma pēdējos gados tev ir bijis Kalošins Aleksandra Vampilova «Provinces anekdotēs».

— Jā, un sākumā man šī luga ļoti nepatika. Es tur neredzēju nekāda humora. Uz sava eksemplāra vāka es sarakstīju visu, ko par šo lomu domāju. Atraišanās, iedzīvošanās tēlā notika pamazām mēģinājumu, arī izrāžu laikā.

(Jāpiezīmē, ka par šo uzvedumu savā laikā esam rakstījuši kā par Gunāra Placēna monoizrādi, kurā vispilnīgāk izpaudies komēdijas meistara talants. Sajā gadu desmitā viņa sniegums šai iestudējumā pamatoti pieskaitīts komiskā žanra šedevriem.)

— Manuprāt, — turpina aktieris, — izdarību šeit ir par daudz. Bet ja visu dara ar sirdi un dvēseli? Luijs de Finess filmā «Oskars» dusmās sāk «lēkt klases». Un kāpēc gan ne? Ja rīcība, paņēmiens tiek attaisnoti, tad par izejas punktu var pieņemt arī absurdu. Kā, piemēram, angļu kinokomēdijā «Dēlis» — tajā bija ļoti daudz absurda situāciju, taču tās visas izrietēja no tēlotās vides, kurai šeit ir milzīga nozīme. Mans Kalošins «Provinces anekdotēs» kāpj iekšā skapī un dara tur visu iespējamo un neiespējamo tikai tāpēc, lai izkļūtu no nejēdzīgās situācijas, kādā viņš iekūlies. Ja būtu nepieciešams lidot, viņš arī lidotu. Aktieris nedrīkst tikai vienu — brutāli, ar necieņu izturēties pret skatītāju, pret cilvēku, kas atnācis uz izrādi.

— Kāpēc «Provinces anekdošu» iestudējums neizdevās kopumā?

— Arī dzērumu var nospēlēt dažādi. Kad otrajā anekdotē «Desmit minūtes kopā ar eņģeli» istabā ienāk cilvēks un ne no šā, ne no tā tev pēkšņi piedāvā naudu, dzērumš pazūd kā nebijis, galvas sāpes aizmirstas. Kur tas dzirdēts? Sākas stāvokļa apzināšanās, rodas doma, ka šo naudu nedrīkst pieņemt. Divainajā situācijā jāieskanas traģiskai stīgai. Taču izrādē tās pietrūkst.

— Kā radās tipāzs iestudējumā «Īsa pamācība mīlēšanā»?

(Šai Dailes teātra izrādē ģenģeru puīšu grupā, kurā darbojās arī Gunārs Placēns, piesaista katras personas rakstura individualizācija. Atšķirīgi savās lomās ir gan Artūrs Kalējs, gan Āris Rozenāls, gan Anatols Martinsons. Gunārs Placēns ar izriestajām krūtīm un pulkstenķēdi pār vestes priekšu varētu būt kāds bodnieks vai pārticis lauku amatnieks.)

— Tur nebija laika daudz «funktierēt». Izrāde tika iestudēta labā tempā. Tajā mums ir daudz ko darīt, gandrīz visu laiku esam uz vai pie skatuves. Idejas tapa ātri.

— Mēs zinām, ka ar laiku izrāde papildinājās ar jaunām detaļām.

— Tika gan īsināts, gan arī likts klāt. Piemēram, pirmās daļas nobeiguma dziesmiņa:

«Pret sienu tik ar pauri,
Ja tevī spars un guns!
Var būt, ka tiksī cauri,
Ja nē — būs pierē puns!» —

prasīja attiecīgu žestu. Kāpēc neizmantojot mūzikā briksīši «bum!», ja tāds ir? Tā radās kustība it kā ar galvu pret sienu, no kā pierē puns. Un cēlienam — nobeigums.

— Dažviet nācis klāt arī pa jaunam tekstam.

— Vispār mēs esam tīri kulturāli, pavisam maz pieliekam klāt no sevis. Kā viens no režisoriem savā laikā teicis — kad esi iegājis «švunkā», tēls satverts, tad šur tur varot arī pa teikumam savu tekstu paņemt klāt. Nu — tā kā māte ainā pie slinkās meitas: «Anne, Anne, zeķes baltas, kājas melnas!» Domāju, ka nav arī nekāda apgrēcība, ja Kalošins, gultā gulēdams, saka: «Paldies, ka atnāci uz bērēm.» (Manām.) Vai arī: «Mani jau mākslīgi baro.» Tikai papildinātais teksts nedrīkst būt pretrunā ar attēlojamo vidi vai laikmetu. Ipaši daudz pārveidojumu bija Smilģa laikā — te ko nosvītroja, te atkal atsaucā svītrojumu. Tad bija vajadzīga tāda galva kā Harijam Liepiņam, lai visu atcerētos.

— Iestudēšanas procesā šķietami ne no kā ir radušās pat veselas lomas.

— Tāds bija mans komendants Jāņa Lūša lugā «Medus garša». Lugā viņš, protams, bija paredzēts, taču dialogi vācu valodā un izdarības tika sacerētas un izstrādātas mēģinājumos. Budžu mājas saviesībās ienāca okupācijas varas pārstāvis — laipns un omulīgs: «Meine Damen und Herren!» Palūdza uzdziedāt kādu latviešu dziesmu. Gribēja pats dziedāt līdz, apsēdās pie klavierēm. Taisījās klāt glitajai krievu meitenei. Ar dzīvu interesi pētīja, kas labs dzērāms tajā galda galā. Un beigās izbailēs brēca: «Partisanen!» Tas viss loģiski iekļāvās ainas darbībā, tēlu attiecībās. Ne jau vienmēr tie ar «Gott mit uns» uz jostas sprādzēm savām rokām cilvēkus šāva. Un ar tiem, kuri to darīja viņu vietā, gluži labi sadzīvoja.



Gunārs Placēns — Sveiks J. Hašeka romāna dramatisējumā.

— Ir teikts, ka tu turpinot Zibalta un Mitrēvica līniju jeb tradīciju.

— Es neesmu ne Zibalts, ne Mitrēvics. Katram aktierim ir sava pieeja, un katrs dara citādi. Tāpat kā režisoram — nav iespējams citam citu atkārtot. Katram ir kas savs. Arī kā ārzemju kinoaktieriem — Fernandelam, Luijam de Finesam. Viņi ir atraduši savu izpausmes veidu un visu mūžu palikuši tādi, kādi ir. Piemēram, Finess — drebelīgs, tāds kā filmā «Oskars». Tādus viņus publika

skatās, tādi viņi iekarojuši milzīgu popularitāti. No mums toties mēdz gaidīt vienmēr ko jaunu. Bet ja nu mēs patīkam skatītājiem tieši tādi, kādi esam? Tikai to nedrīkst pārprast — uz skatuves nevar darīt to pašu ko dzīvē.

— Un tomēr — tu radi lomu, tā teikt, izejot no sevis, no savas būtības.

— Protams, izejot no sevis, caur sevi. Jo no sevis nekur nevar aiziet. Man ir lomas, kurās es parādos varbūt ne paštēlā, taču tuvu tam gan. Tāds ir arī Sveiks. Kādreiz Žila Verna romāna kompozīcijā «80 dienās ap zemeslodi» vienā izrādē bija jāspēlē vesela virkne lomu — faktiski paliekot visu laiku pašam, kaut arī situācijas mainījās no farsa līdz pilnīgi reālai ticamībai. Arī Ādolfu Alunānu «Lai top!» iestudējumā es spēlēju ar mūsu laikmeta psiholoģiju. Kaut arī viņu varēja veidot vēl cilvēciskāku — es laikam par daudz viņā uzsvēru varoni.

— Vai Finess frančiem bija vajadzīgs kā tipāžs, vai arī viņi paši radīja sev elku?

— Viņiem vajag kādu ko dievināt. Pie mums tā nenotiek. Katrai tautai ir savas prasības.

— Varbūt tas izskaidrojams ar atšķirībām temperamentā, ar latviešu ziemeļniecisko dabu?

— Jā, bet cik spuraini aiz ārējās lēnprātības ir somi! Latvieši tomēr ir noslēgtāka tauta. No seniem laikiem, es pat teikšu, cauri gadsimtiem ir izveidojies lozungs: lai tik par mums nesmiets!

— Taču arī mums ir bijuši savi ļoti populāri humoristiski tipi. Atcerēsimies Luiju Smitu — Katlakalna vecīti. Un ko latviešu teātra pirmsākumos izdarīja viens pats Ādolfs Alunāns ar savām kuplejām un dzēligajām reprīzēm?

— Jā, Alunāns bija aktuāla parādība — kā mūsdienās televīzijas panorāma.

— Un Hugo Diegs? (Tā neiztrūkstošo pavadoni Žani Viepli, kā zināms, televīzijas uzvedumos tēloja Gunārs Placēns.)

— Diegs varēja mierīgi dzīvot vēl desmit gadu. Par agru šo televīzijas ciklu likvidēja. Tagad ir tā — kur vien aizbraucu, visi prasa: «Kur palicis Hugo Diegs? Vai mēs viņu vēl redzēsim?»

(Šī dialoga laikā pirmizrāde «Diega zīmes, Diega darbi» Leļļu teātrī vēl nebija notikusi.)

— Kādas lomas tev pašam šķiet tuvākas?

— Man tuvāks ir mūslaiku cilvēks. Ne tik labi es jutos iepriekšējo laikmetu lūgās. Kādreiz, īpaši pirmajos aktiera darba gados, man bez gala nācās spēlēt kalpus visdažādākajā klasikas reperituārā. Man neizdevās viņus iemīļot. Ja lomu neiemīļo, to nevar nospēlēt. Tā bija arī ar jau pieminēto Dzērveni. Felicita Ertnerē man centās iestāstīt, ka iznākšot labs humors. Es visiem spēkiem mēģināju saprast šo humoru, bet...

— Vai ir bijusi kāda loma, par kuru jau iepriekš zināms, ka tā neizdosies, vismaz nojauta, ka tā var notikt?

— Cik atceros, tad ne. Tādi gadījumi nemaz nedrīkst būt. Domu, ka loma neizdosies, vairs ne ar kādiem līdzekļiem neizdabūsi no galvas ārā. Un tad jau vispār nav uz ko cerēt.

— Tātad tu tomēr visu mierīgi apsver ar prātu?

— Nē. Man tāda doma vienkārši neienāk galvā. Kaut gan... Vienu reizi es atteicos no lomas. Tas bija vācu rakstnieka Kerndla ludziņā ar divām personām «Es satīku meiteni». Meitene bija Lilita Ozoliņa, viņas partneri — Harijs Liepiņš pārmaiņus ar Voldemāru Zandbergu. Atteicos, bet tagad tā kā mazliet žēl. Ja būtu spēlējis, varbūt būtu iznākusi citāda komiska situācija.

— Tu nenospēlēji arī Rogožinu «Idiotā».

— Tur bija citi apstākļi. Mani iedalīja trešajā sastāvā, kas tā arī nenokļuva līdz pirmizrādei. Tomēr domāju, ka šāda veida



Gunārs Placēns — Alunāns
P. Pētersona kompozīcijā «Lai
top!».

lomai es nebiju sagatavots. Lai pieveiktu šādu lomu, ir vajadzīgs iepriekšējs treniņš, bet man tāda nebija. «Incidentā», piemēram, es izjūtu, ka ir palīdzējis darbs pirms tam izrādē «Mūsu jaunības putni». Rogožinam šādas priekšsagatavošanās trūka. Tagad varbūt es varētu viņam tuvoties.

Parasti es lomā iedzīvojos lēni. Taču, ja tas panākts, jūtos drošs. «Sveiks» reizēm nebija repertuārā veselu gadu, bet man vairs nevajadzēja ņemt rokā lomas eksemplāru. Man nevajadzētu pat tā saukto

tehnisko mēģinājumu, kādi parasti notiek pirms izrādes atkārtšanas.

— Par aktiera mākslu pēdējos gados bijis ne mazums pārrunu, arī presē. Dzirdēti dažādi viedokļi par to, kāds ir mūsdienu aktieris un kāds ne. Gribētos uzzināt tavu viedokli šai jautājumā no tīri specifiskās aktiera meistarības puses: kādi iemesli vai apstākļi šobrīd vēl kavē izpausties uz skatuves īstai dzīves un mākslas patiesībai?

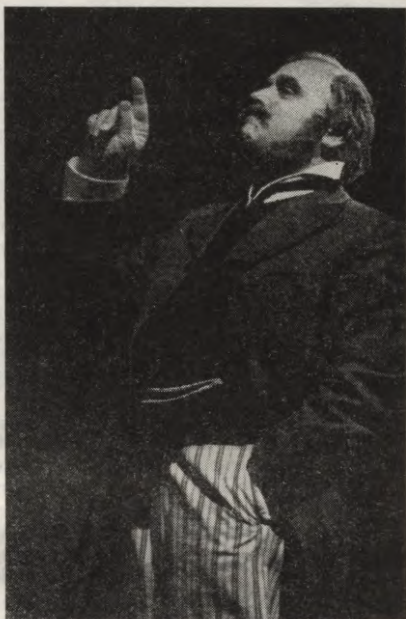
— Mums ir izrādes, kurās redzams, ka aktieri neprot vienlaikus valdīt pār jūtām un pār balsi. Jūtas jau nu vēl būtu, bet balsi tām pakļaut neizdodas. Zālē dzirdama tikai murmulēšana. Tad atliek viena vienīga izeja — nemitīgi jātrenē savs runas aparāts, jākontrolē sevi. Smilgīšs, piemēram, neļāva turpināt mēģinājumu, ja aktiera runā bija saklausāms kāds defekts. «Izrunā skaidri, kas tur

Gunārs Placēns — Samrajevs
A. Čehova lugā «Kaija».

rakstīts!» Mums teātrī kādreiz bija savs skatuves runas pedagogs, kas tūlīt aizrādīja uz katru valodas kļūdu. Jau Teātra institūtā, labojot dialektu, man bija jāatkārto frāze, kamēr tā skanēja pareizi. Protams, neviens nesaka, ka tas būtu vienkārši. Taču, ja esi izvēlējies aktiera profesiju, tad tev jāpārvalda šai profesijai nepieciešamās iemaņas.

Mūsu jaunības laikā daudz runāja par aktiera atbrīvotību. Pēdējos divdesmit gados nezin kāpēc neesmu dzirdējis šo vārdu. Bet bez tās nav iespējams dzīvot uz skatuves. Es nevaru «Provinces anekdotēs» ik izrādē sākt raudāt, ja neesmu pilnīgi atbrīvojies. Un ar smiešanos ir gluži tāpat.

Vajag sevi regulāri, nepārtraukti trenēt. Mēģinājumos obligāti jāieslēdz trešais ātrums. Man patīk, ka aktieris strādā ar švunku. Arī bērniībā man nepatika govīs ganīt, labāk rakt dārzu, darboties. Taču aktierim jābūt fiziski un psihiski gatavam, lai viņš būtu spējīgs darboties. Pēc izrādes es atgriežos vēlu vakarā mājā, un cilvēks jau nav tā iekārtots, lai tūlīt pēc šāda sasprindzinājuma varētu doties pie miera. Dabiski, ka no rīta ir grūti piecelties. Vajadzīga laba ritmiska mūzika, kas atmodinātu, bet Rīgas radio šai laikā spēlēja simfonijas. Mēģinu atrast kādu poļu staciju. Cenšos pamodināt sevi pats — skaļi runāju ar sevi, runāju dialogus divās vai vēl vairākās personās, rājos, dziedu vannas istabā, zobus tīrot.



Arkādijs Kacs, kad viņš pie mums iestudēja Gorkija «Barbarus», teica, ka no pusvienpadsmitiem vakarā līdz pusvienpadsmitiem otrā rītā cilvēks neesot nomoda stāvoklī. Bet man desmitos no rīta jau ir mēģinājums, jānāk spēlēt komēdiju! Man jāsmidina mans partneris — tas otrs guļošais...

— Un mēģinājumā tu sastopies ar režisoru. (Trešo gulētāju?) Kā veidojas jūsu savstarpējās attiecības?

— Es negribu, ka mani ņem pie rokas un vada, man patik pameklēt, vispirms labi iztraktoties. Arnolds Liniņš «Provinces anekdotēs» deva tādu improvizācijas brīvību. Man nepatīk, ja režisors nosaka savu shēmu jau pirmajā mēģinājumā. Šāda tendence zināmā mērā piemīt Maskavas Tagankas teātra režisoram Aleksandram Viļkinam, kas pie mums sagatavojis divas izrādes. Bija jautājumi, par kuriem vienoties izdevās tikai Seridana «Atjautīgās aukles» piecdesmitajā izrādē, kad režisors bija atbraucis to noskatīties.

— Un otrs viesrežisors — Arkādijs Kacs?

— Kacs arī vadīja mūs ar pirmo brīdi, tomēr te, Pritikinu tēlojot, palika iespēja tālāk veidot attiecības ar partneriem, papētīt partneri, pielāgot savu reakciju tam, kā viņš izturas. Protams, neatkāpjoties no iepriekš noteiktām rakstura un rīcības normām.

Man vajadzīgi tieši, noteikti aizrādījumi. Nevarēju pierast, piemēram, pie Felicitas Ertneres «lūdzu, piedodiet!» pirms katras piezīmes. Tikai reizi atceros redzējis, ka viņa «izgāja no rāmjiem». Viņa pielēca no krēsla, piesīta ar kāju. «Pie velna!» Tas bija Ertneres lielākais izvirdums, veltīts kādam aktierim, kas neizpildīja konkrēto prasību.

Visumā ne ar vienu no režisoriem man lielāki konflikti nav gadījušies. Nezinu, vai viņi bijuši ar mani mierā, bet es ar viņiem gan. Esmu notēlojis ap astoņdesmit lomām. Mani režisori bijuši: Eduards Smilģis, Felicita Ertnerē, Pēteris Pētersons, Venta Vecumniece, Juris Strenga, Pauls Putniņš, Arnolds Liniņš, Arkādijs Kacs un citi.

— Kā saglabāt izrādes, kas ilgstoši paliek teātra repertuārā? Praksē bieži redzam, ka ar laiku tās izjogās, zaudē savu pamatzīmējumu. Arī skatītājos atskan balsis, ka izrāde nolietojusies.

— Neviens cits nesaglabās un nesaglabās — tikai mēs paši. Kā notiek izjodzīšanās? Cits citu ietekmē un papildina, un dara to ne jau labā nozīmē. Un — aiziet!

— No šā grēka laikam nav brīvs ne jauns, ne pieredzējis aktieris. Un laikam lieki būtu jautāt, kuram ir grūtāk un kurā brīdī visgrūtāk?



Gunārs Placēns — Kalošins un Alfons Kalpaks — Rukosuļevs A. Vampilova
lugu — diptihā «Provincēs anekdotes».

— Arī mums kādreiz teica, ka pirmie desmit gadi tie grūtākie . . . Tagad es apzinos, ka desmit šai nozīmē — tas ir daudz par maz. Nejutos vēl tik vecs, bet cik ātri aizskrējuši tie divdesmit pieci, kas nodzīvoti uz skatuves!

Dažkārt strīdas, vai cilvēku var izmācīt par aktieri vai ne. Es domāju, ka nevar. Jābūt talantam no dabas. Ja būs talants, to ne ar ko nevarēs aizklāt. Lauzīsies ārā kā ilens no maisa.

Sāp, ja aktiera darbu, vienalga, teātrī, kinostudijā vai televīzijā, nosauc par haltūru. Haltūra — tāds nav! Aktieris profesionālis vienmēr darīs visu pēc labākās sirdsapziņas un cik labi vien viņš var. Vai tā būtu liela vai maza loma, es to cenšos piepildīt ar sirdi un dvēseli. Man nav vaļas skatīties, kā spēlē citi (vispār — to dara!), man ir savs darbs, kas liek aizmirsties gluži kā cirka zirgam.

Nevaru paciest, ja aktieris, tikko nospēlējis lomu, tūlīt uzrauj mēteli plecos un ātri pa trepēm lejā. Tad gribas teikt: «Ej, cilvēk, prom no šīs ielas . . .»

— Šī iela — Lāčplēša iela bijusi tavējā visu līdzšinējo mūžu. Sai laikā mainījušās paaudzes — cita aizgājusi uz neatgriešanos, piepulcējušās atkal jaunas. Dailes teātris kļuvis par akadēmisko teātri.

— Dailes teātris vienmēr ir bijis akadēmiskais teātris šā vārda labākajā nozīmē. Tikai tāds īpašs — ar to dzirksteli, kas te iedegūties jau no Smiļģa laikiem. Ja tā degs arī turpmāk, tāds tas arī paliks.

— Tātad šo atziņu tu ņem līdzi uz jauno Dailes teātra namu? (Sarunas laikā Dailes teātris vēl tikai gatavojās pārcelties uz jaunajām telpām.)

— Jaunajā teātrī mums būs divas skatuves. Tas ir labi. Mēs — Smiļģa aktieri — spēlēsim uz vienas, pārējie — uz otras...

— Un pēdējais jautājums: kādus tu iedomājies savus nākošos piecdesmit gadus?

— ???

TEĀTRA MUZEJS ATKLĀTS

1974. gada 16. augustā Teātra biedrība nodeva Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejam atjaunoto Eduarda Smiļģa māju. Sākās spraigs, nopietns darbs, iekārtojot pirmo ekspozīciju.

1976. gada 23. novembrī, dižā meistara deviņdesmitajā dzimšanas dienā, Teātra muzejs tika atklāts.

Svinību viesus, Rīgas teātru aktierus, jaunā muzeja darbiniekus uzrunāja republikas kultūras ministrs V. Kaupužs, Rīgas pilsētas Ļeņina un Ļeņingradas rajonu pārstāvji, Gulbenes rajona Raiņa kolhoza darbaļaudis, Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra aktrises — PSRS Tautas skatuves mākslinieces L. Bērziņa un V. Artmane un Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja bijušais direktors V. Kalpiņš. Savus sveicienus un svētku veltes muzejam nodeva A. Upīša Akadēmiskā drāmas, Akadēmiskā Raiņa Dailes un Rīgas Krievu drāmas teātra mākslinieki.

Šis vēsturiskais brīdis republikas kultūras dzīvē tika ierakstīts magnetofona lentē. Domājot par šī vienreizējā notikuma saglabāšanu, publicējam nedaudz saīsināti V. Kaupuža, V. Artmanes, L. Bērziņas un V. Kalpiņa runas, Teātra muzeju atklājot.

VLADIMIRS KAUPUŽS

Mūsu republikas teātra mākslai ir brīnišķīgs skatītājs, ir tradīcijas, ir interesanti dramaturgi, ir dramaturģijas klasika. Ir uzkrāta pieredze, citu tautu labākos dramaturģijas paraugus iestudējot. Ir savi režisori, ir savi aktieri, ir teātra zinātne, teātra kritika, prese. Ir beidzot laba Teātra biedrība, kas vada un veicina darbu. Un tieši pie šādas pilnīgas pabeigtības, lai teātris varētu vēl labāk, vēl straujāk attīstīties, pietrūka tikai viena — teātra muzeja.

Pateicoties Teātra biedrības prezidija iniciatīvai, visu mūsu teātra veterānu palīdzībai un padomam, partijas Centrālās Komitejas, republikas Ministru Padomes un Kultūras ministrijas lielam atbalstam un palīdzībai, samērā īsā laikā ir izdevies pabeigt pirmo Teātra muzeja celtniecības un iekārtošanas etapu. Tas ir tikai pirmais eksperiments, kā mēs mēģinām izklāstīt, eksponēt ļoti daudzveidīgo, ļoti interesanto, ļoti sarežģīto, dažbrīd ļoti pretrunīgo teātra attīstības vēsturi, bet tas bija jādara. Un tas, vēlreiz pasvīt-



Republikas kultūras ministrs Vladimirs Kaupužs atklāj Teātra muzeju.

roju, ir tikai sākums, sākums, kuram no zinātniski metodoloģiskā viedokļa vēl ir daudz nepilnību, vēl ir daudz trūkumu. Bet mums visiem jābūt priecīgiem par to, ka ir likts pamats — pirmā ekspozīcija ir iekārtota. Mūs priecē arī tas apstāklis, ka šeit blakus — sētā — jau uzcelta vairākstāvu māja ar palīgtelpām, kur varēs saiet teātru laudis, kur tiks eksponēta arī pārējo mūsu teātru — operas, baletmākslinieku, jautrā žanra operetes, leļļu un perifērijas teātru mākslinieciskā attīstība. Protams, pavērsies iespēja arī pārskatīt to teātru ekspozīcijas, kas te šodien, var teikt, ir tādi kā galvenie mūsu jubilejas dalībnieki. Tas ir Dailes, Drāmas, Krievu teātris. Un mūsu pirmie teātri jeb mūsu teātra priekšvēsture. Tie teātri, ar kuriem sākās mūsu teātra mākslas vēsture, bet kuri šodien kā radošas vienības vairs nepastāv.

Vēl nozīmīgāks ir tas apstāklis, ka šodien mēs esam ieradušies Eduarda Smilģa mājā, kur viņš pavadīja savas dzīves pilnvērtīgākos gadus, kur viņš pavadīja savas dzīves novakari. Šeit pulcējās viņa līdzgaitnieki, viņa kolēģi — aktieri, viņa domubiedri teātra mākslas jomā. Mākslinieki, gleznotāji... Un tas ir labi, ka mēs turamies pie tās saknes, kuru savā laikā iedzīvināja Eduards Smil-

ģis un no kuras aug atvases, un kura tagad jau pārvērtusies par tādu mākslas institūtu, kuru mēs saucam par Teātra muzeju. Vēlreiz saku — tas ir tikai sākums. Darba vēl ir ārkārtīgi daudz. Un šo darbu var veikt un tas tiks veikts sekmīgi tikai tad, ja visa sabiedrība, ikviens aktieris, intelīgents, Padomju Latvijas teātra mīlotājs gan pilsētās, gan laukos mums sūtīs savus eksponātus, savas atmiņas, savus padomus. Paplašinoties mūsu materiālajām iespējām, respektīvi, uzceļot jauno māju, mēs mēģināsim izveidot priekšzīmīgu muzeju. Priekšzīmīgu mākslas meistarū iestādi.

Atklājot šo pirmo ekspozīciju, es gribētu teikt šādus novēlējuma vārdus. Lai uz šo māju kā uz savu nāktu visi Padomju Latvijas teātru darbinieki — vai tie būtu aktieri, vai mākslinieki gleznotāji, režisori vai tehniskie, administratīvie darbinieki. Lai uz šo māju kā uz savām mājām nāktu mūsu dramaturgi, mūsu rakstnieki, mūsu teātra zinātnieki. Lai šajā mājā netrūktu preses pārstāvju, kuri informē, kuri raksta par mūsu teātra mākslu. Lai uz šo māju nāktu vienkāršie darbaļaudis. Lai nāktu ekskursanti, studenti, skolu jaunatne. Lai šajā mājā netrūktu viesu no tuvām un tālām republikām. No Maskavas un Ļeņingradas. Lai šeit mūsu aktieriem, mūsu teātra ļaužu kolektīviem būtu patīkami iegriezties. Lai muzeja ekspozīcija būtu tā izklāstīta, lai šeit valdītu tāda noskaņa un gars, ka par šo Teātra muzeju pārējās republikās runātu ar sajūsmu, ar cieņu. Lai šajā mājā iegrieztos arī daudzie ārzemju teātra mākslas meistari — mūsu viesi. Vārdū sakot, lai ikvienam šajā mājā būtu patīkami, omulīgi un, galvenais, lai katrs te varētu iepazīt mūsu vēsturi un mūsu tagadni. Lai šis mūsu Teātra muzejs kalpotu par atbalsta punktu teātra mākslas attīstībai, jo teātra māksla, kā mēs zinām, nav kaut kāds sastindzis faktors. Un lai tā attīstās, mainoties vienmēr uz augšu un uz priekšu!

Liels paldies tiem, kas ir atjaunojuši šo māju, būvē jauno. Liels paldies māksliniekiem un zinātniekiem, kas savu spēju un izpratnes robežās ir mēģinājuši savu darbu veikt pēc iespējas apzinīgāk, interesantāk un saturīgāk.

Atļaujiet man Kultūras ministrijas kolēģijas vārdā visus teātra darbiniekus, visus klātesošos, visus, visus apsveikt ar jaunā Teātra muzeja pirmās ekspozīcijas atklāšanu un novēlēt muzejam ar visu mūsu aktīvu atbalstu kļūt par komunistiskās ideoloģijas jaunu nozīmīgu centru, kas neapšaubāmi palīdzēs teātriem, mūsu teātru ļaudīm tālākajā darbā nest progresīvas, humānas idejas savam laikabiedram — padomju cilvēkam.

Mūsu teātru visu paaudžu ļaudīm šodien ir ārkārtīgi liela svētku diena. Mēs ilgus gadus skumām pēc tādas vietņas, kur varētu atainot visu to, ko mūsu mazā tauta savā bagātajā kultūrā ir sasniegusi. Teātra māksla, kā mēs visi zinām, apkopo visu skaisto, gan to, ko dzejnieks uzrakstījis, gan to, ko gleznotājs iecerējis, gan to, ko skaņās radījis komponists. Bet pats galvenais — ataino to cilvēku darbu, tās zemes ļaužu dzīvi, kura mūs ir auklējusi, iznēsājusi un uz kuras mēs stāvam. Mēs esam milēti, cienīti, jo esam pratuši gadu gaitā, lielām vētrām pāri brāžoties, saglabāt šo kultūru. Par to mēs esam lepnī, lieli.

Un šodien ir vēl kāda skaista diena — Eduarda Smiļģa dzimšanas diena. Tas ir savā ziņā simboliski, ka taisni šī vieta ir tā, kur vajadzēja rasties šādam Teātra muzejam, kas apvieno visu to labo, ko mūsu teātra māksla gadu simtenī ir sakrājusi. Eduards Smiļģis — mākslinieks, radošs gars — mums parādīja arī lielo sabiedriskā darba nozīmi mākslā. Arvien jaunas un jaunas paaudzes aug un veidojas un saprot, ka tas ir gluži dabisks un nepieciešams darbs. Un tādēļ tas ir skaisti, ka šī māja pulcinās ļoti daudz ļaužu un ka tā pieder mums visiem, visai lielajai teātra saimei. Un tā kļūst pilnīgāka un skaistāka ar gadiem. Ja kāds arī neatrod savu seju šajā muzejā, tad tie, kas ir jaunāki, lai priecājas par to, tāpēc ka viņiem vēl daudz kas ir priekšā, jo, kā mēdz teikt, nokļūt muzejā — tas jau ir gandrīz kā būt norakstītam. Un es domāju, ka jaunā audze pēc simt gadiem, kad šis muzejs jau būs ar tradīcijām, tajā ieejot, redzēs daudzas sejas arī no šodienas izzādēm.

Mūsu māksla ir brīnišķīga, un mēs visi to ārkārtīgi mīlam. Šodien starp mums ir ļoti cienījamie mūsu vecākie kolēģi. Mēs ļoti priecājamies, ka viņi ir mūsu vidū, un cenšamies izmantot un apgrūtināt viņus, jo mūsu māksla ir viegli gaistoša. Par to var spriest un ilgi atminēties tikai aculiecinieki, kas ir bijuši klāt tajā dienā un tajā vakarā. Tāpēc ir skaisti, ka var ienākt vienā tādā mājā un pilnībā sakoncentrēt savu uzmanību uz tām sejām un tiem darbiem, kas ir spēlēti un kas mūs īpaši uzrunājuši. Teātra biedrība būs ļoti pateicīga visiem, kas nāks ar ierosinājumiem pilnveidot šo muzeju.

Un vēl jo skaistāki būs tie brīži, kad mēs šeit radīsim iespēju veidot mazus, interesantus koncertus, ko šī telpa, ko šī māja atļauj, jo viss tam ir piemērots. Zālīte ir maza, bet šeit var radīt brīnumus, kas nav iespējami lielā teātra zālē, kur mēs rādām mākslu plašāku un apjomīgāku. Es domāju, ka mēs visi būsīm atsaucīgi

šo pasākumu pilnveidošanā. No sirds pateicos visiem un it īpaši muzeja kolektīvam, kas daudzkārt ir aicinājis mūs palīgā pārskatīt ekspozīciju un pārvērtēt to. No sirds pateicos māksliniekiem par to milzīgo darbu un ļoti labo gaumi, ar kādu šis muzejs ir iekārtots. Bet par tālāko, kā muzejs pilnveidosies, par to mēs visi kopā domāsim un būsim priecīgi, ja skatītāji, mūsu mīļie skatītāji, nāks uz šo māju kā uz jauku svētku vietu. Nevis kā uz kaut ko norakstošu, bet uz priekšu aicinošu.

LILITA BERZIŅA

Jā, skaisti bija, kad nupat Smilģis runāja: «...un ar to es beidzu, un...» Tas «un» ir turpinājums, un turpinājumā esam mēs visi. Jā, ir klāt lielais vēsturiskais brīdis mūsu teātra dzīvē. Veras Eduarda Smilģa mājas muzejs, lai visā dziļumā mēs baudītu šīs mājas īpatnējo burvību. Eduards Smilģis cēla šo māju sev, savas personiskās dzīves estētiskajai izkopšanai, lai tā būtu viņa raksturam atbilstoša oāze darba burzmā, kur sagatavot sevi lielo ieceru, savas fantāzijas lidojumiem, teātra darbadienai. Kā mēs, viņa līdzgaitnieki, zinām, šis sapņu mērķis nepiepildījās tādā mērā, kādā viņš bija to pelnījis un kā tam bija jābūt. Teātris paņēma cilvēku visu — bez atlikuma. Un tā tas bija arī Dailes teātra radītājam, tā veidotājam. Viņam — lielajam meistaram, režisoram, sava trauksmainā darba mūža cēlājam. Nerimtīgais meistars tiecās būt vienmēr cilvēkos, sabiedrībā, sabiedriskos pienākumus pildot. Savā kolektīvā no rīta līdz vēlam vakaram viņš pulcēja ap sevi interesantus, talantīgus cilvēkus. Arvien būdams viņu vidū, viņš bija vairāk devējs nekā ņēmējs. Un tāpēc šī māja bija klusa, noslēpumaina pilna. Ap Smilģa personību radās dažādas leģendas. Bet patiesība bija skaudra un bezgala vienkārša — neprasme kārtot savu personisko dzīvi. Arī laika trūkuma dēļ, atdodot sevi visu savam gigantiskajam darbam. Un tā, pašam nemanot un par to pat nedomājot, viņš ir uzcēlis sev lielisku namu.

Smilģa mājā beidzot sāks dzīvot un elpot tā dzīve, pēc kuras tiecas ikviens personība mākslā, — šīs mājas durvis, Teātra muzejs veras mūsu tautai. Tie būs nepārskatāmi teātra mākslas mīļotāju pulki, tie, kuriem patiesībā pieder mūsu māksla. Tā beidzot māja Eduarda Smilģa ielā atradīs savu īsto uzdevumu, te tiks sakopots viss, kas daudzu gadu gaitā radīts teātra mākslā. Tas būs tagad pieejams, izpētams, tuvs un saprotams visiem. Teātra māksla ir acumirkliņa, vienreizēja un gaistoša. Teātra muzejs tagad dos

ieskatu ikvienam atkarībā no viņa uztveres. Gan latvju teātra pagātnē, šodienā un nākotnē jaunām paaudzēm dos ieskatu par tiem, kas atdevuši, atdod šodien un arī turpmāk nākotnē atdos savu dzīvi šai mūsu tautā tik iemīļotajai un cilvēkiem tik nepieciešamajai mākslas nozarei. Arī es gribu izteikt dziļu, dziļu pateicību tām organizācijām, Kultūras ministrijai, Teātra biedrībai, Teātra muzeja darbiniekiem, kas ar tādu mīlestību, rūpību iekārtojuši sākumu šim lielajam pasākumam.

Mans personiskais novēlējums — lai mājas apmeklētāji rastu šeit daudz garīgas ierosmes, lai šai mājā vienmēr būtu gaišs, optimistisks noskaņojums, tāds, kāds bija Eduardam Smiļģim. Lai šajās telpās pulsētu mūžīgi dzīva virzība uz latvju teātra attīstību.

VOLDEMĀRS KALPIŅŠ

Mans uzdevums ir teikt dažus vārdus to cilvēku uzdevumā, kuri piedalījās šīs ekspozīcijas veidošanā.

Biedrs Kaupužs pamatoti runāja par nepārvarētām grūtībām. Tās redzamas katram. Gribētos vienīgi piebilst, ka daudzas no tām palikušas nepārvarētas nevis tādēļ, ka nebūtu pamanītas vai arī kolektīvam pietrūcis gribas ar tām pacīnīties. Darba gaitā mums nācies atzīt, ka laba daļa no muzejam nepieciešamā divos karos aizgājusi bojā un šis un tas vairs vienkārši netiek radīts.

Mēs vēlējamies, lai katrs teātra cilvēks, kurš atdevis skatuvei savu mūžu, šeit atnācis, kaut dažos fotouzņēmumos ieraudzītu šī mūža svarīgus mirkļus. Visracionālāk to varētu izdarīt, ja, piemēram, sekojot labai tradīcijai, sezonas sākumā trupa nofotografētos. Turklāt gādājot, lai neviens netiktu aizmirsts. Sakiet — vai mūsu dienās rodas tādi uzņēmumi? Protams, ka nerodas. Bet žēl! Vēsturiniekiem tie būtu ļoti svarīgi un pastāstītu daudz.

Dzīves steigā un stresos mēs pieļaujam daudz ko tādu, kas gribot negribot nocērt laikmeta vēsturiskās saknes. Bet šī jau nav tā vieta un šis nav tas brīdis, kad tādu tēmu izrisināt līdz galam. Gribējās tikai izmantot situāciju un aicināt te sapulcējušos teātra draugus meklēt to, kas šai ziņā vēl būtu sameklējams, un glābt to, kas vēl glābjams.

Bet līdzās kreņķiem un nepatīkšanām, kuru tādā darbā nekad nav trūcis un netrūks, jau labi sen mūsu kolektīvs izjuta arī īstu prieku un gandarījumu, kas rodas tad, ja sāk apzināties, ka ceļš, pa kuru tu ej, ir visumā pareizs un galu galā novedīs pie sprauslē mērķa. Krāmējoties ap šai muzejā atrodamajiem latviešu teātra

vēstures pieminekļiem, pašas par sevi mūsu priekšā nostājās daudzas pavisam aktuālas mūsdienu teātra attīstības problēmas un gluži kā senās sfinksas likās sakām: atmini mani — vai es tevi apēdišu. Pa lielākai daļai šīs problēmas bija saistītas ar latviešu padomju teātra tradīcijām.

Mēs dibināti uzskatām «Uguns un nakts» pirmizrādi 1911. gadā par latviešu teātra pilngadības svētkiem. Kas var uzvest «Uguni un nakti», tam teātra mākslā neatrisināmu jautājumu vairs nav — ne režijas, ne aktieru meistarības, ne skatuves glezniecības un tehniskā iekārtojuma, ne arī kādā citā plāksnē. Tas labi zināms. Bet gan laika, gan nozīmības, gan sabiedrībā izraisītā savilņojuma ziņā «Uguns un nakts» pirmizrādei ekspozīcijā līdzās nostājās «Balss un atbalss» pirmiestudējums. Savukārt pirms «Uguns un nakts» un «Balss un atbalss» vēstures patiesība prasīja izcelt krievu skatuves mākslas korifeju veidotās izrādes Krievu drāmas teātri, kam bijusi milzu ietekme latviešu teātra izaugsmei.

Tā aizsākās viena no šīs ekspozīcijas vadlīnijām, kas liecina, ka līdzās tradicionālajam, reālistiski psiholoģiskajam tēlošanas veidam no laika gala Latvijas teātros bijusi pazīstama romantiski pacilāta, scēniski akcentēta, ja gribat, ekspresīva un asociatīva māksla. Un, jo tālāk, jo daudzveidīgāks kļuvis mūsu teātris.

Skaidrāk nekā jebkur citur šajā ekspozīcijā var pārliecināties par to, ka Latvijas teātru dzīvi mūsu gadsimta divdesmitajos un trīsdesmitajos gados nav iespējams atspoguļot tikai ar triju lielo dramatisko teātru — Dailes, Nacionālā un Krievu drāmas darbību. Lai laikmeta aina kļūtu patiesa, katrā ziņā vajadzēja savu vietu atrast arī Strādnieku teātrim un «Skatuvei». Lai arī cik maza un niecīga šī vieta kuro reizi būtu!

Atliek rezumēt: teātri, kura pilnveidošanās atveidota šajā namā, no sākta gala bijuši pārstāvēti visi pasaulē sastopamie teātra mākslas veidi un paveidi. Tikai visi kopā tie cik necik pilnīgi spējuši atveidot uz skatuves sava laikmeta īstenību. Ja kāda no skatuves mākslas veidiem un paveidiem būtu pietrūcis, tad dažas dzīves puses būtu palikušas teātra mākslā neatklātas.

Tādā pašā sakarā gribas pieminēt faktu, ka veselus septiņdesmit gadus uz mūsu teātra skatuves spēlējusi latviešu teātra vecmāmuļa Berta Rūmniece. Viņas personību raksturodams, Herberts Zommers reiz teica: «Rūmniece jau nespēja. Viņa bija uz skatuves.» Un, nevis spēlēdama, bet būdama uz skatuves, viņa turēja savā varā pārpildītas zāles — bez izņēmuma visus skatītājus.

Septiņdesmit gadus latviešu teātrī spēlējusi un mums par prieku vēl turpina spēlēt arī Lilija Ērika. Cik zināms, tad pats par sevi tik ilgs skatuves mūžs jau ir neikdienišķa parādība. Pat visas plānētas mērogā tas esot kaut kas nepieredzēts. Atzīsimies, ka ikdienas darba steigā mēs Lilijas Ērikas veikumu diezin vai esam pietiekami sapratuši un novērtējuši. Domāju, ka atšķirībā no Bertas Rūmnieces Lilijas Ērikas mākslinieciskā personība ietver sevī tās potences, kurās sakņojas romantiskais pacilājums, īpašais spēles prieks, kas tik raksturīgs daudziem modernā teātra paveidiem. Vārdu sakot, par Liliju Ēriku domājot, nevienam nenāks prātā teikt, ka viņa jau nespēlēja, bet gan «bija uz skatuves». Un labi, ka nenāks prātā, jo, par šīm divām skatuves māksliniecēm domājot, mēs atkal ieraugām to pašu latviešu teātra daudzveidību, par ko jau bija runa.

Tādu patiesību par latviešu teātra tradīcijām pauž šī ekspozīcija. Šķiet, to nedrīkst neņemt vērā, nospraužot latviešu padomju skatuves mākslas attīstības ceļus divdesmitā gadsimta pēdējiem gadu desmitiem.

Krāsaināk, uzskatāmāk un tādēļ varbūt pārliecinošāk nekā dažā labā citā līdzīgā kultūras iestādē teātra muzejā var atklāt arī krievu un latviešu kultūru mijiedarbību un savstarpējo bagātināšanos. Tas tādēļ, ka šajā ekspozīcijā mēs atrodam iemīļotu aktieru fotoattēlus, meistarū — skatuves gleznotāju veidotus maketus, dekorāciju skices, kostīmu zīmējumus, pašus kostīmus, dzirdam platēs vai skaņu lentēs ierunātas neaizmirstamas balsis. Tik plaša un emocionāli iedarbīga materiāla nav citu muzeju rīcībā. Tā ir teātra muzeja specifika. Tādēļ apmeklētāja acu priekšā atdzimst gandrīz pirms simt gadiem notikušas izrādes ar tālu pasaulē pazīstamo krievu aktieru piedalīšanos. Varam apjaust, kāda milzu loma bija Mihaila Čehova īslaicīgajai darbībai Latvijas teātros. Un šķiet, ka muzeja rīcībā bijis pietiekami daudz materiāla, lai parādītu, kāda etapa nozīme Padomju Latvijas teātros bija Toporkova, Gorčakova, Knēbeles un citu krievu padomju teātra meistarū līdzdalībai republikas teātru dzīvē.

Un vēl viena vērā ņemama patiesība. Kad bija atrastas tās izrādes, kas nosprauž mūsu teātra attīstības gultni, atklājās, ka visas bez izņēmuma tās bijušas labi apmeklētas un publikai rādītas ne vienu vien simtu reizi. Citiem vārdiem — starp tām nav bijis plašu masu nesaprastu, nepieņemtu un neapmeklētu iestudējumu. Turklāt, runa nekādā gadījumā nav par popularitāti šī vārda operētiskajā nozīmē. Sinīs izrādēs ļaudis aizvien apcerējuši lielo un mūžīgo jautājumu: kurp iet dzīve? Un ne tikai apcerējuši. Vecos

laikos tādu teātru skatītāju zālēs nereti parādījušies sarkanie karogi, tikuši mesti uzsaukumi ar aicinājumu uz cīņu, atskanējušas revolucionāras dziesmas un lozungi. Pats par sevi saprotams, ka šīs ēkas tādos gadījumos aplenca žandarmērija un policija, izrādes pārtrauca, notika kratīšanas un aresti.

Mūsu dienās tādās izrādēs skatītājus tāpat nodarbina jautājums: kurp iet dzīve? Tās raksturīgas ar to elektrizēto atmosfēru, kas vienmēr valda teātri, kad skatītuve paņēmusi pilnīgi savā varā zālē sēdošo skatītāju simtus. Vienmēr šīs izrādes kļuvušas pazīstamas ārpus Padomju Latvijas robežām — citās padomju republikās — un izpelnījušās augstus padomju valdības apbalvojumus. Domāju, ka nule pieminētās mērauklas var lieti noderēt, vērtējot arī mūsdienīgas parādības teātra mākslā.

Tie bija daži atzini, kas radījuši un rada apmierinājuma un gandarījuma jūtas cilvēkos, kas strādājuši un turpinās strādāt pie šīs ekspozīcijas. No tāda gandarījuma un apmierinājuma izaug cerība, ka šis muzejs būs vajadzīgs laikabiedriem un varbūt arī nākamajām paaudzēm. Ja tā notiks, tad visas mūsu pūles būs atalgotas atliku likām.

Sākot ar šo dienu, Latvijas PSR Teātra muzejs būs pieejams katram, kas vien vēliesies to aplūkot. Līdz ar to turpmāk šajā mājā ar vienādām tiesībām dzīvos Smilģis un Brieditis, Rūmniece un Ertneris, Jurovskis un Bunčuka, Osis un Filipsons — visi, kas savu mūžu atdevuši un vēl atdos latviešu padomju teātrim.

1977. gadā paiet 100 gadu, kopš dzimis
Tautas rakstnieks Andrejs Upits.

ANDREJS UPITS PAR TEĀTRI

[.] aktieri var gan sasildīt aukstus tēlus, bet paši no negatavas materiāla masas šos tēlus radīt nespēj, visstraujākā aktiera dzīvība nespēj galvanizēt nedzīvi dzimušas drāmas smago, lēmpīgo ķermeņi.

«Domas», 1912, № 12, 1352. lpp.

Drāmas kodols ir strāvojoša ideja, un tās nesējs — spārnots vārds. Starp trim pelēkām sienām vajag drāmu spēlēt, un, ja, trijās pelēkās sienās lūkodamies, skatītājs neaizmirstas un neredz pilis ar fantastiskām velvēm, stikla kalnus un zaļas lejas, tad nav vērts, ka tukšo vārdu vērsimu apkar reālām krāsu un skaņu piedevām.

Ir laiks, ka latviešu dramatiķi no romantisku rekvizītu sakopojumiem atgriežas pie nopietnas reālas drāmas, — lai latviešu teātra apmeklētāji neiet skatīties briesmīgu pūķi, kas uguni sļauj, bet klausīties dzīvas dzejas vārdu, kas sirdis ieliesmina augstākas idejas ugunī.

«Domas», 1913, № 5, 599. lpp.

Ka īstu sabiedrisku liriku, stāstu un drāmu spēj uzrakstīt tikai sabiedriski domājošs, sociāli jūtošs rakstnieks, tā atziņa visiem jau sen skaidra. Bet, ka sociālas drāmas tēlotājam — aktierim — tāpat jābūt sociālu ideju un sociālu jūtu cilvēkam, to daudzi vēl nav iedomājuši. Tautā vēl plaši iesakņojies maldīgs ieskaits, ka aktieris ir tikai atdarinātājs un attēlotājs, ka tēlojuma vielu un ideju drāmas rakstnieks viņam jau gatavu iedod rokās. Ka nav no svara, kāds garīgais saturs aktierim, kāda viņa ideju un jūtu pasaule, kādas viņa sabiedriskās simpātijas un antipātijas. Kad tikai luga idejiski un saturā bagāta.

Bet patiesībā aktieris, tāpat kā katrs cits mākslinieks, ir patstāvīgs, īpatnējs radītājs.

[.] Demokrātijas teātrim visā savā uzbūvē jābūt demokrātiskam. [.] Šausirdīgiem patmiļiem un tiepšām kolektīvas mākslas

iestādē nav ko darīt. [...] Ikvienam demokrātiska teātra aktierim jābūt pilntiesīgam cilvēkam, viņu priekšstāvjiem jāpiedalās reper- tuāra izvēlē un teātra vispārējā idejiskā vadībā.

«Ziņotājs», 1917, № 48, 12. maijā

Raiņa idejiskās lugas un revolucionārā dzeja Latvijas revolūcijas sākumā ir bijis visspēcīgākais proletariāta atsvabināšanās agitācijas un sociālisma idejas propagandas līdzeklis. Sevišķi tāpēc mākslai ievērojama idejiskas propagandas nozīme, ka viņai pieeja visplašākos ļaužu slāņos. Vistumsākās, tiešai propagandai grūti pieejamās masas pašas, piemēram, labprāt iet teātrī. Noskatās lugas darbībā, kur reālos vai simbolistiskos tēlojumos viņiem attēlojas lielā atsvabināšanās cīņa. Klausās lugas cilvēku dzīvē valodā, kas pauž līdz tam varbūt svešo nedzirdēto ideju. Tas visu kūrākais tiek ierosināts pārdomāt, dziļāk ielūkoties savā un savas apkārtnes dzīvē un meklēt tuvākus sakarus ar savas šķiras dzīvo kolektīvu un viņa centieniem.

Bet proletariāta idejiskā audzināšanā mākslai tomēr tikai blakus un palīga loma. Ir vēl cits lauks, kurā viņa tā galvenā darbiniece. Šis lauks ir viens no svarīgākajiem proletariāta kultūras nozarēs.

Proletariāta psihiska audzināšana un kopšana, un veidošana ir mākslas galvenais darbs. Tik svarīgs darbs, ka tam nākotnē būtu piegriežama vislielākā vēriba.

«Darbs», 1919, № 3.—4., 44. lpp.

Gustavs Žibalts ir no tiem laimīgajiem māksliniekiem, kuri zina un izjūt, ka mākslas spēks un dzīvības avots verd no reālās dzīves dziļumiem, ka mūžam jauna un svaiga māksla paliek tikai tad, ja viņas saknes tūkstoš stīgām iesniedzas zaļās zemes pamatā. Tāpēc tik nepārspējami dzīvi un raksturīgi visi viņa radītie skatuves tēli.

[...] Žibalts ir intelekta cilvēks; viņš neaptver savu tēlojamo tipu naivi, tīri intuitīvi, bet apsvērdams un vērtēdams. Tāpēc vislabāk viņam padodas lomas, kur tēlojamais tips ir vismazāk radniecīgs viņa paša cilvēciskai dabai. Skepticisms, negācija, noliegums — to visu viņš tik brīnišķīgi liek sajūt skatītājam, likdams savā veidojamā tēlā lūkoties. Karikatūras elements ir Žibalta tēlojuma raksturīgākā daļa. Bet savās labākajās lomās viņš to prot ieaust tik neredzami un smalki kā viegli uzmetas spalvas zīmējumā.

[...] Nemitīgā sevis atdošana, sevis izsmelšana jau ir katra īsta mākslinieka dzīvība, lepnums un zeltītā neatsveramā alga.

Gustavs Žibalts. Dzīves un darba glezniņa 25 gadu jubilejas gadījumam 15. XI, 1923.
R., 1923, 14., 15., 16. lpp.

Ikviena mākslinieka mūžs ir zināmā mērā traģisks. Māksla nav pavaļas laika nodarbība, sports un rotaļa. Tas ir liktenis. Sākumā ar glaimiem vilinājumiem un rožainām izredzēm tas piezogas cilvēkam, bet tad pamazām un nemanot sasaista viņu simts saitēm, aizņem un apņem visu viņa būtni, līdz kamēr tā pilnīgi ietīta nesaraujamā, mirdzošā zīda tīklā. Sabiedriski nodrošināta un respektējama dzīve, jauka ģimenes idille, labi kopjama un uzglabājama veselība — tas viss īstenam māksliniekam pa lielākai daļai paliek svešs. Tikai mākslas amatnieki un nekaunīgi profāni prot piemēroties valdošai gaumei un labi samaksātiem pieprasījumiem. Īsts mākslinieks nāk ar jaunām atziņām vai revolucionāriem veidu pārveidiem, viņš izaicina pretspēkus, tiek nīsts un vajāts, viņš izsūc un izmanto pats sevi līdz pēdējam.

«Domas», 1924, № 4, 330. lpp.

Bet strādnieciskais teātris un drāma nevarēs palikt un nepaliks tikai pie šīsdienas politiskām cīņām un momenta uzdevumiem. Šie momenti ir tikai epizodes proletariāta nepārtrauktā cīņas gaitā, tikai pārejoši posmi gadu simteņu garā attīstības un uzvaras gaitā. Un taisni drāmai ir viela visur tur, kur cīnās un uzvar vai bojā iet. Uzvaras un bojā ejas iemesli dzīvē ikreiz ir daudz dziļāk ieslēpti, sarežģītāki un grūtāk izlobāmi, nekā tam pēc teorijas vajadzētu būt. Neviena drāma nekad nav iztikusi tikai ar teorētiski konstruētām figūrām, viņai nepieciešami dzīvi cilvēki. Pozitīvie un negatīvie, bet dzīvi. Un dzīvais pozitīvais un negatīvais daudzkārt nav nošķirams ar matemātiski taisnu līniju. Starp viņiem paliek vēl plašie starpslāņojumi, kuru atzares daudzreiz sniedzas līdz pat malai tikpat vienā pusē, kā otrā. Ar ko pietiek aģitācijas dramoletā un karikatūrā, nepavisam nepietiek strādnieciskā drāmā. Karīķēt ideoloģisku, teorētiski konstruētu pilsoņu shēmu ir daudz vieglāk nekā dzīvu pilsoni. Te nav vien jāzina viņa uzskati, bet jāizpazīst arī viņa psiholoģija. Tāpat viegli veidojams pozitīvs idejiski apzinīga strādnieka ideāltips, bet tas ir tikai viens, esmu pārliecināts, ka pašiem strādniekiem viņš kā skatuves tēls drīz apniktu. Dzīve tikpat kā nepazīst ideāltipu, un mākslā daudz pateicīgāka ir tieksme pēc pilnības nekā pati pilnība.

«Domas», 1928, № 10, 347. lpp.

Dailes teātra stilizējuma metodes nav tik sekmīgi pielietojamas noteikti reālistiskiem darbiem kā fantāzijām, kuru saturs nav saistīts pie noteikta laika, vietas un telpas. Mūsu dramatiskās rakstniecība nav vēl tik tālu diferencējusies, lai katrs no lielajiem teātriem

varētu izvēlēties, piesaistīt un ierosināt tos rakstniekus, kas organiski iekļaujas viņu virzienā. No rakstnieka viedokļa skatīdamies, es gan gribētu teikt, ka arī mūsu teātri vēl mazāk nošķīrušies un pievērsušies īpašam repertuāra izvēles un izrādes stila žanram. Mākslas dzīve ir tik šaura, ka dažādi pretešķi elementi tur bieži sajaucas kopā. Cik šajā šaurumā iespējams, Dailes teātris līdz šim ir meklējis patstāvīgu ceļu, un taisni šī neatslābstošā meklēšanas griba sver vēl vairāk nekā daži nenoliedzami panākumi.

Dailes teātra desmit gadi. R., 1930, 138. lpp.

Saka, ka dramatiskās rakstniecības žanrs esot tas grūtākais starp visiem literatūras žanriem. Man šis ieskats neliekas pareizs — vispārlietotajiem ieskatiem ir tikpat maz vērtības kā vecai naudai, kas, no rokas rokā iedama, zaudē kaluma asumu un spilgtumu.

Pēc manām domām, nav grūtu un vieglu žanru, jo rakstniecībā vispār nekas nav viegls, bet ir gan slikti un ļābi uzrakstīti darbi (protams, arī vidēji, un to ir liels vairums). Pēc manām domām, labu lirisku dzejoli uzrakstīt ir daudz grūtāk nekā sliktu lugu.

Bet, runājot par dramatisko rakstniecību vien, man gan jāatzīst, ka vēsturisku lugu ar pagātnes saturu rakstīt un spēlēt ir sarežģītāks darbs, nekā no šālaika dzīves un tuvas apkārtnes smeltu.

[.] Autora idejas un pārdzīvojumi iet caur aktiera individuālo prizmu; ja viņa atstarojums pilnīgi un adekvāti sakrīt ar autora domāto, tad tas ir drīzāk nejaušs gadījums, nevis princips un obligāts nosacījums. Galvenais un obligātais tad ir lugas radītājas idejas vienāda izpratne un lugas mērķu kopējā uztvere autoram un aktieriem.

Kopotī raksti, XX sēj. R., 1952, 1030. lpp.

*Materiālu sagatavojusi
Margarita Miglāne*

Ligita Bērziņa

AKTIERI UN REZISORI ATCERAS

Latviešu teātra vēsture ir cieši saistīta ar Tautas rakstnieka Andreja Upīša vārdu.

Pirmie A. Upīša lugu iestudējumi parādījušies mūsu gadsimta sākumā, bet īpaši nozīmīgu vietu tie ieņem padomju teātra reper-tuārā. 1940./41. gada sezonā Dailes teātri, Liepājā un Daugavpilī iestudēta vēsturiskā drāma «1905», tajā pašā laikā inscenēta arī «Ziņģu Ješkas uzvara», «Peldētāja Zuzanna» un «Zirneklis». Pēc Lielā Tēvijas kara A. Upīša dramaturģija ieņem piltiesīgu vietu blakus padomju un ārzemju autoru darbiem. Daudzu izcilu režisoru un aktieru vārdi saistīti ar viņa lugu iestudējumiem. Latviešu padomju teātra vēsturē spilgtas lappuses ierakstījis Alfrēds Amtmanis-Briedītis ar «Zaļās zemes» un «Zannas d'Arkas» iestudējumiem Drāmas teātri, Eduards Smilģis ar «Spartaka» un «Ziedošā tuksneša» inscenējumiem Dailes teātri. Par ievērojamiem notikumiem republikas kultūras dzīvē kļuvuši daudzi A. Upīša komēdiju uzvedumi.

Laikā, kad gatavojamies atzīmēt dižā rakstnieka 100. dzimšanas dienas jubileju, palūdzu dažus režisorus un aktierus dalīties pārdomās par darbu pie A. Upīša lugu iestudējumiem, par darbu pie lomām.

Velta Līne: «Gadu gaitā ar Andreja Upīša varoņiem esmu sastapsies vairākkārt — biju Alise «Peldētājā Zuzannā», Bērziņu Liena «Zaļajā zemē» un «Plaisā mākoņos» un Zanna d'Arka. Abas pēdējās lomas man ir vismīļākās. Liena ir visa skaistā, gaišā, labā un tīrā iemiesojums. Tikai žēl, ka viņai pietrūka dvēseles spēka saglabāt sevi šo gaišumu un dzīve viņu nesaudzīgi sabradāja. Ļoti spilgti atceros divas vietas izrādē, kuras arī pēc daudziem gadiem var atminēties ar gandarījumu. Skatītāji līdz ar mani priecājās brīdī, kad Liena ar pēdējiem spēkiem sacēlās pret Sveķāmuru un aizgāja no viņa, lai sāktu dzīvi no jauna. Šī skata beigās zālē vienmēr atskanēja aplausi, kas izrādes vidū pie mums ir reta parādība. Par vienu no kulminācijas vietām parasti izvērtās Lienas un Zarēnu Kārļa atvadišanās skats. Mēs ar Alfrēdu Videnieku to bijām iecerējuši kā atvadas no mirušas mīlestības. Un lielas traģēdijas

priekšā skaļums atkāpjas, paliek tikai ne ar ko nedziedējamas sāpes. Klusinātie vārdi, uz iekšu vērstais tragisms piešķir aintai dziļu emocionālas iedarbes spēku.»

Veltas Līnes veikumu šajā lomā augstu novērtēja skatītāji, novērtēja kritika. Recenzents Valts Grēviņš atzīmēja: «Līne mākslinieciskā spēkā parāda skaistās, gaišās Lienas pamazītnējo sabrukumu un sevišķi skaudri demonstrē viņas beidzamo sasliešanos tad, kad jau zudis viss viņas meitenīgais maigums.»*

Gan «Zaļajā zemē», gan «Plaisā mākoņos» Lienas tēlam ir sava veida pretpols — Ošu Anna, cilvēks ar lielu iekšēju spēku, kuru dzīves grūtības nespēj salauzt. Anna ir cīnītāja, cīnītāja par savu eksistenci, savām tiesībām. «Arī pele kož pretim, kad to žņaudz saujā,» saka Anna.

Par darbu pie lomas izveides Lidija Freimane pastāstīja: «Tas bija ļoti grūts un smags darba periods. Romānā «Plaisa mākoņos» ir plašs vēstošais, aprakstošais materiāls, kas, veidojot dramatisējumu, zūd. Pāri paliek tikai dialogs, kas ne vienmēr dod iespēju lomu pilnīgi izveidot. Romānā Anna izaug vienmērīgi, bet izrādē tas bija jāparāda lēcieneidīgi, bez dziļāka psiholoģiska pamatojuma. Isti neattaisnojās ne viņas brauciens pie dzejnieka Eduarda Veidenbauma, ne arī patētiskā nāvē Āgenskalna priedēs. Izrādē bija jūtama lieka situācijas dramatisēšana, skaļas frāzes. «Zaļajā zemē» varēja vairāk redzēt un just, kāda izaugs Anna, jo te tēlam bija dots cilvēciskais un sociālais pamats.»

Ošu Annas loma «Zaļajā zemē» māksliniecei ir tuva arī šodien, kaut pagājuši jau divdesmit seši gadi no dienas, kad vērās priekšskars pirmajai izrādei.

«Ošu Annai bija maz teksta, bet par to es neuztraucos. Galvenais, ka tēlā ir dzīvība un tas dziļi sakņojas reālajā īstenībā. Jau sen pirms darba iestudēšanas biju lasījusi romānu «Zaļā zeme», viss bija spilgti iespaidies atmiņā. Kā acu priekšā stāvēja milzīgais runkuļu lauks ar novītušajām lapām, atmiņā uzplaisnija manas pašas ganu gaitas Nītaures pusē. Tas viss bija dziļi pārdzīvots, izjusts, pazīstams. Tādēļ arī darbs pie lomas nesagādāja nekādas grūtības. Ar inscenējuma režisoru Alfrēdu Amtmani-Briedīti izveidojās labs kontakts, mēs sapratām viens otru, un strādāt bija viegli. Šajā izrādē man bija lieliska partnere — Olita Starka-Stenderē vecās Osienes lomā. Vissspilgtāk atmiņā iespaidusies aina, kurā es sēžu uz mūriša un viņa man lasa «sprediķi». Aktrise to

* Vitolds V. [Grēviņš Valts] «Zaļā zeme». — «Skolotāju Avīze», 1950, 14. apr.



Andrejs Upīts pēc traģēdijas
«Spartaks» pirmizrādes (1945.
gadā) Dailes teātra aktieru vidū.

izdrija tik piesātināti, emocionāli un meistarīgi, ka man nekas vairs nebija jādara. Atlika tikai sēdēt, klausīties un uzņemt viņas teikto.»

Mākslinieces jubilejā rakstnieks bija atsūtījis sveicienu — «Manai mīļajai Ošu Annai».

Jau toreiz, kad Lidija Freimane ienāca Drāmas teātra aktieru saimē, viena no pirmajām viņas lomām bija epizodiskais komjaunietes tēls Andreja Upīša lugā «Spuldzes maisā». Pēc dažiem gadiem sekoja Ošu Anna, četrus gadus vēlāk vēl viena Anna — šoreiz «Balsī un atbalsī».

«Toreiz es jau biju paspējusi atveidot uz skatuves virkni nogludinātu, sterilu tēlu, kas bija tik raksturīgi 50. gadu dramaturģijai. Tāpēc, saņemusi Annas lomu, biju ļoti priecīga. Tā ir rijīga dāmiņa, ciniska savā patiesīgumā. Viņa dzīvo, neko nedomādama. Veidot šo spilgto raksturu bija interesanti un aizraujoši, manā aktrises biogrāfijā tas ievilka jaunus vaibstus. Varbūt arī tādēļ tā ir viena no manām mīļākajām lomām līdz pat šai dienai.»

«Vulgaritāte, panaiva aprobežotība, gluži primitīva dziņa dzīvot kaut kā vieglāk — tas viss L. Freimanes tēlojumā atzaigojas ļoti daudzkrāsaini un tik patiesi, ka te var teikt — zudusi robeža starp skatuves tēlu un dzīvi. Tā ir liela un patiesa māksla.»*

Andreja Upīša traģēdija «Žanna d'Arka» latviešu teātra vēsturē ir piedzīvojusi vairākus iestudējumus. Pirmais no tiem — 1930. gadā

* *Kalniņš J. A.* Upīša «Balss un atbalss» LPSR Valsts Akadēmiskajā drāmas teātrī. — «Literatūra un Māksla», 1954, 17. okt.

Nacionālajā teātrī ar Paulu Baltābolu un Liliju Ēriku titulomā.

Lilija Ērika pastāstīja: «Andrejs Upīts pats vēlējās, lai es atveidotu Žannas lomu, tādēļ vēl jo lielāks bija prieks, ka man izdevās attaisnot rakstnieka cerības un viņš ar manu Žannu bija apmierināts. Spēlēt šādu lomu ir liela laime jebkurai aktrisei, jo tāds tēls ir retums. Toreiz daudz lasīju vēsturiskus materiālus par Žannu, vēlreiz pārskatīju arī citu autoru darbus par šo tēmu. Sova «Svētā Zanna», Sillera «Orleānas jaunava»... Šīs lugas mani nesaistīja. Sillera Žanna man likās pārāk romantikas apdvesta, kaut gan 1925. gada iestudējumā es pati biju atveidojusi šo Sillera varoni. Savukārt Parīzē biju redzējusi Sovas traģēdijas iestudējumu ar slaveno aktrisi Ludmilu Pitojevu galvenajā lomā. Arī šis uzvedums uz mani neatstāja dziļu iespaidu. Bet Upīša uzrakstītā varone mani paņēma savā varā jau ar pirmo mirkli. Viņa Žanna ir dziļš, spēcīgs, dramatisks raksturs un tāni pašā laikā — ārkārtīgi cilvēcīgs. Žanna cieš un pārdzīvo tāpat kā visi cilvēki, viņā nav nekā pārdabiska, tikai viņa vairāk un kvēlāk par citiem mīl savu tēvzemi. Šī mīlestība tad arī iedvesmo uz varonību un dod spēku pakļaut pārējos.

Laiks izrādes sagatavošanai bija ļoti īss, bet aktieri strādāja ar milzīgu aizrautību un pašaieliedzību. Tolaik mēs visi ļoti milējām Andreja Upīša dramaturģiju. Un Ernests Feldmanis centās radīt dziļi dramatisku, reālistisku uzvedumu.

Dramaturgs bija klāt daudzos mēģinājumos, bet nekad necentās izmantot autora tiesības, iejaukties režisora funkcijās un kaut ko aizrādīt. Parasti viņš klusi ienāca zālē, nosēdās attālā vietā un uzmanīgi vēroja notiekošo uz skatuves. Sinī ziņā viņam bija liela līdzība ar Raini. Bet, ja kādreiz Andrejs Upīts kritizēja, tad darīja to stipri dzēlīgi; viņš nekad neglaimoja, nelaipoja, neizlikās.

Andreja Upīša 80 gadu jubilejā, kad es ar teātra kolēģiem ieradus viņu sveikt, rakstnieks atcerējās manu Žannu: «To nevar aizmirst, mana Žanna!»

«Jā, mans autor, to nevar aizmirst!» teicu es. Un tiešām — tādu lomu un tādu dramaturģiju nekad nevar aizmirst.»

Pēc daudziem gadiem — nu jau uz Akadēmiskā drāmas teātra skatuves — atkal uznāca Andreja Upīša Žanna. Soreiz to atveidoja Velta Līne un Antra Liedskalniņa.

«Skatoties Veltas Līnes radītajā Žannā d'Arkā, jādomā par franču rakstnieka Žana Anuija vārdiem, kas Orleānas jaunavu salīdzina ar ciruli Francijas zilajās debesīs. Veltas Līnes tēlojumā

ir kaut kas no šīs tīrības, plašās zilgmes izjūtas, augstā lidojuma.»*

«Kad saņēmu Zannas d'Arkas lomu,» stāsta Velta Līne, «biju ļoti laimīga. Mani vienmēr ir valdzinājuši tēli, kuri ir vēsturiski patiesi, un Zanna ir viens no tādiem. Jau skolas gados ar dziļu aizrautību lasīju Silleru, Andreju Upīti. Toreiz es Upīša lugu, protams, pilnībā neizpratu, jo tā ir bagāta filozofiskām pārdomām. Bet jau toreiz es jūsmoju par tādu sievieti kā Zanna. Tas bija mans ideāls.

Darba procesā pie lomas es centos savākt iespējami vairāk materiālu par Zannu, vispusīgi iepazīt viņas lielo personību. Tā kā lugā Zanna nav doti plaši monologi, bija jācenšas pēc iespējas vairāk piesātināt, emocionāli uzlādēt katru uz skatuves atrašanās brīdi. Pat tad, ja Zannai būtu tikai tākai jāstāv uz kāpnēm bez teksta, skatītājiem ir jājūt viņas personība, viņas emocionālais piesātinājums.»

Pirmajā pēckara sezonā Dailes teātris pievērsās A. Upīša traģēdijai «Spartaks». «No tāliem, seniem vēstures avotiem smelto vielu, piepulcinot tai savu izpratni un viedokli, mūsu Tautas rakstnieks Andrejs Upīts pārvērtis kvēlā un dziļi tvertā saucienā pēc brīvības apspiestām tautām. Sis sauciens radošā drosmē tagad skan un šalko Dailes teātri un kā neizslikstoša dzīvības un ciņas straume plūst no pagātnes krēslas, ārdot vecās dzīves krastus, uz jaunu dienu un gaismas jūru. Spartaks dzīvo un dzīvos.»**

Atmiņās par «Spartaka» inscenējumu dalās Eitibidas lomas atveidotāja Ērika Ferda: ««Spartaka» sagatavošanas laiks man saglabājies atmiņā kā viens vienīgs izmisīgs darbs. Eitibida man bija viena no pirmajām lielajām lomām, bez tam Smilģis man uzticēja iestudēt kauju skatus. Tas dubultoja darba slodzi un dubultoja arī atbildību. Eduards Smilģis pieprasīja, lai visās kauju ainās strāvotu milzīgs spēks, lai aktieri strādātu tā, ka «dzirksteles iet pa gaisu». Bet to panākt nebūt nebija tik viegli. Arī dalībnieku skaits bija samērā mazs. Talkā nāca Oto Skulme un Ģirts Vilks ar dekoratīvo noformējumu. Uz skatuves bija vairāki dažāda augstuma pauguri. Aiz tiem tad arī risinājās ciņa. Skatītājam tā bija redzama tikai daļēji, bet likās, ka darbojas milzīgs karaspēks. Aktieriem pašiem šīs ainas ļoti patika. Viņi tās gaidīja ar milzīgu nepacietību, lai viens ar otru «izreķinātos» par iepriekšējā izrādē izdarīto «pārestību». Gandrīz vienmēr gadījās, ka kāds par stipru iezvēla, neuzmanīgi notrieca no kājām vai kā citādi «apstrādāja».

* Akurātere L. Ar svinīgu pacēlumu. — «Literatūra un Māksla», 1963, 5. janv.

** Gr. J. «Spartaka» ģenerālmēģinājumā. — «Ciņa», 1945, 16. febr.

Atceros Artūra Filipsona Spartaka un Luija Smita Metrobija dialogu. Kāda spilgta forma! Kāds domas dziļums! Katrā izrādē to vēroju no kulisēm ar neatslābstošu interesi. Tas bija lielisks aktiermākslas paraugs, ko nav tik viegli sasniegt.

Brīnišķīga bija arī Margēra Zariņa mūzika. Viņa komponētais vadmotīvs izrādei bija «Roma elpo grūti . . .».

Laikam jau Andrejam Upītim mūsu inscenējums patika. Par to liecina it kā sīks un nenozīmīgs fakts: Upīts, kas tik ļoti nemīlēja fotografēties, ar mums kopā tomēr neatteicās nostāties objektīva priekšā.»

Nozīmīgas lappuses teātra vēsturē ierakstījusi arī Andreja Upīša luga «1905». Pirmo reizi tā uzvesta 1929. gadā Rīgā, Strādnieku teātrī.

[Nikolajs Mūrnieks]: «Mana īstā sastapšanās ar Andreja Upīša dramaturģiju notika Strādnieku teātrī, kad Jānis Zariņš iestudēja drāmu «1905». Līdz tam es nebiju spēlējis tik lielu un atbildīgu lomu, tādēļ vēl jo vairāk pārsteidza režisora doma uzticēt man grūto un sarežģīto baronēna Volfa lomu. Teātrī sākās karsti strīdi. Daļa uzskatīja, ka neesmu piemērots lomai, ka esmu par jaunu un maz pieredzējušu. Bet Zariņš bija nepiekāpīgs: «Vai nu Mūrnieks, vai neviens!» Protams, biju ļoti priecīgs, bet reizē arī nobijies. Kā iznāks, vai spēšu ar visu tikt galā? Rūpīgi izlasīju romānu «Ziemeļu vējš», un manā iztēlē sāka veidoties tēls. 1905. gada notikumi bija skāruši arī manu ģimeni Zaubes pagasta Kliģenes muižā, bērniņā biju daudz vērojis Baltijas vāciešus. Laikam reizē ar mātes pienu biju uzsūcis naidu pret baroniem, un tas lielā mērā atvieglāja lomas radīšanas procesu. Liels paldies jāsaka arī režisoram. Jānis Zariņš atļāva pilnīgu rīcības brīvību, ļāva pašam meklēt un tak-tiski palīdzēja ar saviem padomiem.

Ģenerālmēģinājumā piedalījās arī Andrejs Upīts. Viņa spriedums par manu veikumu bija atturīgs, bet varēja just, ka kaut kas viņam tomēr patīk. Pirmizrādes diena pienāca milzīgā satraukumā. Izgāju uz skatuves un pēkšņi jutu — bailes mani ir sastindzinājušas, rokas un kājas trīc, parunāt lāgā nevaru. Šinī šausmīgajā brīdī cauri smadzenēm izšāvās laimīga doma: «Bet mans baronēns taču varētu būt pārbijies, jo viņš ir apcietināts!» Krampjaini sa-
taustīju kabatā cimdus un sāku tos stīvēt trīcošajās rokās, tad atkal novilku un iebāzu atpakaļ kabatā. Šo procedūru atkārtēju vairākas reizes un jutu, ka pamazām uztraukums pāriet. Tā radošā fantāzija mani izglāba no izgāšanās. Skatītāji laikam domāja, ka Volfa uztraukums tiek meistarīgi spēlēts.



Andrejs Upīts pēc traģēdijas «Zanna d'Arka» pirmizrādes (1962. gadā). No kreisās: Andrejs Upīts, Žanis Griva, Alfrēds Amtmanis — Brieditis un Valdis Rūja.

Pēc izrādes pie manis pienāca autors un apmierināts uzslavēja. Šī uzslava ir viena no dārgākajām manā mūžā. «Baronēnu es tādu nebiju domājis, bet tagad viņš ir lugas atspere. Bez tāda baronēna kā Mūrnieks nav lugas,» teica toreiz Andrejs Upīts.

Laikam nospēlēt šo lomu man tiešām bija izdevies, jo vēl ilgi pēc tam, kad gāju pa ielu, puikas sauca: «Re, kur baronēns iet!»

Pēc vienpadsmit gadiem Nikolajs Mūrnieks otrreiz tikās ar Andreja Upīša lugu «1905». Ar tās izrādi Dailes teātris 1940. gadā atklāja savu pirmo padomju sezonu, un režiju vadīt bija uzticēts Nikolajam Mūrniekam.

«Iestudējumu vajadzēja sagatavot ļoti īsā laikā, turklāt man vēl nebija īstas pieredzes režisora darbā. Vāji pārzināju Dailes teātra aktieru ansambli, teātra māksliniecisko virzību. Tāpēc līdz galam atrisināt visu inscenējumu kopumā neizdevās. Tas it kā salūza atsevišķos gabalos. Veiksmīgas ainas virknējās ar psiholoģiski nepamatotām un emocionāli neuzlādētām. Dailes teātra aktieriem tuva bija Smilģa romantiskā ievirze, bet es režisora un aktiera darbā esmu caur un caur realists.

Toreiz es biju ļoti vājš pedagogs un nepratu pārliecināt aktierus par savas ieceres pareizību, nepratu viņus pakļaut un panākt vēlamu rezultātu. Vislabākā sadarbība mums izveidojās ar Edgaru Zīli, kurš jau Strādnieku teātra iestudējumā bija tēlojis Mārtiņu

Robežnieku. Un šis Strādnieku teātra tradīcijas lomas interpretācijā viņš atnesa līdzīgu uz Dailes teātri.

Andrejs Upīts iestudējumu īsti nepieņēma. Viņš gan atzinīgi izteicās par atsevišķām ainām, bet daudzas vietas kritizēja. Upīša lugas ir ciets rieksts visiem režisoriem, kur nu vēl jaunam iesācējam, kāds toreiz biju es.»

Apstākļi sagādījis tā, ka pašam režisoram atkal iznāca nospēlēt baronēna Volfa lomu. «Mūrnieka baronēnā bija tāds sadistisks temperaments, kādu uz skatuves es nekad neesmu vairs redzējis,» kādā intervijā izteicās Edgars Zile.

Tālaika kritika aizrādīja uz nepilnībām inscenējumā, bet pats fakts, ka teātris atsācis darbu ar Andreja Upīša vēsturisko lugu, kas veltīta 1905. gada notikumiem, ka uz skatuves dzīvo tautas revolucionārā pagātne, tika novērtēts pozitīvi.

Sarkanu ziedu velti rokās Andrejs Upīts, pateikdamies skatītājiem, sacīja: «Divkārsš ir mans prieks. Sovakar, kad pie revolucionārajiem strādniekiem atkal atgriežas mana luga. Vēsturiskā vietā tas notiek. Zem šī jumta reiz sanāca un darbojās strādnieku Federatīvā komiteja. No šīs vietas savas dedzīgās revolucionārās runas teica tautas tribūns Jānis Asars, šai namā pirmo reizi izrādīta Raiņa drāma «Uguns un nakts», kas tautu aicināja celties cīņai pret Melno bruņinieku. Arī mana strādnieku cīņu luga «Balss un atbalss» pirmo reizi izrādīta šai namā.

Prieks un gandarījums redzēt arī tagad šai namā izrādām manu lugu. Gribu pieminēt vienas šīs lugas personas vārdus: «Nāks laiks — atvērsies šī asiņainā zeme, un mēs kāpsim laukā no saviem kapiem. Tagad — drebiēt, jūs varmākas!» Tagad viņas izkāpušas no saviem kapiem, šis dārgās, neaizmirstamo cīņu ēnas. Tās vienmēr bijušas ar mums, tās pavadīja mūs, palīdzēja mūsu cīņās. Tās lai paliek līdzgaitnieces arī mūsu turpmākajā darbā, ceļot mūsu sociālistisko tēviju, kaļot spožu viņas nākotni.»*

Ar abiem lugas «1905» iestudējumiem cieši savijies aktiera Edgara Zīles vārds. Šajos inscenējumos viņš atveidoja Mārtiņu Robežnieku. Mākslinieka atmiņa glabā spilgtus sastapšanās brīžus gan ar rakstnieku pašu, gan ar viņa radītajiem varoņiem.

«Tikšanās ar Andreja Upīša skatuves tēliem man ir bijušas vairākas. Agrā jaunībā arī ar pašu Upīti Strādnieku teātra 5 gadu jubilejas sarīkojumā. Par Andreju Upīti runāja kā par ļoti nopietnu cilvēku. Man palicis atmiņā, ka viņš bija arī smaidošs, tikai šis

* *Rokpelnis F.* Andreja Upīša drāma «1905» LPSR Dailes teātra sezonas atklāšanas izrādē. — «Darbs», 1940, 19. sept.

smaidis bija kluss, uz iekšu vērstš; viņš gaidīt gaidīja asprātību no apkārtējiem, lai pārvērstu to trāpīgā komikā vai satīrā un sirsnīgi pasmietos. Es toreiz, kā jau zaļš jauneklis, bijībā pret dižo rakstnieku spēju tikai klusēt un vērot. Sevišķi asprātīgs uz šādiem stāstiem bija Strādnieku teātra aktieris Ozolu Valdis. Naivus notikumus viņš savija neiedomājamos fantastiskos stāstos, novezdams tos līdz absurdam. Upīts, vienmēr smaidīdams, vedināja viņu stāstīt un uzmanīgi klausījās.

Pirmo reizi Mārtiņu Robežnieku atveidoju Strādnieku teātrī. Lugā Mārtiņš ir revolucionārs, principiāls cilvēks, ass un reizē cilvēcīgs, viņā ir pat kāda romantiska stīga. Romānos arī darbojas Mārtiņš, bet tajos autors tēlu pakāpeniski degradē — Mārtiņš ieaug buržuāziskajā iekārtā. Taču lugas Mārtiņš man ir bezgala tuvs un mīļš.

Strādnieku teātra uzdevums, neskatoties uz teātra un aktieru jaunību, bija veiksmīgs. Galvenais, ka izrādē bija ansamblis. Tas lielā mērā bija režisora Jāņa Zariņa nopelns, viņš prata atbilstoši izvēlēties lomu tēlotājus. Strādnieku teātrim bija savs skatītāju kontingents, kas gaidīja repertuāru ar pavisam citu ievirzi nekā lielajos, vadošajos teātros. Toreiz zālē sēdošo vidū bija arī 1905. gada notikumu līdzdalībnieki. Tādēļ izrāde sildīja skatītājus.

Otru reizi Mārtiņu atveidoju 1940. gadā Dailes teātrī. Tā bija Nikolaja Mūrnieka pirmā režija šai kolektīvā. Viņš strādāja aizrautīgi, bet bija ļoti satraukts. Tas saprotams — liela skatuve, profesionāli aktieri. Liekas, ka visā uzvedumā bija par daudz cenšanās, aktieriem pietrūka atbrīvotības, iekšēja miera un varbūt — arī jaunības. Arī auditorija bija pavisam cita, skatītāju prasības pret teātri un dzīvi bija lielākas.

Trešo reizi Mārtiņš Robežnieks manā atveidā parādījās televīzijas raidījumā, ko gatavoja režisors Kārlis Piesis. Uzvedums bija klusinātāks, TV kamerai piemērotāks, vienlaikus arī dzīvāks. Pēc raidījuma aktieriem Andreja Upīša vārdā izteica pateicību Radio un televīzijas komitejas priekšsēdētājs rakstnieks Indriķis Lēmanis, kas telefoniski tikko bija runājis ar autoru.

Pastāv uzskats, ka, literāra darba uzvedumus atkārtojot, katram nākošajam jāpārspēj iepriekšējais, jāmeklē arvien kas jauns. Manuprāt, radīt jaunu tēla interpretāciju var tikai tad, ja iepriekšējais darbs ir kļūda — nepareizi uztverts vai nepareizi veidots. Domāju, ka manam Mārtiņam Robežniekam nebija jāmaina ne raksturs, ne attiecības pret cilvēkiem, pret laikmetu, ne tēla ārējais veidols. Uzskatīju, ka pamatā tas ir pareizs un tādām tam arī jāpaliek,



Skats no A. Upīša romāna «Zaļā zeme» dramatisējuma Akadēmiskajā drāmas teātrī (1950. gads).

tikai tēla raksturs ir jāpadziļina, jo arī paša aktiera skatījums padziļinās reizē ar nodzīvotiem gadiem. Tēlam jākļūst redzīgākam, dzirdīgākam. Bet, ja es par katru cenu tomēr gribētu atrast kaut ko jaunu, lai demonstrētu savu aktiera progresu, tad es sāktu apšaubīt autoru, apšaubīt, ka tas ir Andrejs Upīts. Ar mazāk talantīgu autoru varbūt tā var rīkoties, bet ar milzi nedrīkst. Milzim vienmēr ir jāpaliek milzim, citādi mēs visus varam padarīt par punduriem.»

Andrejs Upīts ir lielisks satīriķis, lielisks raksturotājs. Latviešu teātrī komēdijas «Ziņģu Ješkas uzvara», «Peldētāja Zuzanna», «Apburtais lokš» ir ieguvušas plašu popularitāti, ir ieinteresējušas pazīstamus režisorus un piedzīvojušas daudzus uzvedumus uz dažādām skatuvēm dažādos laika posmos. Daudzi A. Upīša komēdiju varoņi izcili aktieru sniegunā minami pie ievērojamākajiem latviešu aktiermākslas sasniegumiem: Ludmilas Spīlbergas un Veltas Līnes veidotā Alise, Lilitas Bērziņas Kleopatra-Patroklea, Edgara

Ziles un Bernharda Priediša Ziņģu Ješka, Nikolaja Mūrnieka un Alfrēda Videnieka Klēberga kungs, Jāņa Oša Skulte, Emmas Ezeriņas Otilija un daudzi citi.

Strādnieku teātra uzvedumā Edgars Zīle atveidoja Ziņģu Ješku: «Andrejs Upīts savā komēdijā izsmej buržuāziskā laika lauku dzīves negācijas. Ziņģu Ješku autors zīmē asi satīriski, skaidri parādot šī tipa aprobežotību, bramanību, lepnību, ietiepību un mulķību. Spēles laikā vajadzēja saglabāt pilnīgu nopietnību, bet humora velniņš iekšā dīdijās un laužtin laužās uz āru, lai parādītos nodevīgos smieklos. To bija ļoti grūti pievarēt, tomēr man izdevās dzīvot raksturā. Manuprāt, tas ir pats grūtākais aktiera darbā — neapmierināties ar paštēlu, nepalikt pusceļā. Protams, paštēlu var izkopt līdz zināmāi pilnībai. Bet vai tas nav apnicīgi gan pašam, gan skatītājiem?»

Toreiz es gāju pa pārtapšanas ceļu. Pats, protams, nezināju, kā man tas izdevies. Pagāja daudzi gadi, līdz reiz satiku režisori Annu Lāci. Viņa teica, ka Valmieras teātri iestudējot «Ziņģu Ješku» un šai sakarā bijusi pie Andreja Upīša, lai parunātu, kā veidot izrādi. Rakstnieks atbildējis, lai paprasot Zilem. Tātad Upītim mans Ješka bija patīcis.»

1954. gadā uz Valmieras teātra skatuves A. Lāces režijā parādījās «Ziņģu Ješkas uzvara» iestudējums. Bet Dailes teātri tajā pašā gadā vērās priekšgars A. Upīša satīriskajai komēdijai «Ziedošais tuksnesis», kas izraisīja plašu sabiedrības rezonansi. Vienu no galvenajām lomām — Kleopātru-Patroklea — atveidoja Lilita Bērziņa.

««Ziedošajā tuksnesī» man bija liels un atbildīgs uzdevums,» stāsta Lilita Bērziņa. «Parasti Smilģis gaidīja aktiera patstāvīgu interpretāciju un mēģināja to ievirzīt kopējās ieceres gultnē. Taču šoreiz mūsu uzskati bija atšķirīgi. Iztēles acīm es redzēju Patroklea — vecu grezeli. Iedomājos, ka palikusi vienatnē viņa noņem parūku, zem kuras atklājas mazi, šķidri matiņi. Tikai izejot sabiedrībā, viņa sevi izskaistina. Smilģis turpretim gribēja redzēt viņu skaistu un elegantu. Tādu viņu man arī nācās spēlēt. Režisors mani ievirzīja citā tēla traktējumā. Izrādēs Patroklea sāka ārdīties, plīkēt vīriešus. Tādējādi es meklēju kompensāciju savai sākotnējai iecerei.»

Iestudējumu vērtēja dažādi. Bet man šķiet, ka Andreja Upīša lugām Dailes teātri mēs pāri nenodarījām.»

«Ziedošā tuksneša» izrādē piedalījās arī aktrise Ērika Ferda Mariklāras lomā. «Skatītāji iestudējumu uzņēma ļoti atsaucīgi. Pat pēdējā izrādē zālē bija jānovieto maksimāli daudz papildvietu.»

Runājot par «Ziedošo tuksnesi», vienmēr atceros Ēvalda Valtera Kukfelleru. Tā viņš tur ievēlās atklātajā namā — cilvēks, kuram pieder miljoni, tādēļ viņš ir visuspēcīgs, bet pats jau jūk pa gabaliem. Divi viņu balsta katrs savā pusē. Viens solis, un Valters brūk, otrs solis — Valters gāžas. Izskatījās, it kā viņš būtu savērts uz dziedziņiem no atsevišķām detaļām. Ēvalds Valters tēlu veidoja spēcīgiem triepieniem, saržētu. Lieliska plastika! Katram aktierim vajadzētu iemācīties tā pārvaldīt savu ķermeni.»

Padomju varas gados «Peldētāja Zuzanna» ir piedzīvojusi sešus uzvedumus — Rīgā, Liepājā, Valmierā. Tā iestudēta arī Krievu drāmas teātrī un Operetē. Akadēmiskajā drāmas teātrī Alisi atveidoja Vilma Vārna un Velta Līne.

Velta Līne: «Ar Andreja Upīša satīriskās komēdijas «Peldētāja Zuzanna» varoni Alisi saistīta mana pirmā ienākšana Akadēmiskā drāmas teātra aktieru saimē. Toreiz es biju ļoti priecīga, ka režisors Alfrēds Amtmanis-Briedītis man, jaunai iesācējai, uztic tik sarežģītu, interesantu, iespējam bagātu lomu. Centos atšifrēt šīs mietpilsoņu meitenes raksturu. Alise ir cilvēk bērns, kas vienu brīdi saceļas pret apkārtejo šauru pasauli, paceļas spārnos, bet tālam lidojumam viņam pietrūkst spēka. Es gribētu Alisi gan saradot, gan pretstatīt Ibsena Norai, kas ir liela personība, kas atrod sevī morālos un garīgos spēkus saraut saites ar ierasto ikdienu un aiziet. Alise it kā cenšas to izdarīt, bet viņai tas neizdodas. Kad strādāju pie lomas, Amtmanis-Briedītis ļoti uzticējās man, ļāva izmēģināt savus spēkus, pilnībā grimt spēles priekā.»

Pēc dažiem gadiem «Peldētājas Zuzannas» varoņi atdzīvojās liepājnieku sniegumā. Vislielāko pārsteigumu toreiz sagādāja neprofesionālās aktrises Zigrīdas Rūtiņas sniegums titullomā.

Izrādes veidotājs režisors Nikolajs Mūrnieks atceras: «Par šīs lugas iestudējumu biju domājis jau sen. Bet, vērojot sava teātra aktierus, nekādi nevarēju izlemt, kas varētu atveidot Alisi. Loma ir sarežģīta, tajā apvienojas bērnišķīga skaidrība un sievietes vilība. Tad pēkšņi man nez kāpēc ļoti piemērota sāka likties mūsu izrāžu vadītāja Zigrīda Rūtiņa. Viņai arī uzticēju galveno lomu un nevilos. Rūtiņai pilnībā izdevās atklāt Upīša satīru, uz skatuves viņa darbojās brīvi, nepiespiesti un patiesi. Mani viņas Alise savaldzināja.»

Sakarā ar rakstnieka Andreja Upīša 80. dzimšanas dienu Liepājas teātris iestudēja komēdiju «Apburtais loks». Iestudējuma režisore — Irmgarde Mitrēvice.

«Man ir ļoti tuva Andreja Upīša satīra, tādēļ arī jubilejas uzvedumam izvēlējos «Apburto loku». Si un Brehta «Trisgrašu opera»

pieder pie manām vismīlākajām lugām. Uzskatīju arī, ka darbs pie Upīša lugas varoņu atveides aktieriem var būt laba meistarības skola. Viņa komēdiju varoņi slēpj dziļus zemtekstus. Uzvedumu veidojām ļoti reālistisku, jo, manuprāt, Upīša satīra pilnībā atsedzas tikai tad, ja to atklāj reālistiskiem spēles paņēmieniem. Izrādes darbība risinājās baltās draperijās, kurām bija jāpalīdz atainot saulainu dienu, radīt jūrmalas iespaidu. Visi rekvizīti bija reāli. Izrādes muzikālajam pavadījumam izvēlējāmie populārus tālaika šlāgerus. Aktieru reālistiskā spēles maniere un pārējie komponenti, sakausēti vienotā veselumā, palīdzēja radīt Upīša komēdijai vajadzīgo atmosfēru.»

Ar «Apburto loku» saistās arī Lilitas Bērziņas pirmā saskarsme ar Andreja Upīša dramaturģiju. Aktrise atceras: «Tas bija 1929. gadā. Spēlēju kalponi Minnu. Autors Minnas tēlu bija iecerējis kā padziņojušu sievieti gados, precību kāru. Bet, tā kā tajos gados bija paradums par kalponēm ņemt meitenes no Latgales, tad es veidoju pusaudzi skuķi, izmantoju pat latgaļu dialektu. Toreiz Andrejs Upīts bija biežs viesis Dailes teātrī, un es ar bailēm gaidīju, ko viņš teiks pa šādu tēla traktējumu. Upīts noskatījās, pagrozīja galvu un teica: «Rakstot es tā nebiju domājis, bet tēlot tiešām tā var.» Biju vienlaikus pārsteigta un gandarīta, jo dramaturgi parasti ļoti stingri turas pie savām iecerēm, grib redzēt tēlus tieši tādus, kādus paši izauklējuši. Šai ziņā Upītim bija brīvi uzskati.»

Andreja Upīša traģēdiju, drāmu un komēdiju varoņi ir devuši iespēju daudziem aktieriem atklāt jaunas negaidītas talanta šķautnes. Viņa lugu uzvedumos vairāki režisori kaldinājuši savu meistarību.

Nora Katlape

DAŽAS ATMIŅAS

1977. gada oktobrī paiet 70 gadu, kopš dzimis Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks Zanis Katlaps.

Man ļoti bieži jautā, kā Zanis Katlaps strādāja pie savām lomām. Uz to atbildēt ir grūti, jo viņš bija diezgan noslēgts cilvēks un par savām iecerēm un darba paņēmieniem daudz nerunāja. Ilgajā kopdzīvē esmu tos vērojusi vairāk no malas.

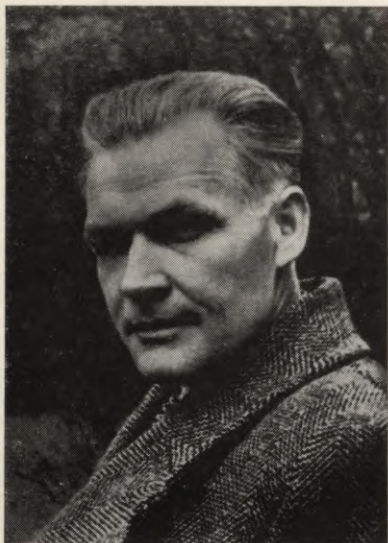
Tagad, laika gaitā daudz ko pārvērtējot, secinu, ka Zaņa Katlapa darbā pie lomas ir bijuši trīs posmi.

Pirmais posms sākās tūlīt pēc Ernesta Feldmaņa kursu beigšanas, kad Zanis Katlaps bija spēcīgā sava skolotāja ietekmē. E. Feldmanis bija spilgts aktieris gan klasiskajā repertuārā, gan kādreiz tik populārajās salonkomēdijās. Viņš bija ļoti elegants, lieliski valkāja fraku, veikli un dzirkstoši veidoja dialogus. To visu viņš prasīja arī no saviem audzēkņiem. Zanis Katlaps centās sekot savam skolotājam un ātrā, dažreiz pat žilbinošā tempā runāja monologus. Viņš nemitīgi trenējās šai mākslā. Acīmredzot viņš ievēroja arī otra prominenta aktiera Jāņa Oša devīzi: «Loma jāierunā vismaz simt reižu, tikai tad drīkst parādīties publikai.» Jāzina tomēr, ka J. Osim bija lēna teksta atmiņa, bet Zanim Katlapam pārsteidzoši ātra.

Sai posmā Zanis Katlaps, strādājot pie lomas, mājās daudz trenējās, lai dialogs būtu veikls un spožs. Sai nolūkā man bija jāklūst par viņa partneri, kam dažu gadu laikā nācās norunāt daudzas lomas — gan večus, gan bērņus, gan citus.

Tas bija ārējs, tehnisks paņēmienš, kas tomēr nesa labus augļus, jo kāpināja Zaņa Katlapa runas tehniku, kas mūsu dienās diemžēl ir stipri slīdējusi uz leju.

Kādu dienu, kad es atkal gatavojos stāties Zaņa Katlapa partnera lomā, viņš mani pārsteidza ar laipnu noraidījumu — turpmāk viņš strādāšot savādāk. Un, mācoties lomas, tekstu vairs nerunāja skaļā balsī, bet apfantazēja tēla apstākļus, veidoja priekš-



Zanis Katlavs 1968. gadā.

stata gleznas un ļoti daudz strādāja, lai izraisītu sevi pārdzīvojumu.

Tas bija laiks, kad Zanis Katlavs katrā lomā centās atrast spilgtu emociju uzliesmojuma momentus un, akcentējot šīs vietas ar fizisko darbību palīdzību, panāca īstu pārdzīvojumu, ne jūtu spēli. Šādā veidā viņš strādāja pie Šillera dona Karlosa, Pozas, pie Blaumaņa Edgara, Krustiņa un citām lomām.

Trešais posms sākās pēc Lielā Tēvijas kara, kad uz Rīgu no Maskavas sāka braukt šefi — ievērojamā Maskavas Dailes teātra reži-

sori, kas konsultēja vairākus inscenējumus — N. Gorčakovs, M. Knēbele, P. Leslijs, B. Veršilovs un citi. Tad Zanis Katlavs aptvēra, ka viņa aktiera meistarībā nebūt vēl nav sasniegts viss, ka vēl daudz jāmācās. Galvenais, kas viņam, strādājot pie šiem režisoriem, atklājās, bija tā saucamā vārdiskā darbība. Konstantīns Staņislavskis to raksturo tā: vārds ne vien ierosina darbību, bet tam pašam ar savu intonāciju jāiedarbojas uz partneri vai — deklamācijās un monologos — tieši uz publiku. Bez šī aktiermākslas elementa tēls nav aktīvs. Šodien tas, protams, vairs nav nekas jauns, tā ir ābece, ka jāiedarbojas uz partneri un caur partneri uz publiku, ka tas panākams ar vārda palīdzību, ar tēla gribas līniju. Bet toreiz Zanis Katlavs saprata, ka nepietiek ar aktiera emocionalitāti, pareizu darbošanos dotajos apstākļos un dzīvošanu priekšstatu gleznās, ka nepieciešama vārdiska darbība.

Cilvēka ikdienas valoda ir bagāta ar intonācijām, taču uz skatuves intonācijas bieži vien ir daudz nabadzīgākas. Priekšstatu glezna mainās, gribas līnija arī, bet intonācija paliek iepriekšējā. Tāpēc Zanis Katlavs daudz strādāja pie savas runas izkopšanas un

līdz pat pēdējai mūža dienai pie atvērta loga ziemā vai vasarā izdarija elpošanas, skaņu veidošanas un ātrrunas vingrinājumus.

Otrs elements, pie kā Zanis Katlaps strādāja no paša skatuves gaitu sākuma, bija ķermeņa kultūra.

Zanis Katlaps bija audzis laukos un no pašas mazotnes strādājis lauku darbus: skaldījis malku, palīdzējis meža darbos, racis grāvjus, aris, plāvis. Smagais zemnieka darbs gan fiziski norūdīja, taču neveicināja ķermeņa elastību, plastiskumu, vieglu, atraisītu kustību, skaistu gaitu, staltu stāju. Grūtajā fiziskajā darbā muskuļi saspringst, augums sagumst, kakls ieraujas plecos, gaita kļūst smagnēja. No visiem šiem trūkumiem Zanim Katlapam vajadzēja atbrīvoties, un pakāpeniskā sistemātiskā darbā viņš to arī izdarīja. Skatuves gaitu sākumā kritika jaunā aktiera gaitā un skatuviskajās kustībās saskatīja vairākus trūkumus, bet vēlāk viņš saņēma uzslavas. Bez tam Zanis Katlaps daudz strādāja, lai doma un zemteksts gūtu precīzu izpausmi žestos un visa ķermeņa kustībā.

Ko Zanim Katlapam devuši viņa režisori un partneri?

Zaņa Katlapa skolotājs, kā jau teikts, un viens no pirmajiem režisoriem bija Ernests Feldmanis. Viņš mīlēja vieglu, atraisītu spēli, graciozu, smalku kustību, eleganci. E. Feldmaņa prasība pēc formas izteiksmīguma veicināja arī Zaņa Katlapa ķermeņa kultūras izkopšanu.

Aleksis Mierlauks bija liela vērīena aktieris. Kā režisors viņš galvenokārt strādāja tikai pie valodas. Viņš bija intuīcijas mākslinieks un savas prasības aktieriem bieži vien nespēja teorētiski pamatot. Mēģinājumos A. Mierlauks staigāja zāles dibenā, no kurienes pastāvīgi skanēja viņa «nenolaid galotni».

Domas ziņā svarīgākie vārdi bieži ir teikuma beigās. Kā tolaik, tā arī tagad daudzi aktieri visu savu enerģiju līdz ar elpu ieliek frāzes sākumā — un tās beigas kļūst neskaidras. A. Mierlauks griebēja panākt, lai loģiskais akcents kristu uz pareizajiem vārdiem, tikai diemžēl viņš neprata šo prasību pamatot un viņa mūžīgo «nenolaid galotni» aktieri ne vienmēr pareizi saprata. Tai vietā, lai no vārdu rindas intonatīvi izceltu svarīgāko (šodien to sauc par intonatīvo jeb muzikālo akcentu), aktieri vārdu vienkārši izkļiedza.

Ja mēģinājumā aktieris bija iepriecinājis režisoru ar labu spēli, augstākais pagodinājums šim aktierim bija Alekša Mierlauka ielūgums uz tasi kafijas viņa garderobē. Starp citu, kafija bija pašā A. Mierlauka pagatavota, un to viņš veica meistarīgi pēc savas receptes.

A. Mierlauks dažreiz arī bārās, bet, ja aktierim kaut kas ļoti labi izdevās, viņš mēdza uzslavēt, dažreiz pat aplaudēja mēģinājumu laikā. Tādus aplausus esam dzirdējuši vēl tikai no Eduarda Smiļģa. Lieki būtu sacīt, ka tas pacilāja un iedvesmoja aktieri turpmākajam darbam. A. Mierlauks dievināja teātri, runāja par to kā par svētumu. Viņam arī piemita retā spēja neievērot darbā personiskās attiecības.

So nesavtīgo mīlestību pret teātri un prasmi pilnīgi nošķirt personiskās un darba attiecības no Alekša Mierlauka pārņēma arī Zanis Katlavs.

Ar Jāni Zariņu Zanis Katlavs sastapās vispirms kā ar aktieri, tad kā ar režisoru. Savas režijas J. Zariņš izstrādāja smalki, apsverot visas detaļas. Tas bija īsts inkrustācijas darbs — smalks, filigrāns. Viņš prasīja arī lomas detalizētu veidojumu. Skaistākās Zaņa Katlapa lomas pie Jāņa Zariņa bija dons Karloss, Poza. J. Zariņš palīdzēja Zanim Katlapam izveidot Krustiņa tēlu «Pazudušajā delā». Kad loma nepadevās, aktieris prasīja padomu Jānim Zariņam. «Kļūda ir vienkārša,» viņš atbildēja, «tu visu dari vienā tempā un ritmā. Dari to šķautnaināk, maini tempu un ritmus, tad parādīsies tēla iekšējās pretrunas.» Ar to darbam pie lomas bija dota pareizā ievirze, un Krustiņš kļuva par vienu no Zaņa Katlapa skaistākajām un mīļākajām lomām.

Ilgā un auglīgā bija Zaņa Katlapa sadarbība ar Alfrēdu Amtmani-Briedīti. Režisors viņam iedalīja daudz skaistu lomu — Bruknera grāfu Ekesu, Raiņa Jāzepu, Pogodina Šadrinu, Blaumaņa Krustiņu, Lāča Oskaru un daudzas, daudzas citas. A. Amtmanis-Briedītis bija ārkārtīgi prasīgs, viņš pats arī ļoti daudz strādāja pie savu inscenējumu iepriekšējās sagatavošanas. Būdams labs zīmētājs, viņš daudz skicēja — dekorācijas, mēbeles. Darbam A. Amtmanis-Briedītis atdeva visu savu kūšājošo enerģiju, līdz iecerētais tika novests galā. Dažreiz nācās piedzīvot vienu otru viņa dusmu izvirdumu, citreiz Briedītis bija pati sirsnība un izpalīdzība. Mēs ar Briedīti sastapāmies arī viņa mājās, kur viņš bija izcili viesmīlīgs namatēvs, kas nevienu apmeklētāju nepalaida, nepacienājis vismaz ar tasi kafijas.

Vairākas lomas, sevišķi pirmajos pēckara gados, Zanis Katlavs spēlēja Veras Baļunas režijās. Par interesantākām no tām aktieris pats uzskatīja Ribakovu N. Pogodina «Kremļa kurantos», Skulti A. Griģuļa «Mālā un porcelānā» un Edvīnu Gulbi A. Griģuļa «Karavīra šinelī». Zanis Katlavs bija ļoti pateicīgs M. Knēbelei, kuras lietišķais padoms ļoti palīdzēja darbā pie Ribakova tēla izveides.

Arī Herberta Zommera režijās Žanim Katlapam bija divas ļoti interesantas lomas — Mārtiņš Īdens un Čackis. H. Zommers labi pārzināja dramaturģijas likumus, labi lasīja dzeju, ideāli pārvaldīja dekorāciju uzbūves tehniku, sadzirdēja intonāciju nepareizības un saredzēja aktiera kustību kļūdas, bet izvairījās šīs kļūdas labot, teikdams: «Nu kā lai es aizrādu lielam māksliniekam tādas sikumus? Viņi taču ir profesionāli aktieri, ne diletanti.» Sēdēdams zālē un skatoties mēģinājumā, viņš ārkārtīgi nervozēja par aktieru kļūdām un klusi runāja pie sevis: «Nu kā nu tā var! Tā taču ir nevēlīgums!» Žanis Katlaps ar režisoru H. Zommeru labi sastrādāja, jo Herberts Zommers prasmīgi teorētiski izanalizēja tēlu, bet Žanis Katlaps to realizēja praktiski.

No toreiz jaunākās paaudzes režisoriem Žanis Katlaps pēdējos gados priecājās par Alfrēdu Jaunušānu, un liekas, ka viņi sapratās. Žaņa Katlapa režijā Alfrēds Jaunušāns bija lielisks Marmeladovs Dostojevska «Noziegumā un sodā», savukārt Žanis Katlaps radīja pārliecinošu Kareņinu A. Jaunušana režijā. Viņi veiksmīgi spēlēja kopā kā partneri A. Griguļa lugā «Karavīra šinelis» un vēl daudzās citās.

No pazīstamiem Maskavas režisoriem Žanis Katlaps augstu vērtēja Marijas Kņebeles māku ar pavisam vienkāršiem līdzekļiem daudz ko pateikt uz skatuves. No Nikolaja Gorčakova viņš mācījās konkrēti formulēt savas prasības aktieriem, vadot režijas.

Reiz, kad Žanis Katlaps mēģināja Čacka lomu, kāds kolēģis aizrādīja, ka viņš runājot par skaļu. Kad Žanis Katlaps par to runāja ar N. Gorčakovu, režisors tūlīt pajautāja: «Kurā vietā par skaļu?» — «To man nepateica,» atbildēja aktieris. — «Tādam aizrādījumam nav nekādas nozīmes,» noteica N. Gorčakovs. «Aktierim skaidri jāpasaka, kurā vietā viņš bijis par skaļu, jo citādi viņš var nočukstēt visu lomu.»

Kā režisors Žanis Katlaps piederēja pie tiem režisoriem, kas pirms mēģinājumu perioda jau laikus sastrādā savu režisora eksemplāru. Uz atsevišķām lapiņām viņš sarakstīja, kādi tērpi, gaismas, dekorācijas aptuveni būtu vajadzīgas, rūpīgi pārdomāja aktieru gribas līnijas, konfliktu epizodes. Tas viss tika savlaicīgi izdarīts, un jau pirmajā mēģinājumā režisors zināja visu lugu gandrīz no galvas.

Astoņos no rīta Žanis Katlaps gāja uz teātri, apstaigāja visus ceļus, lai noskaidrotu, kā virzās darbs. Ar teātra tehnisko personālu Žanim Katlapam bija labas attiecības; šie darbinieki laikus saņēma sikus, precīzus režisora norādījumus. Tādēļ parasti skaļie,

trokšņainie un nervozie ģenerālmēģinājumi pie Zaņa Katlapa norisēja mierīgi un aktieri varēja netraucēti iedzīvoties savos tēlos.

Darbā ar aktieriem Žanis Katlaps vislielāko uzmanību pievērsa konfliktu epizodēm, kurās sevišķi pamatīgi izstrādāja tēla gribas līniju. Labi zinādams tēla galveno uzdevumu un ņemdams vērā, ka aktieri paši ir domājuši par saviem tēliem, Žanis Katlaps ļāva viņiem darboties un realizēt savas ieceres, kaut dažviet tās bija nepareizas. Toties visa mēģinājumu procesa gaitā viņš pakāpeniski, aktieriem nemanot, ievirzīja viņus režisora paredzētajās sliedēs.

Pēc izrādēm viņš bieži iesūtīja aktieriem zīmītes, kurās bija atzīmētas viņu gramatiskās kļūdas un atkāpes no lugas teksta.

Ja būtu jāizsver, vai Žanis Katlaps pārsvarā bija intelektuāls vai pārdzīvojuma aktieris un režisors, jāsaka, ka viņā apvienojās abi šie tipi. Pārdzīvojums nekad neaizsedza tēla domu, un doma nekad nekļuva sausi racionāla.

Zaņa Katlapa partneru skaits ir ļoti liels.

Viena no pirmajām partnerēm Zaņa Katlapa aktiera gaitu sākumā bija Ludmila Špilberga.

Viņa izcēlās ar pilnīgu un fanātisku uzticību teātrim. Būdama trausla, vidēja auguma sieviete, viņa pārsteidza ar neparastu dabiskumu, kaut kādu iekšēju piepildītību. Viņa runāja ar jums, bet likās, ka viņa dzīvo vēl kaut kur tālāk, dziļāk, otrā plānā.

Katrā mēģinājumā, arī pauzēs, Ludmila Špilberga bija tik koncentrēta — līdz pēdējam. Visi pret viņu jūta īpašu bijību. Gaidot savu iznākšanu uz skatuves, viņa prasīja absolūtu klusumu aizkulisēs un sarāvās pie katra negaidīta trokšņa. Visu enerģiju viņa it kā krāja savam tēlam.

Dzīvē viņa bija nopietna, pat padrūma, bet kā viņa veidoja komēdiju tēlus! Ārkārtīgi spilgtus, taču pilnīgi ticamus.

Neaizmirstams līdz šai dienai atmiņā dzīvo Ludmilas Špilbergas radītais Paijas tēls Annas Brigaderes lugā «Maija un Paija». Skatītāju acu priekšā viņas Paija izauga no lielgās, nevaldāmās, izlaistās mātesmeitas līdz solījumam «būšu laba», un šis ceļš bija patiesi pārdzīvotu ciešanu pilns. Kad viņai klājās slikti un nebija neviena, kas palīdz un aizstāv, kad viņa bailēs lūdzās velnus, lai izved viņu no meža, viņā bija kaut kas no vecās Paijas un bailes, un jaunais, kas viņā tikko modās. Šis intonācijas vēl tagad skān ausis.

Arī ārēji L. Špilbergas Paija pamazām mainījās. Labi koptā skaistule pamazām zaudēja spodrumu, skaistumu. Izrādes beigās atgriezusies briesmīgā izskatā, viņa ar savu ārieni vien pierādīja,

ka tālāk vairs nav kurp iet. Noplīsusi, izspūrusi, nogurusi, izmo-
cīta, iemācījusies raudāt, L. Špilbergas Paija lika noticēt, ka viņa
tiešām centīsies būt laba. Nevienu lomu viņa nespēlēja pirmajā
plānā, vienmēr bija jūtams lomas dziļākais pamats, uz kura teksts
bija tikai virsbūve.

Daudzi aktieri ar viņu baidījās kopā spēlēt, jo māksliniece bija
ļoti prasīga. Gadījās, ka partneris norunāja savu tekstu, bet
L. Špilberga klusēja. Uz režisora jautājumu, kāpēc tāds klusums,
L. Špilberga atbildēja: «Man jārunā, jāatbild, bet es nedzirdēju
jautājumu. Tekstu gan pateica, bet tajā neskanēja jautājums, un
man nav kam atbildēt.» Tāpēc aktieri īpaši gatavojās uz mēģinā-
jumiem, kuros būs jāstrādā kopā ar Ludmilu Špilbergu.

Arī Zanis Katlavs, uzzinājis, ka viņam būs jāspēlē kopā ar Lud-
milu Špilbergu, satraucās, sevišķi iedziļinājās savā tēlā, īpaši ga-
tavojās lomai. (Tāda bija Villoka loma F. Lonsdala «Vai mēs visi
neesam tādi» A. Mierlauka režijā.)

Taču māksliniece pret Zani Katlavu izturējās iejūtīgi, deva viņam
lietpratīgus padomus.

Cita tipa aktrise bija Lidija Stengele.

Kad runā par skatuves māksliniekiem, mēdz viņus iedalīt trīs
nosacītās grupās. Pirmie ir pārdzīvojuma aktieri, kā slavenā
M. Jermolova, E. Dūze, mūsu B. Rūmniece, L. Špilberga un citi.
Otrie ir aktieri — sava amata meitsari, kā, piemēram, slavenā Sāra
Bernāra. Trešie ir šarma mākslinieki, kas ar savu skatuvisko pie-
vilcību savaldzina publiku tā, ka pat dažā nepilnība viņiem tiek
piedota. Pie šī tipa aktrisēm piederēja Lidija Stengele.

Neskatoties uz šķietamo smagnējību, viņa bija neparasti šar-
manta un eleganta. Viņa bija muzikāla, skaista tembra balss īpaš-
niece, mācēja svešvalodas un savās salonlomās ievija franču dzies-
miņas oriģinālvalodā, arī mazas dejiskas epizodes. L. Stengele
prata plastiski kustēties, izmantot telpu; plašu telpu viņa piepil-
dīja ar žestu, bet mācēja iekļauties arī mazā telpā.

L. Stengele galvenokārt spēlēja melodrāmās un salonlugās, tā-
pēc 1940. gadā, Zaņa Katlapa direkcijas laikā, visi bija pārsteigti,
ka Lilijai Stengelei tiek iedalīta nopietna loma — ungāru revolu-
cionāra māte padomju autoru Š. Gergeļa un O. Ūitovska lugā
«Mans dēls». Zanis Katlavs bija pārliecināts, ka revolucionāra mā-
tei jābūt ļoti simpātiskai, ka ar savu pievilcību L. Stengele padarīs
lugu skatītājiem tuvu, noskaņos publiku varonei labvēlīgi. Lai gan
atskanēja pārmetumi, ka arī šai lomā viņa pārāk saglabājusī
salonvaroņu plastiskumu.

Berta Rūmniece uznesa uz skatuves tādu patiesīgumu, ka

Žanis Katlaps reiz izteicās: «Spēlējot ar viņu, dzirdot viņas intonācijas, redzot viņas skatienu, nav iespējams būt nepatiesam.»

Reiz «Kremļa kurantu» mēģinājumā Žanis Katlaps māksliniecei jautāja, kā viņa strādājusi, lai panāktu tik īstu, atbilstošu intonāciju. Viņa atbildēja: «Bet vai tad citādi arī to var pateikt?» Viņa bija spilgts talants, kam intuīcija rādīja ceļu uz dzīvu tēlu.

Ar Bertu Rūmnieci kā partneri Žanis Katlaps tikās «Mēriņu laikos», «Kremļa kurantos», «Pazudušajā dēlā» un vēl daudzās citās izrādēs.

Ar Antu Klinti Žanim Katlapam veidojās īsti draudzīgas, sirsnīgas attiecības. Viņa bija tuvs mūsu draugs arī ārpus teātra.

Ar Līliju Ēriku Žanis Katlaps spēlēja tādos lielos uzvedumos kā Aspazijas «Vaidelote», A. Griguļa «Māls un porcelāns» un citos. Šī ievērojamā aktrise ir devusi pirmtēlus daudzām Raiņa lugu varonēm — Spīdolai, Ārijai, Asnatei, Andai. Līlija Ērika vienmēr ir ārkārtīgi izturēta un taktiska, vienādi laipna pret visiem teātra personāla ļaudīm, un viņas personība izstaro tādu pašu cēlumu kā viņas izcilākās skatuves varones.

No tā laika jaunākās paaudzes aktrīsēm Žaņa Katlapa partneres visbiežāk bijušas Velta Līne, Līdija Freimane un Elza Radziņa.

Jaukākās saspēles ar Veltu Līni Žanim Katlapam raisījās «Mālā un porcelānā», «Kremļa kurantos», «Otello», bet ar Līdiju Freimani viņi augstāko virsotni sasniedza Blaumaņa «Ugunī». Elza Radziņa un Žanis Katlaps atveidojuši tādas tēlu pārus kā Elīna — Aleksis, Asnate — Jāzeps, atsevišķās izrādēs arī Kempbela — Sovs. Žanis Katlaps teica, ka ar šīm aktrīsēm ir viegli sadarboties, jo viņas visas trīs ir lielas mākslinieces.

Augstu Žanis Katlaps vērtēja Kārli Sebri. Viņš saskatīja šī aktiera plašās, līdz šim neievērotās un neizmantotās iespējas, uzticējās māksliniekam. Žaņa Katlapa režijās radās vairākas K. Sebra atbildīgas lomas — izmeklētājs Porfirijus Petrovičs Dostojevska «Noziegumā un sodā», Klaudijs «Hamletā», spilgtais Lupusa tēls A. Kusani lugā «Centra uzbrucējs mirs rītausmā», Sovs Dž. Kiltija «Mīļajā meli».

Ļoti simpātisks Žanim Katlapam bija Gunārs Cilinskis — ar savu jaunību, gaišo personību un ārkārtīgi nopietno pieeju darbam. Tāpat arī Jānis Kubilis ar skaisto, temperamentīgo spēli un Ēriks Britiņš ar godīgumu un principiālo nostāju visos jautājumos.

Žanis Katlaps nesavtīgi priecājās par savu kolēģu panākumiem. Taču vislielāko sajūsmu viņā izraisīja izcilā Maskavas Dailes

teātra aktiera Mihaila Čehova spēle. Pēc A. Strindberga lugas «Eriks XIV» izrādes ar M. Čehovu galvenajā lomā Žanis Katlavs savā dienasgrāmatā ierakstījis: «Reti liels aktieris. Viņa personība ir tik visuvarena, ka pat aizsedz viņa augumu, un viņš nemaz neliekas maziņš. Cik labi sirdij, ka pasaulē kaut ko tik pilnīgu var redzēt! Pazūd apkārtnes sīkumainība. Viņš tekstu tikpat kā nerunā. Liekas — viņam teksts nav vajadzīgs. Izskatās, ka tās ir tikai domas, ko viņš atveido. Nav neviens nevajadzīgas frāzes. Ģeniāls cilvēks. Par tādu aktieri nevar izmācīties.»

Grūts un atbildīgs ir aktiera un jo sevišķi režisora darbs. Dažreiz tas prasa gandrīz pārcilvēcisku savaldīšanos, un ar retiem izņēmumiem tāda Žanim Katlavam piemita pilnā mērā.

Ciešās saites ar teātri man palīdzēja saprast, cik apskaužama īpašība ir šis miers, ar kādu Žanis Katlavs vadīja savas režijas. Reiz, kad, vadīdama K. Isajeva un A. Galiča lugas «Jūs izsauc Taimira» ģenerālmēģinājumu, biju satraukta par dažiem vēl negatīviem rekvizītiem, saņēmu no Žaņa Katlava ziedus ar šādām klātpieliktām rindiņām:

«Miļā sievas kundze!

Kamēr vēl pilnīgi nav noskaidrota dzīves jēga, novēlu Tev nepiegriezt vērību dzīves sīkumiem. Laikam vajadzētu meklēt vērtību paša darba darišanā, jo mēs taču strādājam darbu, ko mīlam.

Tā ir liela laime!»

PAGĀTNES EPIZODE

1977. gadā aprit 90 gadu, kopš dzimis režisors Fricis Rode (1887—1967). Pieminot mākslinieku šai jubilejas reizē, sniedzam īsu fragmentu un fotoattēlus no F. Rodes arhīva materiāliem, kurus publicēšanai nodevusi režisora dzīves biedre Aina Rode.

1912. gadā, kad Fricis Rode strādāja Penzas vasaras teātrī, atgadījās interesants notikums.

Reiz, kad F. Rode vakariņojis stacijā, viņš iepazīnās ar kādu tautieti, ar kuru teātra gaitās vēlāk nācies sastapties Latvijā, un tas kļuvis par vienu no labākajiem tēlotājiem.

«Uz perona bija dzirdama suņa nikna riešana,» atceras Fricis Rode. «Gāju raudzīties, kas tur notiek, un ieraudzīju gara auguma vīrieti, kas pie saites vadāja jaunu vilku. Apvaicājos, kur viņš rāvis tādu neparastu suni. Tas atbildēja, ka to viņam uzdāvinājis kāds muižas īpašnieks, pie kura ciemojies savā atvaļinājuma laikā. Vārds pa vārdam un izrādījās, ka arī viņš ir latvietis. Tad nu arī nosvinējām šādu negaidītu sastapšanos turpat stacijas bufetē līdz pat viņa vilciena atiešanai.»

Tas bija skatuves mākslinieks Teodors Lācis (pseidonīms Lavreckis), kas gaidīja vilcienu uz savu darba vietu.

«Nodziedājām mūsu mīlo tautas dziesmu «Pūt, vējiņi!» un šķīrāmies.

Kas tobrīd varēja paredzēt, ka pēc vairāk nekā desmit gadiem mēs strādāsim kopīgi toreizējā Nacionālajā teātrī, Rīgā, Romēna Rolāna lugā «Milas un nāves spēle» iestudējumā, kur vadīju režiju un Teodors Lācis brīnišķīgā talanta atraisītībā tēloja. Sajā drāmā, kuras darbība norisinās franču revolūcijas laikā, Teodors Lācis tēloja kopā ar Mariju Leiko — viešņu no Berlīnes. Tā bija neaizmirstama saspēle.»

Fricis Rode.



Teodors Lācis — Kurvuazjē, Fricis Rode un Marija Leiko — Sofija pēc R. Rolāna traģēdijas «Milas un nāves spēle» izrādes (1925. gads).



Tatjana Vlasova

DAZAS ZIŅAS PAR MARIJU VEDRINSKU

Sodien aktrises Marijas Vedrinskas vārdu zina nedaudzi, galvenokārt teātra speciālisti un atsevišķi viņas laikabiedri. Taču jau mūsu gadsimta sākumā M. Vedrinska guvusi vispārēju atziņību uz Pēterpils skatuvēm. Gandrīz divdesmit gadu viņa darbojās Krievu drāmā Rīgā un bija šī teātra lepnums. Skatītāji gāja uz «Vedrinskas izrādēm», kaut arī viņa nekad necentās kļūt par skatuves zvaigzni un bija ansambļa māksliniece. M. Vedrinska ar lieliem panākumiem koncertēja arī ārzemēs. Daudzus sajūsmināja aktrises daudzkrāsainais talants.

Sodien vairs nav iespējams izsmeloši pastāstīt par M. Vedrinskas skatuves gaitām. Mūžīgi mainīgās skatuves mākslas mirkļus laiks nespēj pilnībā saglabāt. Mūsu rīcībā palikušas tikai atsevišķas atmiņas, daži fakti, kurus kādreiz pastāstīja mūsu Krievu drāmas teātra vecākās paaudzes mākslinieki — Jekaterina Bunčuka, Jurijs Jurovskis, Nikolajs Barabanovs. Diemžēl viņu stāstījumi nav pierakstīti tā, lai šobrīd tos citētu kā no dzīves aizgājušu mākslinieku dokumentālās liecības. Taču M. Vedrinskas raksturošanai tie ir bagāts materiāls. Vēl, protams, ir aktrises darbības laika prese — ne vienmēr objektīva un reizēm virspusīga savos novērtējumos.

Lielajā Teātra enciklopēdijā slejā, kas veltīta Marijas Vedrinskas daiļradei, ir šādas rindas: «Dzimšanas un miršanas gadi nav zināmi.»* Tomēr ar 1977. gadā mirušā Krievu drāmas teātra aktiera Vladimira Šahovskoja palīdzību izdevās uzzināt, ka Marija Vedrinska dzimusi 1882. vai 1883. gadā. Nedaudz par savu dzīvi, izsakot pārliecību, ka talantu viņa saņēmusi no dabas un to attīstīt un pilnveidot viņai palīdzējusi tikai pati dzīve, M. Vedrinska pastāstījusi kādā intervijā.**

Agrās jaunības atmiņas aktrisei saistījās ar Horoševskas klostēri, kur pēc eparhijas skolas nobeigšanas savu meitu sūtīja Har-

* Театральная энциклопедия. Дополнения. М., 1967, с. 69.

** Кр-н. К. У Марии Андреевны Ведринской. — «Новый голос», 1931, 15 марта.

kovas arhiereja kora slavenākais reģents. Viņa dzīvoja vidē, kur valdīja garīgu dziesmu melodijas, sveču un vīraka smarža. Paklausīgās un reizē neizdibināmās mūķenes, acis nepaceļot, te klusēdamas izgreznoja audumus ar daudzkrāsainiem zīda rakstiem.

Kaut ko līdzīgu bija pārdzīvojusi arī A. Ostrovska Katerina, kuru pēc gadu desmitiem M. Vedrinska tēloja «Negaisa» izrādē uz Rīgas Krievu drāmas skatuves. Daba, mājas miers, svētoceļotājas, baznīcas apmeklēšana — tas viss ietekmēja Katerinas dzīves uzveri. Maigi zaļojošos pakalnos sudraboja bērzu stāvi. Tālumā sviņīga un brīva plūda Volga. Jaunā, trauslā sievietē pārļu izšūtajā galvas rotā un gaišā sarafānā līdzinājās slaidajiem bērziņiem.

Tādas sievietes — klusas, iegrimušas sevī, rāmas un vienlaikus diženas — gleznoja Mihails Nešterovs. M. Vedrinska, pietuvojusies šī mākslinieka ipatnējam rokrakstam, bija radījusi savu Katerinu ar īpašu iekšēju pasauli — kā pretstatu tai videi, kurā valdīja cietirdība un aprēķins. Viņas Katerina izcēlās ar garīgu spēku. Līdz pēdējam elpas vilcienam viņa palika uzticīga savai pārlicībai un pauda protestu pret nežēlības pilno pasauli.

M. Vedrinskas tēloto Katerinu toreiz uzņēma ar lielu sajūsmu: «Katerinas loma «Negaisā» — liela loma, grūta loma, vienreizēja loma. Aktrise ar mazām dotībām nespēj pat tuvoties tai. Un vēl pēc Fedotovas, Strepetovas... Vedrinska uzdrošinājās. Ipatnība, kas atšķir viņu no citām liela mēroga krievu māksliniecēm, ir aktrises spēja ne tikai pilnīgi izprast lomu un iejusties tajā, bet arī atklāt to ar vienreizēju prāta skaidrību, izsijājot caur prāta sietu katru vissīkāko detaļu, apsverot katru vārdu, atrodot tam atbilstošu intonāciju, piešķirot tikai tam atbilstošu žestu un kustību.»*

Teātra vēsturē zināmi arī citi šīs lomas traktējumi. Taču, atveidojot Katerinu savā skatījumā, aktrise neatkāpās no autora dotās vielas un prata to izmantot patstāvīgi. Patstāvība bija Marijas Vedrinskas raksturīgākā iezīme. Par to viņa runājusi arī pati minētājā intervijā.

Sodien grūti pateikt, kādu nākotni meitai vēlējās nodrošināt tēvs, kad sūtīja viņu uz klosteri. Visdrīzāk — gribēja viņu labi sagatavot ģimenes dzīvei. Taču klostera audzēkne pati izlēma savu likteni. Izlēma droši un noteikti.

Brīvlaikā ciemojoties dzimtajā Harkovā, Marija Vedrinska noskatījās teātrī Sillera drāmu «Mīla un viltus». Ferdinandu tēloja populārais Pāvels Samoilovs. Viņa jūtīgā, temperamentīgā spēle

* Лев Максим. «Гроза» А. Н. Островского. Спектакль М. А. Ведринской. — «Сегодня», 1929, 7 февр.

aizrāva jauno skatītāju. Kopš tā brīža viņa rūpīgi pētīja Samoilova lomas, līdz beidzot nosprieda, ka vēltīs savu mūžu skatuvei.

Tad Harkovā uz viesizrādēm atbrauca slavenā Vera Komisarževska. Pirms kādas izrādes teātrī pie viņas ieradās ļoti skaista un satraukta meitene. Viņa bija ar mieru pamest mājas, ciest badu, atteikties no visa, lai tikai ļautu viņai izmēģināt savus spēkus teātrī. Atnācējas vēlēšanās nepārsteidza Veru Komisarževsku — kaut ko līdzīgu viņa bija jau dzirdējusi no daudziem citiem jauniešiem un jauniešiem. Taču līdzšinējos lūdzējos reti varēja saklausīt īstu aicinājumu. Šoreiz V. Komisarževska bija pārsteigta. Viešņai piemita liels iekšējs spēks. Viņas balss skanēja skaisti, spēcīgi un niansēm bagāti. Tāpēc V. Komisarževska neatteica viņai un aicināja līdzī uz Pēterpili. Tur Pavlovas zālē 1902. gadā Marija Vedrinska debitēja Kolumbīnes lomā E. Rostāna lugā «Divi Pjēro».

Pēc tam pazīstamais režisors J. Karpovs viņu aicināja piedalīties Maskavas Mazā teātra turnejā pa Krievijas dienvidpilsētām un Poliju. Tad jaunā aktrise noslēdza līgumu ar Vasilija salas teātrī un Jauno Pēterpils teātrī. Minētajos kolektīvos viņa izgāja vienreizēju un tajā pašā laikā parastu skolu, kādu savā laikā beiguši daudzi Krievijas skatuves meistari, — prakses skolu, kurā tika rūdīta cilvēka garīgā un fiziskā izturība. Vajadzēja turēties un nenoslīkt steidzīgajā darbā, pārdzīvot izgāšanos un nekļūt par lētas slavas vergu. Un visā šajā juceklī iemācīties apzināties teātrī kā veselu māksliniecisku vienību, kuras daļa ir aktieris pats.

Marija Vedrinska visu darija ar lielu darba gribu un mīlestību. Šādu pieeju skatuves darbam viņa nezaudēja arī vēlāk, kad bija kļuvusi slavena māksliniece. V. Šahovskojs, piemēram, atcerējās, kā viņš, pavisam jauns aktieris, saņēmis no M. Vedrinskas pamatīgu bārienu. Kādā izrādē Rīgas teātrī viņam vajadzējis pacelt aktrisi uz rokām. Taču neveiklības dēļ viņš tikko spējis noturēt partneri un viņa mazliet atbalstījusies pret galdū. Kad pēc ilgāka laika vainīgais saņēmis drosmi un lūdzis piedošanu, M. Vedrinska pateikusi vārdus, kurus V. Šahovskojs iegaumējis uz visu mūžu: «Ja gribi kļūt par aktieri, tev jāprot viss!» Viņš ar sajūsmu stāstīja, ka māksliniece patiešām pratusi visu. Bieži vien topošajā izrādē viņa noteikusi sev mizanscēnas. Tās bijušas tik atbilstošas lomas iecerei, tik precīzas, ka ar režisoriem nevajadzējis strīdēties. «Prast visu!» — tas ir īstu mākslinieku kredo. Un mācību gados dažādos teātros M. Vedrinska centās pēc iespējas vairāk apgūt.

Drīz vien viņu ievēroja slavenā Aleksandras teātra direkcijas pārstāvji un aicināja iestāties trupā. Taču jauno iesācēju tur uzņēma piesardzīgi, ne ar atplestām rokām, un vispirms nolēma viņu

pārbaudīt. «Vedrinskas iestāšanās Aleksandras teātra trupā zināmā mērā bija atkarīga no viņas pašas; sākumā direkcija viņai lika priekšā nelielu algu un solīja nākotnē paaugstināt to atkarībā no viņas līdzdalības repertuārā.»*

Tā viņa ienāca kolektīvā (1906. gadā), kas deva pamatu visai aktrises turpmākajai skatuves darbībai, deva iespēju visspilgtāk atklāt savas dotības. Aleksandras teātris lielā mērā ietekmēja M. Vedrinskas pasaules uzskatu un daiļrades virzību.

1905.—1917. gados teātris stāvēja tālu no revolucionārās kustības. Tajā valdošā eklektika — simbolisms, reliģiski filozofiskās koncepcijas, naturalisms, naivais reālisms —, viss, kas bija rodams teātra raibajā repertuārā, atstāja pēdas arī jaunās aktrises sniegunā.

Saglabājusies kāda recenzija par A. Čehova «Trīs māsu» uzvedumu Aleksandras teātrī. To lasot, rodas iespēja ieskatīties gan visa teātra darbībā, gan aktrises īpatnībā. «Tūlīt pavērsies priekškaris un mēs nokļūsim Čehova skumju piesātinātās poēzijas varā. Tā stāstīs, kā ikdienas dzīves krēsla pārklāj cilvēka dvēseli un noved to līdz norietam. Tūlīt no autora mūzas čukstiem uzzināsim sērīgu pasaciņu par trim māsām, kurām liktenis aizlauza spārnus, lai viņas nespētu lidot.»**

Jau recenzijas ievadā redzams, cik atšķirīgi salīdzinājumā ar Maskavas Dailes teātri Aleksandras teātris pasniedzis skatītājiem Čehova darbu. Dailes teātrī — reālā dzīve, optimistiskais sapnis par labāku nākotni; Pēterpili — sērīga pasaciņa par cilvēkiem ar aizlauztiem spārnēm. Tomēr M. Vedrinska, darbojoties lielisku mākslinieku ansambli (Maša — V. Mičurina-Samoilova, Tuzenbahs — V. Meierholds, Cebutikins — V. Davidovs, Veršņins — R. Apolonskis, Prozorovs — N. Hodotovs) un veidojot Irinas lomu, savas varones tēlā iekausēja arī zināmu daļu optimisma. «Cik laimīga izskatās Vedrinskas Irina salīdzinājumā ar ciešanu sagrauztajām vecākajām māsām! Lūk, viņa stāv pie stikla durvīm un maija saules stari zelti viņas matus. Viņai ir tīrs bērna smaids, un šķiet, ka šo smaidu viņa paņēmusi no pavasara rīta. Un visa viņa ir tik gaiša, tik skaidra, gandrīz caurspīdīga. Viņas sapnis ir līdzīgs tam, kāds plosa vecāko māsu sirdis, taču šis sapnis vēl nespēj nomākt viņu, vēl viņā rūgst jaunības sula, un veselīgais spēks pārvar visas šaubas, visas vilšanās.»

* *Ходогов Н. Н.* Близкое — далекое. М.—Л., 1932, с. 274.

** *Старк З. А.* «Три сестры» А. Чехова. — Ежегодник императорских театров, вып. VI. СПб, 1910, с. 162—170.

Protams, pienāk brīdis, kad M. Vedrinskas Irina, saskaroties ar skarbo īstenību, arī zaudē cerības tāpat kā visi pārējie lugas tēli. «Un beidzot kā ievainota putna kļiedziens izskan Irinas vaids un viņa pagurusi noliecas uz klavierēm: «Uz Maskavu! Uz Maskavu! Uz Maskavu!» Vaidis, kas smeldz sirdī, nepiepildīta sapņa vaids, un ilgi vēl pēc priekškara aizvēšanās ausīs skan Vedrinskas kundzes balss.»

Kad Marija Vedrinska tēloja Irinu, viņa uz skatuves bija darbojusies tikai astoņus gadus. Jau toreiz aktrise atklāja tādas sava talanta iezīmes kā izteiktu ritmiskumu, plastisku skaistumu un tieksmi uz skatuvisku spilgtumu. Tās visas bija arī pārējo Aleksandras teātra aktieru tipiskas īpašības. Tāpat runas kultūra, tā saucamie «runas raksturojumi» cieši saistījās ar Pēterpils vadošā kolektīva stilu. Irinas dvēseles dzīles un cilvēciskums lielā mērā tika atklāti ar lomas tēlotājas balss toņu bagātību. «Un vajag dzirdēt, kāds gaišs prieks skan Vedrinskas Irinas balsī, kad viņa iesauca: «No Maskavas? Jūs no Maskavas?» Un tālāk vēl vairāk paceltā tonī: «Aleksandr Ignatjevič, jūs no Maskavas... Cik tas ir negaidīti!» Irinas balsī atspulgoja sapņu zeme, tā zeme, pēc kuras ilgojās visas trīs māsas. Un jūsma, jaunas, inteligentas meitenes jūsma. Aleksandras teātra sena tradīcija vispār bija smalki izstrādāta skatuviska forma. So teātra īpašību atzīmējis A. Lunačarskis, salīdzinādams Maskavas Mazo ar Aleksandras teātri un meklēdams abu ansambļu atšķirību un mākslas vērtību: «Mazajā teātrī jau Sčepkina laikā spēcīgi izcēlās sadzīves reālisms, kuru vēl vairāk nostiprināja vēlākais buržuāzijas uzbrukums šim teātrim Sadovska laikā. Toties Aleksandras teātris bija nesalīdzināmi nosacītāks; tā stiprā puse bija aristokrātiskais formālisms»*

Aleksandras teātrī apgūtās Marijas Vedrinskas iemaņas uzplauka uz Rīgas Krievu drāmas teātra skatuves, kur viņa turpināja savas mākslinieces gaitas, sākot ar 1924. gadu. Drīz vien viņa iekaroja skatītājus kā daudzveidīga, dziļa satura un virtuozas formas māksliniece. «Vedrinskai tic visi. Viņa pakustina plecus, izpleš rokas un traucas uz priekšu straujā mazurkā vai aizvirpuļo putojošā Sopēna valsī. Bet, lūk, viņa sāk dziedāt, un mirgo trilleri, un rotaļīgi un plūstoši atskan draiskie smieklī. Balsij neaptverams diapazons — te čivina skuķēns, te bango draudoša pārdzīvojuma jūra, bet te ar savu bezzobaino muti čapstina drūms vecums: «Cik

* *Державин К. Эпохи Александринской сцены. Предисловие А. В. Луначарского. ЛЕНТИХЛ, 1932, стр. IX.*

skaistas, cik svaigas bija rozes...»* Tā par aktrisi rakstīja Rīgas prese.

Pārnākusi uz Rīgas Krievu drāmas teātri, M. Vedrinska formulēja savu mākslas uzdevumu izpratni: «Mana misija ir atveidot dzīvi mākslas tēlos un, ņemot vērā šī atveidojuma pilnības pakāpi, likt cilvēkiem vai nu iemilēt dzīves skaistumu, vai novērsties no ļaunuma. Un šī misija man ir dārga.»**

Marija Vedrinska pieņēma Krievu drāmas teātra reālistisko spēles veidu un gāja kopsolī ar šī teātra ansambli. Buržuāziskās varas gados, kad uz visām Latvijas skatuvēm valdīja «kases gabali», M. Vedrinskai lielā mērā izdevās paiet tiem garām un veltīt savu talantu un radošo fantāziju nopietniem literāriem darbiem.

Aktrise spēlēja panaivu, bērnišķīgu un it kā ampīra stilā iztūrētu Sofiju (A. Gribojedova «Gudra cilvēka nelaime»), apburošu augstākās sabiedrības dāmu un plēsoņu ar vēsu prātu — misis Cīvilju (O. Vailda «Ideāls vīrs»), radīja aizkustinošo un sirdsšķīsto Kristīni (R. Blaumaņa «Ugunī»). Ļoti tuvi māksliniecei bija traģiskie tēli. Atklājot šādu tēlu būtību, parādot to dziļās sāpes, viņa vienmēr meklēja tajos arī kādu gaišumu. Kā liecina V. Sahovskojs, M. Vedrinskas Margarita Gotjē (A. Dimā «Kamēliju dāma») atklāja dzīves jēgu lielajā mīlestībā un, tikai pazaudējusi to, gāja bojā. Viņas Ņegina (A. Ostrovska «Talanti un pielūdzēji») mīlēja teātri par visu vairāk. Tam viņa atdeva savus priekus un bēdas. Soņas Marmeladovas lomā (F. Dostojevskas «Noziegums un sods») M. Vedrinskas partneris bija Rīgas viesis — slavenais krievu traģiķis Pāvels Orleņevs. Raskoļņikova un Soņas dialogos sastapās līdzvērtīgi partneri, kuri bagātināja viens otru. Raskoļņikovā, kas bija noguris no dzīves, pēkšņi iedegās ticības liesma. Tas bija brīnums, kuru izdarīja M. Vedrinskas Soņa — ārēji trausla, parasta, bet ar vienreizēji bagātu un pievilcīgu garīgu pasauli. Ciešanas attīrīja viņu no ļaunuma, grēka, un Soņa kļuva par pašizliedzības paraugu.

Šim no V. Sahovskoja atmiņām pasmeltām ziņām jāpievieno vēl kāda — par M. Vedrinskas likteņlomu: Reihštates hercogu E. Rostāna luga «Erglēns».

Jau skatuves gaitu sākumā M. Vedrinskas repertuārā bija daudzās tā saucamā travestijas ampuā lomas. Vēl Aleksandras teātrī viņa radīja šarmanto, izlutināto pāžu Kerubīno (P. Bomaršē «Figaro kāzas»). No šāda tipa lomām M. Vedrinska visvairāk mīlēja

* «Сегодня вечером», 1924, 1 дек.

** Turpat, 5 дек.

Reihštates hercogu. Jauneklis ar smalkiem sejas vaibstiem, lielām, skumjām acīm — Ērglēns, Napoleona mantinieks, neizzuda no aktrises repertuāra kopš jaunības dienām līdz sešdesmit gadu vecumam. Viņa atkal un atkal mēģināja hercoga dedzīgos monologus, strādāja, lai iegūtu īstu jaunekļa gaitu. Dažādos laikposmos Ērglēna loma tika uzskatīta par vienu no viņas lielākajiem sasniegumiem M. Vedrinskas tēloto Ērglēnu salīdzināja ar citiem, kurus uz dažādām skatuvēm atveidojušas izcīlas aktrises. «Par labāko Ērglēnu savā laikā uzskatīja Sāru Bernāru. Viņas paraugam sekoja L. Javorska. Bet tagad šajā lomā redzam M. Vedrinsku. Viņas Ērglēns ir maigāks, poētiskāks, apgarotāks.»* M. Vedrinska Reihštates hercoga prata izcēlta viņa nevaldāmos centienos kļūt laimīgam. So tieksmi tēlotāja rādīja daudzpusīgi, izmantojot savas liriskās dotības, atskaldot visu lieko. Ērglēns bija apbrīnojami plastisks, traģiski skanošs tēls. Gadu gaitā tas nekļuva bālāks vai mazāk izteiksmīgs. To apliecināja J. Bunčuka un N. Barabanovs, vēlāk V. Šahovskojs un T. Ratgauza. Mākslinieki uzskatīja, ka 30. gadu beigās M. Vedrinska tēlojusi Ērglēnu tikpat virtuozī un izteiksmīgi kā agrāk, jo nekad nepagura pilnveidot savu meistarību.

Aktrises meistarība bija nevainojama, tāpēc reizēm viņa uzņēmās riskantus uzdevumus. Un uzvarēja. «Spēlēt citas tautas, krievu izrunai svešā valodā — tas ir grūts, sarežģīts un bīstams eksperiments pat vistalantīgākajam aktierim.»** atzīmēja prese, kad 1925. gadā M. Vedrinska nolēma spēlēt Vācu teātrī jau agrāk uz krievu skatuves tēloto Roziju no H. Zūdermaņa «Tauriņu ciņas». Tādā gadījumā nevar izglābt ne mīmiku, ne žests, ne mizanscēna. Tiem visiem jāvienojas ar skaņu, ar vārda ekspresiju. Ja šis vārds tēlotājam ir svešs, ja tas tikai automātiski izraisa viņā attiecīgas emocijas, tad katru mirkli vai gaidīt katastrofu.

Kad M. Vedrinska vācu valodā tēloja Roziju, nekur netika pamānīta ne vismazākā disonanse starp vārdu un mīmiku. Filigrāni nostrādāto Rozijas lomu aktrise prata pasniegt arī uz vācu skatuves tikpat harmonisku. Novērtējot M. Vedrinskas viesizrādi Vācu teātrī, tas pats recenzents atzīmēja: «Īpatnējā, tīri slāviskā izruna, reizēm pat runas sasteigtība it kā izcēla smalkās spēles izteiksmību, mīmikas un kustību burvību. Tapa tēls tieši pēc autora ieceres.»

Marija Vedrinska bija ne tikai spoža dramatiska aktrise, bet arī virtuozā daiļlasītāja. Abus mākslas veidus viņa apguva vienlaikus.

* В. Т. Бенефис М. А. Ведринской. — «Вечернее время», 1925, 11 февр.

** Миг. Гастроль Ведринской в немецком театре («Бой бабочек» Зудермана). — «Сегодня», 1925, 29 мая.

Un grūti pateikt, kurā no tiem viņa bija spēcīgāka. Nikolajs Barabanovs — pats ievērojams daiļlasītājs un viņas partneris vēl no Aleksandras teātra laikiem — bieži vien kopā ar M. Vedrinsku uzstājās koncertos. Mākslinieks stāstīja, ka arī runas mākslā aktrise esot bijusi patstāvīga, atļāviesies to, ko nolieguši daudzi citi, arī viņš pats. M. Vedrinska forma arī te nebija askētiska. Viņa atdzīvināja priekšnesumu ar mīmiku, žestu, smiekliem, dažādu skaņu atdarināšanu. Viņa spēlēja, dzīvoja, mirdzēja un laistījās. Taču neviena viņas kustība, neviena skaņa nebija nejauša, domāta tikai efektam. Viss, tāpat kā uz skatuves, bija apsvērts un pārdomāts. Tajā pašā laikā skatītāji to uzņēma kā improvizāciju.

Daiļlasītājas repertuārs M. Vedrinskai bija plašs — galvenokārt Puškina, Buņina, Feta, Turgeņeva, Dostojevska, Tolstoja, Šillera un citu klasiķu darbi. Par vienu no viņas koncertdarbības virsotnēm N. Barabanovs uzskatīja Tolstoja «Kara un miera» fragmenta lasījumu. Tajā divu dažāda vecuma sieviešu saruna — Nataša un māte. Bijusi vajadzīga tikai viena aktrises balss skaņas nianse, un uz estrādes stāvošā slaidā sievietē melnā tērpā pārvērtusies par vecu, labsirdīgu grāfienu, kas veltīgi cenšas bārt meitu. Vēl mirklis — un uz skatuves atkal vientiesīgā, bērnišķīgā un šķelmīgā Nataša. Tik liela bijusi aktrises vara pār skatītājiem.

V. Sahovskojs atceras, ka Marija Vedrinska ieradusies uz pirmizrādēm vakartērpā, garos melnos cimdos, ar skaistu matu veidojumu. Reiz kāds, ieraudzījis viņu tādā izskatā, nobrīnījies: «Marija Andrejevna, šodien taču nav nekāda balle, jums drīz vajadzēs iet uz skatuves!» — «Gaidīt pirmizrādi un būt uz skatuves — tie ir mani lielākie svētki!» skanējusi atbilde.

M. Vedrinska bieži vien sūdzējusies par repertuāra seklumu, stingri vērtējusi pārāk populārus dramaturģijas darbus, toties klasiķu uzņēma ar vislielāko pietāti. Taču reizēm neatkarīgi no literārā darba vērtības viņa aizrāva lugas un lomas skatuviskums, kas ļauj tēlotājam neierobežoti, izšķēdīgi izmantot savas radošās iespējas, modina māksliniekā trauksmi, fantāziju, izdomu. Tāpēc M. Vedrinska pievērsās Langerā lugai «Viņas augstība — aktrise». Par viņas tēlojumu toreiz rakstīja: «So lomu, kurā no visa ir «pa druskai» — gan no komēdijas, gan no traģēdijas, gan arī no groteskas —, tēloja Vedrinska. Šeit vismaz četras pārtapšanas — katrā cēlienā pa vienai. Naivi jūsmīga, vientiesīga meitenīte, aizkustinoša savā milestībā; pazudusi sievietē ar skaistu ķermeni un dziļām dēmoniskām acīm; liela smējēja — draiskule, apburoša, bezrūpīgi koķeta, kā čūskulēns; un, beidzot, vīrieša radīta sieviete — manekens. Vedrinska nospēlēja it kā četras lomas, un

katra no tām bija interesanta, atšķirīga, dzīva.»* Teiktais liecina, ka pat vāju vielu māksliniece spēja padarīt aizraujošu, nozīmīgu, ka viņai nepieciešami daudz lielāka mēroga uzdevumi, jo teātra likumu pārzināšanā viņa patiešām bija viņas augstība aktrise.

Taču jāatzīst, ka teatralitātes labad M. Vedrinska bieži vien atbīdīja otrā plānā lugas sociālo saturu. Viņa vairāk uztvēra ārējas parādības, neredzot to sabiedrisko jēgu. Tāpēc aktrises atveidotās varones, kas gan noliedza ļaunumu, gan arī visdažādākos aspektos atklāja cilvēka dvēseles skaistumu, necentās aicināt pārveidot pasauli.

1940. gadā, kad Latvijā tika atjaunota padomju vara, Marija Vedrinska mēģināja tuvoties jaunai, laikmetīgai mākslai. Toreiz Krievu drāmas teātrī iestudēja L. Rahmanova lugu «Nemierīgais vecums», kurā profesoru Poļežajevu, lielu zinātnieku, kas pievērsās revolūcijai un iesāk cīņu par jaunu pasauli, dažādi, bet pārliecinoši atveidoja divi teātra vadošie mākslinieki — J. Jurovskis un N. Barabanovs. Toreizējā prese atzīmēja: «Lugas iestudējumā uz Krievu teātra skatuves M. Vedrinska ar sava talanta spēku redzami izvirzīja centrā Marijas Ļovovas — profesora Poļežajeva dzīvesbiedres lomu. Sai lugā kā Vedrinska, tā arī Jurovskis (prof. Poļežajevs) pirmo reizi pievērsās pavisam jaunam ampuā — raksturošanai — un godam iztur grūto pārbaudījumu. Vispirms gribas veltīt uzmanību Vedrinskas tēlojumam. Viegli, ar lielu iekšēju smalkumu viņa veido lielā cilvēka uzticīgās dzīvesbiedres un palīdzes tēlu.»**

Marija Ļovovna sēdēja pie galda. Mugurā viņai bija tumša kleita ar veclaicīgām krēmkrāsas mežģinēm. Sirmie mati sakārtoti vienkāršā frizūrā. Un tumšajā, aukstajā istabā, kuru izgaismoja tikai nedroša sveces liesmiņa, viņa šķita apbrīnojama — šī sieviete bija stingri nolēmusi nepakļauties istabā valdošajam drūmajam noskaņojumam. Visam apkārtesošajam profesora dzīvesbiedre pretstatīja gan savu eleganci, gan uzņēmību strādāt. Viņa ļoti uzmanīgi un koncentrēti pārrakstīja vīra sacerejumu. Acīmredzot slikti sala-sāmu. Tāpēc reizēm viņa pacēla galvu, lai kaut ko pajautātu Poļežajevam. Tad kļuva redzamas viņas acis — labsirdīgas, sievišķīgi pievilcīgas, reizēm skumīgas. Kā atzīst recenzents, M. Vedrinskas Marija Ļovovna bijusi arī attiecīgās sabiedriskās vides pārstāve.

* Ригин К. «Ее величество — актриса». — «Сегодня вечером», 1925, 18 марта.

** Алин И. «Беспокойная старость» (в Русском театре Латвийской ССР). — «Пролетарская правда», 1940, 17 окт.

Spilgti veidoto Marijas Ļovovas raksturu skatītāji pieņēma, noticēja tam. Aktrises meistarība pavērās jaunā kvalitātē, liecinot, ka viņai ir tālākas izaugsmes perspektīva.

M. Vedrinska tomēr atteicās ieskatīties nākotnē. 1944. gadā, nesagaidot Rīgas atbrīvošanu, aktrise devās uz Čehoslovākiju.* Tur arī pazuda viņas pēdas. Un nav zināms, vai aktrise vispār vēl turpinājusi savas skatuves gaitas. Taču, spriežot pēc padarītā, var apgalvot, ka M. Vedrinska mākslā padarījusi mazāk, nekā spēja. Par māksliniekiem ar līdzīgu likteni jau pirms vairākiem gadiem izteicies kritiķis Pāvels Markovs: «Nespēdami iekļauties Rietumu kultūrā, norobežoti no Padomju Dzimtenes, viņi izskatās nožēlojami. Viņu vārdi — kādreiz slaveni, bet tagad nevienam nepazīstami — atgādina par pazudinātajiem talantiem.»**

* Вахрущева Е. Дорога исканий. Рига, 1958, с. 109.

** Марков П. Театральные портреты. М., 1939, с. 14.



MOSU 1976. GADA JUBILARI.

Lilija Ērika 70 radoša darba gadu jubilejā.

Voldemārs Pūce 70 dzīves gadu jubilejas vakarā.





Haralds Ritenbergs 25 radoša darba gadu jubilejas vakarā.

Marga Spertāle 75 dzīves gadu jubilejā.



Irēne Meinerte

HRONIKA 1976. GADĀ

LATVIJAS PSR XVIII TEĀTRU PAVASARA UZVĀRĒTĀJI

Republikas teātru 1975./76. gada sezonas 18. Teātru pavasara skate bija veltīta PSKP XXV kongresam un LKP XXII kongresam. Pēc skates nolikuma, kuru izstrādāja Latvijas PSR Kultūras ministrija un Teātra biedrība, dramatiskie teātri tajā varēja piedalīties ar sezonas divām labākajām izrādēm — ar vienu, kas veidota pēc padomju autora darba, un ar otru — pēc teātru izvēles. Skatē piedalījās visi dramatiskie teātri (izņemot Baltflotes).

Par uzvārtāju žūrijas komisija atzina Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra kolektīvu, kurš skatē piedalījās ar A. Gelmana «*Kādas sēdes protokola*» (režisors A. Liniņš, scenogrāfs M. Tenisons) un H. Ibsena «*Branda*» (režisors A. Liniņš, scenogrāfs I. Blumbergs) iestudējumiem. Kolektīvam piešķirta LPSR Teātra biedrības ceļojošā balva. Apbalvoti šo izrāžu mākslinieki:

A. Liniņš par režijas darbu abās izrādēs;

I. Blumbergs par dekorācijām H. Ibsena lugas «Brands» iestudējumam;

R. Pauls par mūziku H. Ibsena lugas «Brands» iestudējumam;

J. Strenga par Branda lomu H. Ibsena lugas «Brands» iestudējumā;

A. Kantāne par Agneses lomu H. Ibsena lugas «Brands» iestudējumā;

V. Krūze par Mātes lomu H. Ibsena lugas «Brands» iestudējumā;

H. Liepiņš par Branda lomu H. Ibsena lugas «Brands» iestudējumā;

V. Skulme par Pāvēla Batarceva lomu A. Gelmana lugas «Kādas sēdes protokols» iestudējumā.

Ar individuālām balvām par izciliem sasniegumiem skatei izvirzītās un sezonas izrādēs apbalvoti režisori, scenogrāfi, komponisti un aktieri:

O. Kroders par F. Sillera lugas «Marija Stjuarte» iestudējumu Liepājas teātri;

A. Freibergs par dekorācijām F. Sillera lugas «Marija Stjuarte» iestudējumam Liepājas teātri;

Im. Kalniņš par mūziku F. Sillera lugas «Laupītāji» iestudējumam A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātri;

E. Pāvuls, Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktieris, par Oles Hanzena lomas atveidojumu E. Stritmateras romāna «Bišu Ole» dramatisējuma iestudējumā;

V. Artmane, Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrise, par Frīdas Simsones lomas atveidojumu E. Stritmateras romāna «Bišu Ole» dramatisējuma iestudējumā;

U. Dumpis, A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātra aktieris, par Ābrama Vulfsona lomas atveidojumu R. Blaumaņa komēdijas «Skroderdienas Silmačos» iestudējumā;

V. Šneidere, Liepājas teātra aktrise, par Elizabetes lomas atveidojumu F. Sillera lugas «Marija Stjuarte» iestudējumā;

A. *Vidiņš*, L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktieris, par Himelmaņa lomas atveidojumu A. Alunāna lugas «Seši mazi bundzinieki» iestudējumā;

L. *Dēvica*, L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktrise, par Ļenas lomas atveidojumu E. Foņakovas lugas «... un laimi personīgajā dzīvē» iestudējumā;

E. *Treimanis*, Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris, par lomām — Deņisovu V. Rozova lugas «Cetri pilieni» un Citronu Dovdariani N. Dumbadzes lugas «Baltie karogi» iestudējumā;

V. *Zuks*, Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris, par Zelvina lomas atveidojumu G. Kuterņicka lugas «Nīna» iestudējumā;

A. *Mihailovs*, Rīgas Krievu drāmas teātra aktieris, par Ivanova lomas atveidojumu P. Popogrebska lugas «Personiskie jautājumi» iestudējumā;

R. *Praudīņa*, Rīgas Krievu drāmas teātra aktrise, par Sofijas Mihailovnas lomas atveidojumu P. Popogrebska lugas «Personiskie jautājumi» iestudējumā;

A. *Maģone*, Filharmonijas daiļlasītāja, par B. Sova lugas «Svētā Zanna» monoizpildījumu.

Apbalvoti muzikālo teātru mākslinieki par labākajiem individuālajiem sasniegumiem sezonas iestudējumos:

J. *Zariņš* — par režijas darbu Dž. Verdi operas «Makbets» iestudējumā Akadēmiskajā operas un baleta teātrī;

A. *Viļumanis* — par Dž. Verdi operas «Makbets» muzikālo iestudējumu Akadēmiskajā operas un baleta teātrī;

E. *Vārdaunis* — par Dž. Verdi operas «Makbets» dekoratīvo noformējumu Akadēmiskajā operas un baleta teātrī;

I. *Matrozis* — par Dž. Verdi operas «Makbets» koru iestudējumu Akadēmiskajā operas un baleta teātrī;

P. *Grāvelis* — par Makbeta lomas atveidojumu Dž. Verdi operas «Makbets» iestudējumā Akadēmiskajā operas un baleta teātrī;

K. *Miesnieks* — par Bazilio lomas atveidojumu Dž. Rosīni operas «Seviļas bārdzīnis» iestudējumā Akadēmiskajā operas un baleta teātrī;

A. *Blaumanis* — par doktora Bartolo lomas atveidojumu Dž. Rosīni operas «Seviļas bārdzīnis» iestudējumā Akadēmiskajā operas un baleta teātrī;

M. *Tetere* — par režijas darbu R. Blaumaņa, Im. Kalniņa un J. Petera muzikālās komēdijas «No saldenās pudeles» iestudējumā Rīgas Operetes teātrī;

J. *Kaijaks* — par R. Blaumaņa, Im. Kalniņa un J. Petera muzikālās komēdijas «No saldenās pudeles» muzikālo iestudējumu Rīgas Operetes teātrī;

A. *Plaudis* — par R. Blaumaņa, Im. Kalniņa un J. Petera muzikālās komēdijas «No saldenās pudeles» dekoratīvo noformējumu Rīgas Operetes teātrī;

H. *Misiņš* — par Taukšķa lomas atveidojumu R. Blaumaņa, Im. Kalniņa un J. Petera muzikālajā komēdijā «No saldenās pudeles» Rīgas Operetes teātrī;

E. *Zveja* — par Kriša lomas atveidojumu R. Blaumaņa, Im. Kalniņa un J. Petera muzikālajā komēdijā «No saldenās pudeles» Rīgas Operetes teātrī;

J. *Pankrate* — par deju iestudējumu M. Samoilova un S. Aļošina muzikālajā komēdijā «Toreiz Seviļā» Rīgas Operetes teātrī.

TEĀTRU JAUNATNES SKATES REZULTĀTI

Republikas žūrijas komisija izanalizējusi Latvijas teātru darbu ar radošo jaunatni 1974.—1976. gadā. Par labākajiem kolektīviem atziti Akadēmiskais J. Raiņa Dailles teātris un Akadēmiskais operas un baleta teātris. Abus kolektīvus komisija izvirzīja skates nākamajam posmam Vissavienības mērogā. Žūrijas komisija atzinīgi novērtēja arī Liepājas teātri veikto darbu ar radošo jaunatni. Ar

individuālām balvām par sasniegumiem divās pēdējās sezonās apbalvoti šādi jaunie režisori, scenogrāfi, aktieri, diriģenti, operas un baleta solisti:

L. Paegles Valmieras drāmas teātra režisore *M. Ķimele* («Medeja», «Lietus»); scenogrāfs *J. Dimiters* («Brīnumainā kurpniece», «Cīruļi», «Figaro kāzas»); Akadēmiskā operas un baleta teātra galvenais diriģents *A. Viļumanis* («Makbets», «Spārni»);

Akadēmiskā operas un baleta teātra operas solisti *A. Bobrikova*, *V. Okuņs*, baleta solisti *Z. Ersa*, *L. Ļubčenko*, *L. Beire*, *M. Koristins* par veiksmīgām lomām;

Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktieri *A. Livmane* («Pēdējā barjera», «Brands»), *J. Paukštello* («Incidents»), *I. Kalniņš* («Pēdējā barjera», «Kādas sēdes protokols»);

A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieri *L. Kugrēna* («Piļu medības», «Skroderdienas Silmačos»), *J. Skanis* («Skroderdienas Silmačos»);

Rīgas Krievu drāmas teātra aktieri *L. Kļimanova* («Sarakstos nav minēts»), *O. Razumovska* («Trīs resnvēderi»);

Liepājas teātra aktieri *A. Albuže* («Manai meitai jau 16...») un *J. Makovskis* («Ak, šie vecāki!», «Divu kungu kalps»);

L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktrise *L. Rubene* («Zilie brieži»); Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieri *B. Gološčapovs* («Nakts pēc izlaiduma», «Nina»), *V. Jakobsons* («Nakts pēc izlaiduma»);

Leļļu teātra aktrises *V. Blūzma* («Sveiks», «Spridītis»), *O. Larina* (vairākas lomas);

Operetes teātra aktrise *Z. Gļebova* («Toreiz Seviljā») un baleta solistes *D. Grosmane* un *M. Malnača*.

Skates uzvarētāji saņēma komjaunatnes CK ceļazīmes uz festivālu «Varšavas rudens», Kultūras darbinieku arodbiedrības tūrisma ceļazīmes pa savienotajām republikām, LPSR Teātra biedrības prēmijas.

Noslēdzoties Vissavienības skatei par aktīvu darbu ar radošo jaunatni, kas notika laikā no 1974. līdz 1976. gada beigām, Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra kolektīvs apbalvots ar II pakāpes diplomu un naudas prēmiju.

POĻU DRAMATURĢIJAS VISSAVIENĪBAS FESTIVĀLA REZULTĀTI

1976. g. novembrī noslēdzās poļu dramaturģijas Vissavienības festivāls. No Latvijas tajā piedalījās Akadēmiskais J. Raiņa Dailes teātris ar *Z. Nalkovskas* lugas «*Sievu nams*» iestudējumu.

Teātrim piešķirts diploms par piedalīšanos festivālā. Diplomi un naudas prēmijas piešķirtas režisorei *A. Matisai*, scenogrāfam *I. Čakam*, Jūlijas lomas tēlotājai *L. Bērziņai*. Diplomi piešķirti režisores asistentam *K. Auškāpam*, Joannas lomas atveidotājai *D. Kuplei*, Rozes lomas atveidotājai *A. Kantānei*, Evas lomas atveidotājai *E. Krastiņai*.

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEĀTROS

AKĀDEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRI

Koncertizrāde «Jaungada tosts» (J. Strausa, I. Kalmana, P. Abrahama, F. Lehāra, R. Strausa, E. Valdeifela skaņdarbi) 1. janv.; diriģ. A. Viļumanis, rež. A. Lembergs, scenogr. E. Vārdaunis, kormeistars I. Matrozis. *Recenzijas*: Kēniģberga A. «Rīgas Balss», 1976, 10. janv.

A. Kalniņa «Staburags» 6. martā; diriģ. R. Glāzups, baletm. un insc. A. Lembergs, scenogr. J. Salmanis, kostīmu māksl. A. Rozefelde, konsult. horeogrāfiskajā folklorā H. Sūna. *Recenzijas*: Bite I. «Literatūra un Māksla», 1976, 22. maijā, 13. lpp.; Tivums E. «Padomju Jaunatne», 1976, 21. maijā; Bite I. «Māksla», 1976, № 2, 34.—36. lpp.; Dadzītis Ģ. «Dzimtenes Balss», 1976, 18. martā; Трускиновская А. «Советская молодежь», 1976, 4 июня.

P. Dambja «Sprāni» («Ikars») 22. maijā; diriģ. A. Viļumanis, rež. M. Kublinskis, scenogr. A. Lapiņš, kostīmu māksl. B. Goģe, kustību rež. V. Lūriņš, kormeistars I. Matrozis. *Recenzijas*: Briede-Bulavinova V. «Literatūra un Māksla», 1976, 5. jūn., 8.—9. lpp.; Klīnta I. «Padomju Jaunatne» (saruna ar režisoru), 1976, 21. maijā; Darkevics A. «Māksla», 1976, № 3, 26.—27. lpp.; Kēniģberga A. «Rīgas Balss», 1976, 5. jūn.; Spertāle D. «Skolotāju Avīze», 1976, 4. aug.; Apinīte V. «Dzimtenes Balss», 1976, 13. maijā; Biezis Ģ. «Ļeņina Ceļš», 1976, 22. maijā; Грюнфельд Н. «Советская Латвия», 1976, 4 июля.

M. Musorgska «Soročinas gadatirgus» 30. okt.; diriģ. R. Glāzups, rež. K. Liepa, scenogr. E. Vārdaunis, baletm. V. Bļinovs, kormeistars V. Vasulis. *Recenzijas*: Staņa V. «Cīņa», 1976, 6. nov.; Briede-Bulavinova V. «Cīņa», 1976, 26. dec.; Kēniģberga A. «Rīgas Balss», 1977, 6. janv.; Gedzjuna R. «Skolotāju Avīze», 1976, 10. nov.; Darkevics A. «Māksla», 1977, № 1, 52. lpp.; Krasinska L. «Literatūra un Māksla», 1977, 4. martā, 11. lpp.

A. Hačaturjana «Gajānē» 27. dec.; muz. vad. un diriģ. A. Viļumanis, diriģ. J. Hunhens, horeogr. insc. un baletm. B. Eifmans, scenogr. un kostīmu māksl. B. Goģe, repetitori V. Vilciņa, I. Strode, V. Cukanovs. *Recenzijas*: Bite I. «Literatūra un Māksla», 1977, 28. janv., 7. lpp.; Sūna H. «Cīņa», 1977, 6. martā; Tivums E. «Padomju Jaunatne», 1977, 2. febr.; Viļumane B. «Literatūra un Māksla» (saruna ar baletmeistaru), 1976, 24. apr., 13. lpp.; Krastiņš I. «Rīgas Balss», 1977, 19. febr.; Воскресенская Е. «Советская Латвия», 1977, 14 янв.; Игнатьева М. «Советская культура», 7 янв. с. 4.

A. UPISA AKĀDEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

I. Dvorecka «Atvadaš» 17. febr.; rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals. *Recenzijas*: Pētersons P. «Literatūra un Māksla», 1976, 3. apr., 13. lpp.; Valjins I. «Horizonts», 1976, № 12, 31.—34. lpp.; Mortukāne A. «Padomju

Jaunatne», 1976, 18. apr.; Augstkalna M. «Māksla», 1976, № 2, 26.—29. lpp.; Bērziņa L. «Rīgas Balss», 1976, 18. martā; Валин И. «Советская Латвия», 1976, 18 марта.

P. Bomaŗšē «Trakā diena jeb Figaro kāzas» 17. martā; rež. J. Bebrīšs, scenogr. J. Dimiters, kostīmu māksl. B. Puzina. *Recenzijas*: Pētersons P. «Literatūra un Māksla», 1976, 8. maijā, 6.—7. lpp.; Bebrīšs J. «Literatūra un Māksla», 1976, 10. jūl., 6.—7. lpp.; Pētersons P. «Literatūra un Māksla», 1976, 10. jūl., 7. lpp.; Klinta I. «Padomju Jaunatne», 1976, 20. martā; Bērziņa L. «Rīgas Balss», 1976, 4. maijā; Поюровский Б. «Литературная газета», 1976, 14 июля, с. 8; Майорова О. «Советская молодежь», 1976, 11 апр.

A. Vampilova «Piļu medības» 25. apr.; rež. A. Jaunušans, scenogr. un kostīmu māksl. G. Zemgals, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Pētersons P. «Literatūra un Māksla», 1976, 10. jūl., 6. lpp.; Kārkliņa I. «Padomju Jaunatne», 1976, 25. apr. (režisora stāstījums); Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1976, 18. jūl.; Saulīte G. «Karogs», 1976, № 8, 150.—151. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1976, 29. jūl.; Dzene L. «Māksla», 1977, № 1, 32.—35. lpp.; Валин И. «Советская Латвия», 1976, 20 мая.

Dž. Kiltija «Miļais melis» Aktieru zālē 7. maijā; Z. Katlapa iestud. atjaun., rež. J. Bebrīšs. *Recenzijas*: Pētersons P. «Literatūra un Māksla», 1976, 10. jūl., 7. lpp.; Hausmanis V. «Rīgas Balss», 1976, 31. maijā; Kārkliņa I. «Padomju Jaunatne», 1976, 16. maijā; Dzene L. «Māksla», 1976, № 3, 53. lpp.

L. Andrejeva «Tas, kurš saņem plaukus» 2. jūn.; rež. E. Freibergs, scenogr. J. Dimiters, kostīmu māksl. B. Puzina, komp. U. Stabulnieks, kustību konsult. V. Lūriņš. *Recenzijas*: Pētersons P. «Literatūra un Māksla», 1976, 10. jūl., 6.—7. lpp.; Kārkliņa I. «Padomju Jaunatne», 1976, 6. jūn. (saruna ar režisoru); Redovičs A. «Rīgas Balss», 1976, 18. okt.; Bērziņa L. «Padomju Jaunatne», 1976, 7. jūl.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1976, 29. jūl.

V. Korostijova «Pīrosmani, Pīrosmani, Pīrosmani...» 28. okt.; rež. I. Adermanis, scenogr. G. Zemgals, kustību konsult. L. Grabovskis. *Recenzijas*: Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1976, 20. nov., 11. lpp.; Hausmanis V., «Zvaigzne», 1977, № 4, 19. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1976, 12. nov.; Дзенитис Г. «Советская Латвия», 1976, 21 дек.

I. Turgeņeva «Mēnesis uz laukiem» 3. dec.; rež. M. Kublinskis, scenogr. E. Kočergins (Leņingrada), kostīmu māksl. B. Puzina, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1977, 23. febr.

AKADEMISKAJĀ J. RAIŅA DAILES TEĀTRI

P. Putniņa «Sausmas, Janka sācis jau domāt...» 13. janv.; rež. T. Hercberga, scenogr. A. Merkmanis, komp. R. Pauls. *Recenzijas*: Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1976, 7. febr., 7. lpp.; Saulīte G. «Padomju Jaunatne», 1976, 10. apr.; Vilsons A. «Rīgas Balss», 1976, 9. febr.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1976, 4. martā.

A. Gelmana «Kādas sēdes protokols» Teātra foajē 13. martā; rež. A. Liniņš, rež. asist. A. Dimiters, scenogr. M. Tenisons. *Recenzijas*: Sarma O. «Cīņa», 1976, 12. martā; Dripe A. «Cīņa», 1976, 13. jūn.; Burtņiece A. «Cīņa», 1976, 13. jūn.; Valins I. «Horizonts», 1976, № 12, 31.—34. lpp.; Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1976, 3. apr., 11. lpp.; Mortukāne A. «Padomju Jaunatne», 1976, 18. apr.; Augstkalna M. «Māksla», 1976, № 2, 26.—29. lpp.; Saulīte G. «Karogs», 1976, № 8, 149.—150. lpp.; Staņa V. «Darba Balss», 1976, 13. apr.; Валин И. «Советская Латвия», 1976, 4 апр.

N. E. Baiera «Incidents» 8. apr.; rež. J. Strenga, rež. asist. K. Auškāps, scenogr. I. Blumbergs, kostīmu māksl. B. Puzina. *Recenzijas*: Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1976, 15. maijā, 12. lpp.; Rādzobe S. «Padomju Jaunatne», 1976, 12. maijā; Сваринская М. «Советская Латвия», 1976, 29 мая.

Z. Nalkovskas «Siev pams» 27. maijā; rež. A. Matisa, rež. asist. K. Auškāps, scenogr. I. Caks, kostīmu māksl. B. Puzina. *Recenzijas*: Grēviņš M. «Cīņa», 1976, 23. jūl.; Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1976, 5. jūn., 4. lpp.; Augstkalna M. «Māksla», 1977, № 1, 53. lpp.; Петрова О. «Советская культура», 1976, 29 июня, с. 8.

A. Čehova «Kaija» 7. dec.; rež.-insc. A. Liniņš, rež. K. Auškāps, scenogr. I. Blumbergs, kostīmu māksl. B. Puzina. *Recenzijas*: Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1977, 7. janv., 9. lpp.; Treimanis G. «Rīgas Balss», 1977, 14. janv.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1977, 23. febr.

J. VITOLA LATVIJAS VALSTS KONSERVATORIJAS TEĀTRA FAKULTĀTES STUDENTU — DAILES TEĀTRA VI STUDIJAS DIPLOMDARBS

A. Čehova «Kaija» 18. dec.; rež. insc. A. Liniņš, rež. K. Auškāps, pedagogs A. Matisa un L. Stiebra, scenogr. I. Blumbergs

RIGAS KRIEVU DRAMAS TEĀTRI

P. Popogrebska «Personiskie jautājumi» 28. febr.; rež. A. Kacs, rež. asist. V. Maculevičs, scenogr. T. Šveca. *Recenzijas*: Staņa V. «Cīņa», 1976, 4. martā; Vaijns I. «Rīgas Balss», 1976, 10. martā; Vaijns I. «Horizonts», 1976, № 12, 31.—34. lpp.; Augstkalna M. «Māksla», 1976, № 2, 26.—29. lpp.; Рунце М. «Советская Латвия», 1976, 16 апр.

P. Putniņa «Vēlāmais irnieks» («Sausmas, Janka sācis jau domāt...») 15. jūn. Omskā, 24. sept. Rīgā; rež. P. Pētersons, scenogr. P. Šenhofs, komp. I. Zemzars. *Recenzijas*: Freinberga S. «Cīņa», 1977, 21. janv.; Bībers G. «Literatūra un Māksla», 1976, 9. okt., 11. lpp.; Saulīte G. «Padomju Jaunatne», 1976, 28. nov.; «Rīgas Balss» (režisora pārdomas), 1976, 20. maijā; Saulīte G. «Māksla», 1976, № 3, 54. lpp.; Сваринская М. «Советская Латвия», 1976, 5 okt.

E. de Filipo «Cilindrs» 11. okt.; rež. M. Moreido (Leņingrada), scenogr. J. Feoktistovs. *Recenzijas*: Bērziņa L. «Literatūra un Māksla», 1976, 30. okt., 12. lpp.; Vaijns I. «Rīgas Balss», 1976, 20. okt.

A. Vampilova «Pīļu medības» 20. okt.; insc. A. Kacs, rež. I. Pekers, scenogr. T. Šveca, komp. P. Dambis. *Recenzijas*: Dzene L. «Māksla», 1977, № 1, 32.—35. lpp.; Валн И. «Советская Латвия», 1976, 3 дек.

J. Svarca «Sarkangalvīte» 5. dec.; iest. mākslin. vad. A. Kacs, rež. J. Losevs, V. Malahovs, scenogr. T. Šveca. *Recenzijas*: Čakare V. «Literatūra un Māksla», 1977, 1. janv., 13. lpp.

RIGAS OPERETES TEĀTRI

M. Samoilova, S. Aļošina «Toreiz Sevilā» (kr. tr.) 10. martā; rež. insc. O. Dunkers, rež. A. Ozerovs, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. G. Zemgals, kostīmu māksl. B. Puzina, baletm. J. Pankrate. *Recenzijas*: Sokolova I. «Padomju Jaunatne», 1976, 7. apr.; Briede-Bulavinova V. «Rīgas Balss», 1976, 25. martā.

T. Hrenņikova «Romanovu dinastijas gals» («Baltā nakts») (kr. tr.) 28. maijā; insc. V. Pūce, rež. A. Ozerovs, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. A. Merkmanis, baletm. J. Pankrate.

F. Lesera, Dž. Ebota «Cārlija krustmāte» (latv. tr.) 2. nov.; rež. K. Pamše, diriģ. J. Apsīte, scenogr. A. Plaudis, kostīmu māksl. L. Libeka, baletm. J. Pankrate.

V. Dihovičnija, M. Slobodskoja, E. Kolmanovska «Sieviešu klosteris» (kr. tr.) 23. nov.; rež. I. Jasliņa un I. Pekers, diriģ. J. Apsīte, scenogr. L. Merkmanis, kostīmu māksl. L. Libeka, baletm. E. Raja.

J. Kaijaka un V. Viģantes «Trešais tēva dēls» (latv. tr.) 17. dec.; rež. H. Misiņš, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. A. Plaudis, kostīmu māksl. L. Leite un L. Libeka, baletm. J. Pankrate.

LEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEATRI

V. Tendrjakova «Nakts pēc izlaiduma» (kr. tr.) 11. febr.; rež. A. Sapiro, rež. asist. A. Seligins (A. Lunačarska Teātra mākslas institūta praktikants), scenogr. A. Orlovs (Leņingrada). *Recenzijas*: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1976, 20. martā, 12. lpp.; Кучкина О. «Комсомольская правда», 1976, 30. apr.

G. Kuternicka «Nina» (kr. tr.) 28. martā; rež. F. Deičs, scenogr. A. Orlovs (Leņingrada). *Recenzijas*: Burtņiece A. «Literatūra un Māksla», 1976, 10. apr., 12. lpp.; Saulīte G. «Padomju Jaunatne», 1976, 11. maijā; Saulīte G. «Karogs», 1976, № 8, 151. lpp.

Dž. Barija «Piters Pens» (latv. tr.) 1. okt.; rež. P. Homskis (Maskava), rež. asist. L. Baumann, scenogr. M. Kitajevs (Leņingrada), kostīmu māksl. L. Rage, komp. R. Grīnblats (Leņingrada), M. Kāklā dziesmu teksti, cīņas iest. M. Ļebedevs, dejas iest. B. Matisone. *Recenzijas*: Saulīte G. «Cīņa», 1976, 24. nov.; Zeltiņa G. «Literatūra un Māksla», 1976, 30. okt., 12. lpp.; Bērziņa L. «Padomju Jaunatne», 1976, 7. dec.; Морозова Н. «Советская молодежь», 1976, 3. okt. (беседа с актрисой А. Зайце).

Raiņa «Zelta zirgs» (latv. tr.) 12. nov.; insc. A. Sapiro, rež. U. Pūcītis, scenogr. A. Freibergs, komp. P. Plakidis. *Recenzijas*: Dzene L. «Cīņa», 1976, 2. dec.; Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1976, 4. dec., 8.—9. lpp.; Lāms V. «Literatūra un Māksla», 1977, 28. janv., 5. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1976, 14. dec.; Redovičs A. «Rīgas Balss», 1976, 20. dec.; Рунце М. «Советская Латвия», 1977, 8. янв.; Kask K. «Sirp ja Vasar» (ig. val.), 1977, 4. martā, 6. lpp.

A. Vampilova «Atvadas jūnijā» (kr. tr.) 5. dec.; rež. H. Janovska (Leņingrada), rež. asist. J. Ratiners, scenogr. A. Koženkova (Maskava). *Recenzijas*: Vāļins I. «Rīgas Balss», 1976, 23. dec.

M. Svetlova, Z. Papernija «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev» (atjaunojums kr. tr.) teātra foajē 13. okt.; rež. A. Sapiro.

J. VITOLA LATVIJAS VALSTS KONSERVATORIJAS TEATRA FAKULTĀTES IV KURSA (JAUNATNES TEATRA STUDIJAS) DIPLOMDARBA IZRADES:

R. Blaumaņa «Sroderdienas Silmačos» teātra foajē 1. martā; rež. L. Baumann. *Recenzijas*: Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1976, 10. apr., 10. lpp.; Meinerte I. «Padomju Jaunatne», 1976, 27. jūn.; Bērziņa L. «Māksla», 1976, № 2, 54. lpp.; Saulīte G. «Padomju Jaunatne», 1976, 10. aug.

G. Priedes «Vējlukturis abažūrā» 7. jūn.; rež. Ā. Sapiro, rež. asist. L. Baumannē, scenogr. A. Freibergs. *Recenzijas*: Saulīte G. «Padomju Jau-natne», 1976, 10. aug.; Vilsons A. «Rīgas Balss», 1976, 28. jūn.

LEĻĻU TEATRI

Brāļu Grimmu «Sniegbaltīte un septiņi rūķiņi» (H. Vasara dramāt., L. Kamaras dziesmu teksti; latv. tr.) 17. janv.; rež. insc. A. Cepurītis, rež. M. Deķe, māksl. J. Pigoznis, komp. G. Ramans. *Recenzijas*: Рунце М. «Советская Латвия», 1976, 26. сент.

V. Lando, P. Senhofa «Jums, vecāki!» (kr. tr., pieaugušajiem) 19. febr.; rež. insc. P. Senhofs, rež. V. Grigorjevs un S. Demjanova, māksl. P. Senhofs, mūzikas redaktori R. Pauls un A. Grīva. *Recenzijas*: Тахтамиров В. «Советская молодежь», 1976, 16. марта.

J. Cepovecka «Klauns Loreti un smaidi» (kr. tr.) 9. maijā; rež. insc. P. Senhofs, rež. V. Grigorjevs, māksl. P. Senhofs, komp. I. Vīgners.

N. Sļepakova «Vizainītis» (kr. tr.) 16. okt.; rež. Maskavas augstāko rež. kursu diplomands V. Sergeičevs, māksl. P. Senhofs, komp. I. Sevc (Gorkija).

H. Sappira «Cirka zirdziņš Bumbērītis» (latv. tr.) 25. dec.; rež. insc. A. Cepurītis, rež. V. Bogačs, māksl. P. Senhofs, komp. I. Vīgners.

H. Sappira «Cirka zirdziņš Bumbērītis» (kr. tr.) 25. dec.; rež. insc. A. Cepurītis, rež. V. Bogačs, māksl. P. Senhofs, komp. I. Vīgners.

LIETAJAS TEATRI

M. Sovadžona «Caot» 2. janv.; rež. A. Eizvertiņa, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Freinberga S. «Cīņa», 1976, 22. sept.; Ronis M. «Literatūra un Māk-sla», 1976, 18. sept., 11. lpp.; Lāms E. «Komunisti», 1976, 13. febr.; Трейманис Г. «Советская Латвия», 1976, 14. сент.

F. Sillera «Marija Stjuarte» 30. janv.; rež. O. Kroders, rež. asist. J. Kuplais, scenogr. A. Freibergs. *Recenzijas*: Burtņiece A. «Literatūra un Māk-sla», 1976, 6. martā, 13. lpp.; Freinberga S. «Cīņa», 1976, 22. sept.; Mortukāne A. «Padomju Jau-natne», 1976, 26. maijā; Freimane V. «Māksla», 1976, № 3, 36.—38. lpp.; Treimanis G. «Karogs», 1976, № 9, 140. lpp.; Трейманис Г. «Советская Латвия», 1976, 14. сент.

Dž. Golsverzija «Forsaitu teika» (M. Grēviņa un A. Miglas ska-tuves variants) 5. martā; rež. A. Migla, scenogr. A. Merkmānis, komp. I. Zem-zars. *Recenzijas*: Freinberga S. «Cīņa», 1976, 22. sept.; Radzobe S. «Literatūra un Māk-sla», 1976, 12. jūn., 9. lpp.; Licīte M. «Leņina Ceļš», 1976, 4. martā.

S. Aļošina «Aiz baltajām durvīm» («Palāta») 26. martā; rež. P. Viksne, scenogr. B. Bitāne. *Recenzijas*: Freinberga S. «Cīņa», 1976, 22. sept.; Saulīte G. «Karogs», 1976, № 8, 152. lpp.; Treigūts R. «Leņina Ceļš», 1976, 27. martā.

K. Goldoni «Divu kungu kalps» 3. maijā; rež. A. Eizvertiņa, scenogr. A. Kļaviņš, kustību konsult. A. Rūtentāls, ciņu iest. V. Lūriņš. *Recenzijas*: Frein-berga S. «Cīņa», 1976, 22. sept.; Ronis M. «Literatūra un Māk-sla», 1976, 18. sept., 11. lpp.; Трейманис Г. «Советская Латвия», 1976, 14. сент.

E. Vetemā «Vakarīgas piēciet» 13. maijā; rež. N. Klētņieks, sce-nogr. LLM vidussk. diplomands D. Birnbauma, komp. A. Engelmanis. *Recenzijas*:

Freinberga S. «Ciņa», 1976, 22. sept.; Ronis M. «Literatūra un Māksla», 1976, 18. sept., 11. lpp.; Bērziņa L. «Padomju Jaunatne», 1976, 11. dec.; Трейманис Т. «Советская Латвия», 1976, 14. сент.

J. Jurkāna «Dzērvīte» 20. aug.; rež. J. Cekuls, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Poriētis. *Recenzijas*: Burtņiece A. «Literatūra un Māksla», 1976, 11. sept., 12. lpp.; Freinberga S. «Ciņa», 1976, 22. sept.; Staņa V. «Ļeņina Ceļš», 1976, 23. sept.; Lāms E. «Komunists», 1976, 19. nov.; Kadiķe M. «Ļeņina Ceļš», 1976, 16. nov.

G. Polonska «Mūsu jaunā skolotāja» 4. nov.; rež. P. Viksne, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Lapuķe O. «Komunists», 1976, 25. nov.; Stradiņa A. «Rīgas Balss», 1976, 11. nov.

H. Züdermaņa «Brauciens uz Tilzīti» (I. Bīnes radošais vakars uz Mazās skatuves 12. nov.; rež. A. Migla, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Licite M. «Komunists», 1976, 10. dec.

M. Teteres latviešu tautas anekdošu kompozīcija «Lielceļa ērmu stāsti» 17. nov.; rež. M. Tetere, scenogr. A. Kļaviņš, horeogr. K. Austruma, komp. Ind. Kalniņš. *Recenzijas*: Kārkliņa I. «Padomju Jaunatne», 1977, 9. janv.

R. Tagores «Milas dārz» (M. Teteres skatuves variants) uz Mazās skatuves 18. nov.; rež. M. Tetere, scenogr. A. Kļaviņš, komp. Ind. Kalniņš.

E. Vulfa «Puliera padēls smeja» (trīs viencēlieni: «Cienītās kundzes», «Grūts uzdevums», «Linis murdā») uz Mazās skatuves 19. nov.; rež. N. Klētņieks, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1977, 25. febr., 12. lpp.

I. Ruņģa «Pie sudraba āderes» 10. dec.; rež. A. Migla, scenogr. A. Merkmanis.

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

E. Foņakovas «...un laimi personīgajā dzīvē» 10. maijā; rež. F. Deičs, scenogr. L. Rage. *Recenzijas*: Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1976, 25. sept., 12. lpp.; Буртниене А. «Советская Латвия», 1976, 23. сент.

A. Grebņeva «Skolas direktora dienasgrāmata» 26. maijā; rež. un scenogr. M. Tenisons, komp. M. Einfelde. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. «Ciņa», 1976, 6. okt.; Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1976, 25. sept., 12. lpp.; Mortukāne A. «Padomju Jaunatne», 1976, 13. okt.; Upeniece A. «Liesma» (Valmierā), 1976, 5. jūn.; Буртниене А. «Советская Латвия», 1976, 23. сент.

A. Alunāna «Seši mazi bundzenieki» 4. jūn.; rež. P. Lūcis, scenogr. R. Pilādzis, komp. A. Zilinskis, dejas iest. U. Steins. *Recenzijas*: Mortukāne A. «Padomju Jaunatne», 1976, 16. jūl.; Zaķe R. «Komunisma Uzvara», 1976, 17. aug.

V. Sarojana «Ei, jūs tur!» 10. jūn.; rež. M. Ķimele, scenogr. J. Jansons. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. «Ciņa», 1976, 6. okt.; Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1976, 25. sept., 12. lpp.; Mortukāne A. «Padomju Jaunatne», 1976, 13. okt.

G. Priedes «Zilā» 7. sept. (Rīgā); rež. M. Ķimele, scenogr. P. Martinsons, kostīmu māksl. I. Gurvīča. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. «Ciņa», 1976, 6. okt.; Freinberga S. «Ciņa», 1977, 21. janv.; Burtņiece A. «Literatūra un Māksla», 1976, 2. okt., 11. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1976, 19. okt.; Akurātere L. «Māksla», 1976, № 4, 35.—37. lpp.; Staņa V. «Darba Balss», 1976, 28. sept.; Staņa V. «Liesma» (Valmierā), 1976, 22. okt., Буртниене А. «Советская Латвия», 1976, 23. сент.

A. Sokolovas «Fantāzija» 7. sept. (Rīgā); rež. F. Deičs, scenogr. L. Rage. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. «Ciņa», 1976, 6. okt.; Radzobe S. «Literatūra

un Māksla», 1976, 25. sept., 12. lpp.; Mortukāne A. «Padomju Jaunatne», 1976, 13. okt.; Буртниеце А. «Советская Латвия», 1976, 23 сент.

J. Druces «Mīlestības svētums» 12. okt.; rež. F. Deičs, scenogr. A. Orlovs (Leningrada).

H. Vuolijoki «Akmens ligzda» 13. nov.; rež. P. Lūcis, scenogr. P. Rozenbergs. *Recenzijas*: Čakare V. «Literatūra un Māksla», 1977, 18. febr., 13. lpp.

RECENZIJAS PAR IEPRIEKŠEJO SEZONU IESTUDEJUMIEM

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» A. Upiša Akadēmiskajā drāmas teātri. Dzene L. «Cīņa», 1976, 10. febr.; Kavacis A. «Padomju Jaunatne», 1976, 30. martā; Vilsons A. «Karogs», 1976, № 4, 147.—150. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1976, 24. jūn.

R. Blaumaņa, Im. Kalniņa, J. Petera «Nosaldenās pudeles» Briede-Bulavinova V. «Cīņa», 1976, 28. martā; Viduleja L. «Literatūra un Māksla», 1976, 1. maijā, 13. lpp.; Zemzare I. «Māksla», 1976, № 3, 28.—30. lpp.; Vilsons A. «Karogs», 1976, № 4, 147.—149. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1976, 24. jūn.

H. Ibsena «Brands» Dzene L. «Māksla», 1976, № 1, 38.—43. lpp.; Grēviņš M. «Karogs», 1976, № 1, 142.—144. lpp.; Lāms V. «Literatūra un Māksla», 1976, 13. martā, 6. lpp.; Легзда А. «Театр», 1976, № 7, с. 33—39; Макарова О. «Советская культура», 1975, 28 дек., с. 4; Солодовников В. «Советская культура», 1976, 13 февр., с. 4—5.

F. Sillera «Laupītāji» Grigulis A. «Cīņa», 1976, 15. febr.; Freimane V. «Māksla», 1976, № 3, 33.—35. lpp.; Treimanis G. «Karogs», 1976, № 2, 157.—158. lpp.; Foellbach L. «Ostsee-Zeitung» (Rostock), 1975, 25. nov., 6. lpp.; Рунце М. «Советская Латвия», 1976, 11 янв.

E. Stritmatēra «Bišu Oļe» Grēviņš M. «Karogs», 1976, № 1, 141. lpp.; Treimanis G. «Karogs» № 2, 155.—157. lpp.; Foellbach L. «Ostsee-Zeitung» (Rostock), 1975, 25. nov., 6. lpp. Хайченко Е. «Театр», 1976, № 4, с. 30—32.

J. Strausa «Nakts Venēcijā» Briede-Bulavinova V. «Literatūra un Māksla», 1976, 28. febr., 13. lpp.; Darkevics A. «Māksla», 1976, № 1, 53. lpp.; Kēnigsberga A. «Rīgas Balss», 1976, 10. janv.; Darkevics A. «Dzimtenes Balss», 1976, 29. janv.

M. Satrova «Laika prognoze rītdienai» Augstkalna M. «Māksla», 1976, № 2, 26.—29. lpp.; Valīns I. «Horizonts», 1976, № 12, 31.—34. lpp.

Dž. Verdi «Makbets» Skuja M. «Zvaigzne», 1975, № 24, 22.—23. lpp.; Arūnas V. «Tarybinis Balsas» (lietuv. val.), 1975, 23. okt.; Стефанович В. «Правда», 1976, 6 сент.

J. O'Nīla «Garas dienas ceļš uz nakti» Staņa V. «Darba Balss», 1976, 3. febr.

A. de Misē «Lorencačo» Майорова О. «Советская молодежь», 1976, 11 апр.

M. Gorkija «Varbāģi» Поюровский Б. «Литературная газета», 1976, 14 июля, с. 8.

Dž. Fārkera «Kavalieru viltība» Майорова О. «Советская молодежь», 1976, 11 апр.

K. Sakoni «Televīzijas traucējumi» Ярмиш Г. «Людина и свит». Киев, 1975, № 10, с. 57—59 (на украинском языке).

G. Kuternicka «Ak, šie vecāki!» (Nīna) Liepājas teātri. Freinberga S. «Cīņa», 1976, 22. sept.; Treimanis G. «Rīgas Balss», 1976, 2. sept.; Saulīte G. «Karogs», 1976, № 8, 151.—152. lpp.

H. Gulbja «Cīrulīši» A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī. Valters A. «Darba Balss», 1975, 25. sept.

A. Tolstoja «Buratīno piedzīvojumi Muļķu zemē» Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1976, 14. febr., 13. lpp.; Saulīte G. «Padomju Jaunatne», 1975, 10. aug.

O. Joseliani «Sešas vecmeitas un viens vīrietis» Freinberga S. «Cīņa», 1976, 22. sept.; Treimanis G. «Rīgas Balss», 1976, 2. sept.

S. Moema «Lietus» Mortukāne A. «Padomju Jaunatne», 1976, 6. martā.

V. Rozova «Cetri pilieni» Saulīte G. «Karogs», 1976, № 8, 151. lpp.

M. Gorkija «Pēdējie» Machulska H. «Teatr» (Varšava), 1976, № 23, 20. lpp.

G. Mamļina «Manai meitai jau 16...» («Antoņina») Ronis M. «Literatūra un Māksla», 1976, 18. sept., 11. lpp.

A. Sehova «Ivanovs» Machulska H. «Teatr» (Varšava), 1976, № 23, 20. lpp.; Трейманис Г. «Советская молодежь», 1976, 14. марта.

S. Salteņa un L. Jaciņēviča «Uguns medības ar dzinējiem» Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1976, 25. sept., 12. lpp.; Pocius J. «Literatūra ir Menas» (lietuv. val.), 1975, 1. nov., 12. lpp.

F. Dostojevska «Brālis Aļošs» Machulska H. «Teatr» (Varšava), 1976, № 23, 20. lpp.

A. Driņes «Pēdējā barjera» Велехова Н. «Театр», 1976, № 11, с. 52—55.

M. Gorkija «Dibenā» Физиков В. «Омская правда», 1976, 23. июня.

A. Gaidara — «Bumbarašs» Machulska H. «Teatr» (Varšava), 1976, № 23, 20. lpp.

A. Ostrovska «Arī gudrinieks pārskatās» Физиков В. «Омская правда», 1976, 23. июня.

J. Viļkovska «Rimcimci un draiskie lāciņi» Рунце М. «Советская Латвия», 1976, 26. сент.

M. Pavlika «Papīra zirdziņš» Рунце М. «Советская Латвия», 1976, 26. сент.

A. Serurīša un V. Artava «Zaķu skola» Рунце М. «Советская Латвия», 1976, 23. сент.

T. Viljamsa «Ilgu tramvajs» «Вечерний Тбилиси», 1976, окт.

Z. Anuīja «Mēdeja» Галинина И. «Советская культура», 1975, 17. окт., с. 4.

H. Raudsepa «Mikumerdi» Станя В. «Вечерний Таллин», 1975, 6. февр.

A. Brigaderes «Sievu kari ar Belcebulu» Vilandes drāmas teātrī «Ugala» P. Lūča iestudējumā. Alo Ulo «Noorte Hāäl» (Tallin), 1975, 9. febr.; Lora M., Siimer E. «Tee Kommunismile» (Viljandi), 1975, 15. febr.

LATVIEŠU AUTORU LUGU IESTUDEJUMI AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM

1975. g. M. Gorkija Dņepropetrovskas Krievu drāmas teātri iestudēts V. Lāča «Zvejnieka dēls».

1976. g. martā Vilandes teātri «Ugala» (Igaunijas PSR) notika H. Gulbja lugas «Cīrulīši» pirmizrāde. Iestudējuma režisors Valdurs Līvs, scenogrāfe Ingrīda Agura, komponists Olafs Ehala. Lugu igauņu val. tulkojusi Ita Sakska. *Recenzijas:* Kruus O. «Sīrp ja Vasar» (ig. val.), 1976, 20. aug., 6. lpp.

1976. g. 21. martā Tartu Akadēmiskajā teātri «Vanemuine» notika H. Gulbja lugas «Aijā žūžū, bērns kā lācis» 100. izrāde.

1976. g. 14. martā Vilandes teātri «Ugala» (Igaunijas PSR) notika V. Lāča romāna «Zvejnieka dēls» dramatisējuma pirmizrāde. To iestudējis režisors Pēteris Lūcis, scenogrāfs Pēteris Rozenbergs. *Recenzijas:* Dzenītis Ģ. «Literatūra un Māksla», 1976, 1. maijā, 15. lpp.

1976. g. 24. aprīlī Kauņas Drāmas teātri 300. izrādī pieredzēja R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos». Uzvedums teātra repertuārā ir kopš 1956. gada. R. Blaumaņa lugu iestudējis režisors H. Vancevičs, scenogr. A. Zirnīs, baletm. J. Canga. Lugu lietuviešu valodā tulkojis J. Pajeckis.

1976. g. decembrī Sauļu drāmas teātri notika H. Gulbja lugas «Cīrulīši» pirmizrāde. Režisore R. Steponavičute, scenogrāfs G. Kličus, komp. V. Montvila.

GODA NOSAUKUMI LATVIJAS PSR TEĀTRA DARBINIEKIEM

PSRS Tautas skatuves mākslinieks

Elzai Radziņai-Salkonei — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrisei (1976. g. 14. janv.).

Kārlim Zariņam — Akadēmiskā operas un baleta teātra solistam (1976. g. 30. dec.).

Latvijas PSR Tautas rakstnieks

Arvidam Grīgulim — LVU profesoram, rakstniekam, dramaturgam un teātra kritiķim (1976. g. 23. sept.).

Latvijas PSR Tautas mākslinieks

Edgaram Vārdaunim — Akadēmiskā operas un baleta teātra scenogrāfam (1976. g. 26. jūl.).

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Arkādijam Kacam — Rīgas Krievu drāmas teātra galvenajam režisoram (1976. g. 26. janv.).

Laimai Andersonei-Silārei — Akadēmiskā operas un baleta teātra operas solistei (1976. g. 30. apr.).

Raimondam Paulam — komponistam (1976. g. 2. jūn.).

Zītai Ersai — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistei (1976. g. 26. jūl.).

Rihardam Glāzupam — Akadēmiskā operas un baleta teātra dirigentam (1976. g. 26. jūl.).

Genādijam Gorbaņovam — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistam (1976. g. 26. jūl.).

Hermanim (Ermanim) Vazdikam — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktierim (1976. g. 19. okt.).

Lilijai Erikai (Freimanei) — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrisei (1976. g. 22. dec.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

Aleksandram Viļumanim — Akadēmiskā operas un baleta teātra galvenajam dirigentam (1976. g. 26. jūl.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

Ausmai Kantānei (Ziedonei) — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrisei (1976. g. 12. apr.).

Jevgeņijam Ivaničevam — Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim (1976. g. 28. jūn.).

Markam Ļebedevam — Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim (1976. g. 28. jūn.).

Modrim Ceram — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistam (1976. 26. jūl.).

Zannai Glebovai — Rīgas Operetes teātra aktrisei (1976. g. 26. jūl.).

Andrejam Krašauskim-Krauzem — Akadēmiskā operas un baleta teātra orķestra māksliniekam (1976. g. 26. jūl.).

Mihailam Kublinskim — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra režisoram (1976. g. 26. jūl.).

Andrim Melnbārdim — Akadēmiskā operas un baleta teātra koncertmeistaram (1976. g. 26. jūl.).

Kārlim Miesniekam — Akadēmiskā operas un baleta teātra operas solistam (1976. g. 26. jūl.).

Vladimiram Nikonovam — Akadēmiskā operas un baleta teātra orķestra māksliniekam (1976. g. 26. jūl.).

Solveigai Rajai — Akadēmiskā operas un baleta teātra operas solistei (1976. g. 26. jūl.).

Larisai Tuisovai — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistei (1976. g. 26. jūl.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks

Gunāram Priedem — dramaturgam, Latvijas Rakstnieku savienības pirmajam sekretāram (1976. g. 26. jūl.).

Harijam Gulbim — dramaturgam (1976. g. 22. okt.).

NOZIMIGĀKĀS VIESIZRĀDES

LATVIJAS PSR TEĀTRU VIESIZRĀDES AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM

No 1. jūn. līdz 29. jūn. Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Omskā ar šādām izrādēm: N. Pogodina, M. Zaharova «Temps-1929», M. Roščina «Vecais Jaunais gads» un «Vīrs un sieva meklē istabu», B. Brehta «Kaukāza krita aplis», A. Makajonoka «Apmātais apustulis», P. Popogrebska «Personiskie jautājumi», E. Radzinska «Sarunas ar Sokrātu», V. Sukšina «Energiskie ļaudis», L. Zorina «Tranzīts», A. Ostrovska «Arī gudrinieks pārskatās», M. Gorkija «Dibenā», K. Sakoni «Televīzijas traucējumi», Dž. Deriona «Cilvēks no Lamančas». Te notika arī P. Putniņa lugas «Vēlamais īrnieks» («Sausmas, Janka sācis jau domāt») pirmizrāde.

No 1. jūl. līdz 30. jūl. Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Novosibirskā ar šādiem iestudējumiem: P. Popogrebska «Personiskie jautājumi», N. Pogodina, M. Zaharova «Temps — 1929», L. Zorina «Tranzīts», V. Sukšina «Energiskie ļaudis», E. Radzinska «Sarunas ar Sokrātu», K. Sakoni «Televīzijas traucējumi», Dž. Deriona «Cilvēks no Lamančas», B. Brehta «Kaukāza krita aplis», M. Roščina «Vecais Jaunais gads» un «Vīrs un sieva meklē istabu», A. Makajonoka «Apmātais apustulis».

No 21. jūl. līdz 15. aug. Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta trupa piedalījās PSRS Kultūras dienās Griekijā. Viesizrāžu laikā Pīrējā rīdzinieki spēlēja uz «Amfiteatron Kastella» skatuves. Viesizrāžu repertuārā A. Adāna balets «Zizele» un koncertprogrammas, kurās bija ietverts P. Caikovska baleta «Gulbju ezers» otrais cēliens, Z. Bizē un R. Šcedrina «Karmena», kā arī baletu divertismenti.

No 7. aug. līdz 12. aug. Rīgas Leļļu teātra krievu trupa viesojās Irānas galvaspilsētā Teherānā. Rīdzinieki parādīja divus iestudējumus: izrādi bērniem — J. Cepovecka «Klauns Loreti un smaids» un izrādi pieaugušajiem — P. Senhofa, V. Lando «Jums, vecāki!»

No 21. aug. līdz 28. aug. Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta trupa viesojās Ungārijas Tautas Republikā, uzstājoties Budapeštā, Margitā salas brīvības estrādē. Kolektīvs parādīja P. Caikovska baletu «Gulbju ezers», kā arī koncertprogrammu, kurā iekļauti fragmenti no «Parīzes Dievmātes katedrāles» un «Karmenas».

18. un 19. okt. A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris viesojās Tbilisi ar T. Viljamsa «Ilgu tramvaju». 21. okt. L. Freimane sniedza koncertu A. Horavas Aktieru namā, izpildot B. Brehta songus.

No 24. nov. līdz 5. dec. Rīgas Leļļu teātra krievu trupa viesojās Kalīņingradā, parādot tur braļu Grimmu «Sniegbaltīti un septiņus rūķiņšus», kā arī P. Senhofa, V. Lando «Jums, vecāki!»

PSRS TEĀTRU UN ARZEMJU KOLEKTIVU VIESIZRADES MOSU
REPUBLIKĀ

No 21. janv. līdz 1. febr. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Maskavas Mazās Bronnajas drāmas teātris ar trim izrādēm — J. Volčeka «Atceltais un ieceltais», A. Ostrovska «Ne no šīs pasaules», Z. B. Moljēra «Dons Zuāns».

No 3. apr. līdz 6. apr. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Ļeņingradas V. Komisarževskas dramatiskais teātris, parādot V. Konstantinova, B. Racera lugu «Izšķirošais punkts» un M. Sovāžona «Cao!».

No 13. apr. līdz 18. apr. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Taizemes deju ansamblis. Viesi dejoja nacionālās tautas un klasiskās dejas, pavadījumu spēlējot uz senajiem tautas instrumentiem.

19. aprīlī A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī viesojās Igaunijas PSR Jaunatnes teātris ar izrādi «Process», kas veidota pēc E. Manna filmas scenārija «Nirnbergas process».

No 6. maija līdz 24. maijam Daugavpilī viesojās Sverdlovskas Operetes teātris ar šādām izrādēm: V. Konstantinova, B. Racera, V. Dmitrijeva «Krievu noslēpums», J. Hmelņicka «Donna Lučija», F. Lehāra «Jautrā atraitne», I. Kalmana «Cigāns — premjers» un «Bajadera».

27., 28. un 29. maijā A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās Hamburgas teātris «Thalia» (VFR) ar F. Sillera lugas «Marija Stjuarte» iestudējumu.

No 1. jūn. līdz 30. jūn. Rīgas Krievu drāmas teātra un Baltijas kara apgabala Virsnieku nama telpās viesojās M. Gorkija Tulas drāmas teātris ar šādām izrādēm: V. Konstantinova un B. Racera «Tulas noslēpums», H. Borovika «Intervija Buenosairesā», V. Sukšina «Raksturi», R. Ibrahimbekova «Lauvam līdzīgs», I. Bukovčana «Pirms gailis dziedās», A. Vampilova «Provinces anekdotes», A. Oseckas «Ķiršu garša», B. Sova «Cēzars un Kleopatra», F. Sillera «Mīla un viltus», Lope de Vegas «Suns uz siena kaudzes».

No 17. jūn. līdz 20. jūn. Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās teātris no Sanfrancisko (ASV) «American Conservatory theatre» ar divām izrādēm — T. Vaidlera «Savēdēja» un J. O'Nilā «Mīla zem gobām».

No 24. jūn. līdz 30. jūlijam A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra un Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Kijevas Operetes teātris. Viesizrāžu repertuārā: A. Rjabova «Soročinas gadatirgus», O. Sandlera «Cetri no Zannas ielas», A. Filjpenko «Sultāna simt pirmā sieva», V. Muradeli «Meitene ar zilām acīm», F. Lova «Mana skaistā lēdija», J. Strausa «Sikspārnis», I. Kalmana «Silva», «Cigāņu barons», F. Lehāra «Jautrā atraitne», «Grāfs Luksemburgs».

No 1. jūl. līdz 30. jūl. Rīgas Krievu drāmas teātra telpās viesojās Novosibirskas drāmas teātris «Krasnij fakel» ar šādām izrādēm: V. Pānovas «Parunāsim par milestības dīvainībām» («Nadežda Milovanova»), S. Aļošina «Kāpnes», A. Arbužova «Vecmodīgā komēdija», E. Rjazanova, E. Braginska «Darba biedri», V. Sukšina «Energiskie ļaudis» un «Raksturi», T. Viljamsa «Orfejs nokāpj ellē», R. Bolta «Lai dzīvo karaliene, vivat!», Dž. Popluela «Lietu izmeklē mīsis Paipere».

No 21. jūl. līdz 18. aug. A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās Doņeckas krievu drāmas teātris no Zdanovas. Viesizrāžu repertuārā šādi iestudējumi: N. Pogodina «Kremļa kurantis», M. Gorkija «Vasa Zeļeznova», B. Vasiljeva «Nešaujiet uz baltajiem gubjjiem», V. Sukšina «Raksturi» un «Ener-

giskie ļaudis», A. Arbuzova «Vecā Arbata pasakas», A. Vampilova «Tikšanās priekšpilsētā» («Vecākais dēls»), F. Sillera «Dons Karloss», J. Hmeļņicka «Donna Lučija».

No 14. aug. līdz 29. aug. Daugavpili un no 1. sept. līdz 12. sept. Rīgā, Krievu drāmas teātra un Baltijas kara apgabala Virsnieku nama telpās viesojās Tbilisi A. Gribojedova Krievu drāmas teātris ar šādām izrādēm: I. Dvorecka «Atvadas», A. Čaidzes «Kad pilsēta dus...», V. Sukšina «Redzes viedoklis», G. Gorina «Jāaizmirst Herostrats», M. Rozovska un J. Rjašenceva «Trīs musketieri», A. Oseckas «Ķiršu garša», V. Sukšina «Energiskie ļaudis», I. Erķena «Kaķu spēle».

No 17. sept. līdz 21. sept. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Kuba nacionālais modernais balets. Tā repertuārā baleta miniatūras.

No 9. okt. līdz 20. oktobrim Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Maskavas Mazais akadēmiskais teātris ar četriem iestudējumiem — K. Simonova «Tā ari būs», A. Tolstoja «Dūjiņa», A. Ostrovska «Mežs un «Atvars».

No 25. nov. līdz 28. nov. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Ungārijas kamerbalets — Pečas Nacionālā teātra baleta trupa. Ungāru mākslinieki parādīja ridziniekiem divas programmas, kurās bija iekļauti seši viencēļieni: «Lido, pāv!» (Z. Kodai mūzika), «Saites» (I. Lajtas mūzika), «Svētpavasaris» (I. Stravinska mūzika), «Svīta» (J. S. Baha mūzika), «Kliedzieni» (G. Mālera mūzika) un «Apskaidrotā» (A. Šēnberga mūzika).

No 15. dec. līdz 24. dec. Daugavpili viesojās Maskavas Centrālais Padomju Armijas teātris ar trim iestudējumiem — I. Dvorecka «Kovaļova no provinces», R. Fedņova «Krita sniegi», A. Sokolovas «Farjatjeva fantāzijas».

S A T U R S

Teātru darbs 1976. gadā. <i>Viktors Hausmanis</i>	3
<i>Perpetuum mobile</i> . <i>Silviņa Freinberga</i>	19
Skaidrs, nežēlīgs tiešums. <i>Guna Zeltiņa</i>	31
Ideālā varoņa meklējumi Jaunatnes teātri. <i>Silviņa Geikina</i>	46
Atrast sevi. <i>Irēna Lagzdiņa</i>	56
Jānis Zariņš par operu. Sak. <i>Rita Rotkale</i>	68
Ar savu pārlicību operetes žanrā. <i>Vija Briede-Bulavinova</i>	75
«Izrunā skaidri, kas tur rakstīts!» <i>Māris Grēviņš</i>	88
Teātra muzejs atklāts	99
Andrejs Upīts par teātri. Sak. <i>M. Miglāne</i>	108
Aktieri un režisori atceras. <i>Ligita Bērziņa</i>	112
Dažas atmiņas. <i>Nora Kallape</i>	125
Pagātnes epizode. <i>Aina Rode</i>	134
Dažas ziņas par Mariju Vedrinsku. <i>Tatjana Vlasova</i>	136
Hronika. <i>Irēne Meinerte</i>	148

gābīte Jaudis, A. Artuzora «Vēca Arbatā pasakas», A. Vampola «Pēdējais
pēdējais» («Verākan dāns»), F. Sūvera «Dona Karloza», J. Hānējāns «Dzīvotājs
Ludis».

No 14. aug. līdz 20. aug. Dņevroviļi un no 1. sept. līdz 12. sept. Rīga; Krāslas
drāmas teātra un Daugpils kara apgabala Vidzemes kara teātra izrādās: I. Bā-
liša A. Gribojedova Krievu drāmas teātris ar izdev. izrādēm:
I. Dņevrocks «Arvada», A. Čudāns «Kad pūķis dev...», V. Šubins «Rudis
rodzīgais», G. Čurins «Lāzīņģis Hērstrāts», M. Rņevsks un J. Hānējāns
«Cīņa mūzikas ar A. Čudāns «Kāds garis», V. Šubins «Šķērsuģis izdev
J. Rņevsks «Kāds garis».

No 17. sept. līdz 21. sept. Akadēmiskā operas un baletu teātris
Krievu nacionālā operas un baletu teātris.

ТЕАТР И ЖИЗНЬ, 21

Составитель Р. Мелнаде

Художник А. Савицкий

Издательство «Лиезма» Рига 1977

На латышском языке

No 21. sept. līdz 28. sept. Akadēmiskā operas un baletu teātris
Krievu nacionālā operas un baletu teātris.

No 28. sept. līdz 30. okt. Akadēmiskā operas un baletu teātris
Krievu nacionālā operas un baletu teātris.

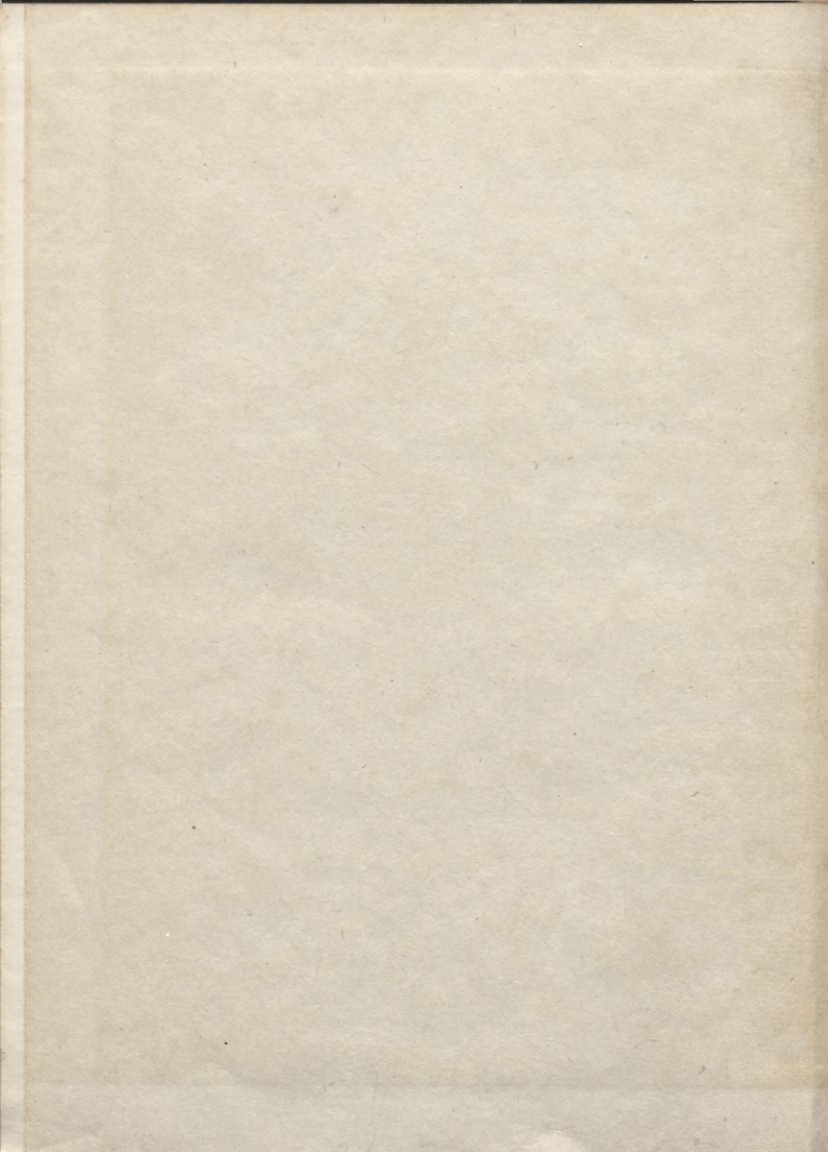
No 30. sept. līdz 28. okt. Akadēmiskā operas un baletu teātris
Krievu nacionālā operas un baletu teātris.

ИБ № 770

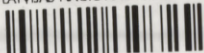
TEĀTRIS UN DZIVE, 21

Redaktore I. Zaķe. Mākslinieciskā redaktore
Ņ. Sakirjanova. Tehniskā redaktore L. Engere.
Korektore D. Ērgle.

Nodota salikšanai 1977. g. 7. jūnijā. Parakstīta
iespiešanai 1977. g. 23. septembrī. Tipogrāfijas
papīrs Nr. 1, formāts 60×84/16. 11,50 fiz.
iespiedl.; 10,70 uzsk. iespiedl.; 11,47 izdevn. l.
Metiens 8000 eks. JT 05454. Maksā 1 rbl. 30 kap.
Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24.
Izdevn. Nr. 587/28793/MM-1371. Iespiesta Latvijas
PSR Ministru Padomes Valsts izdevniecību, poli-
grāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komite-
jas Rīgas Paraugtipogrāfijā Rīgā, Vienības
gatvē 11. Pasūt. Nr. 234.



LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306016321

