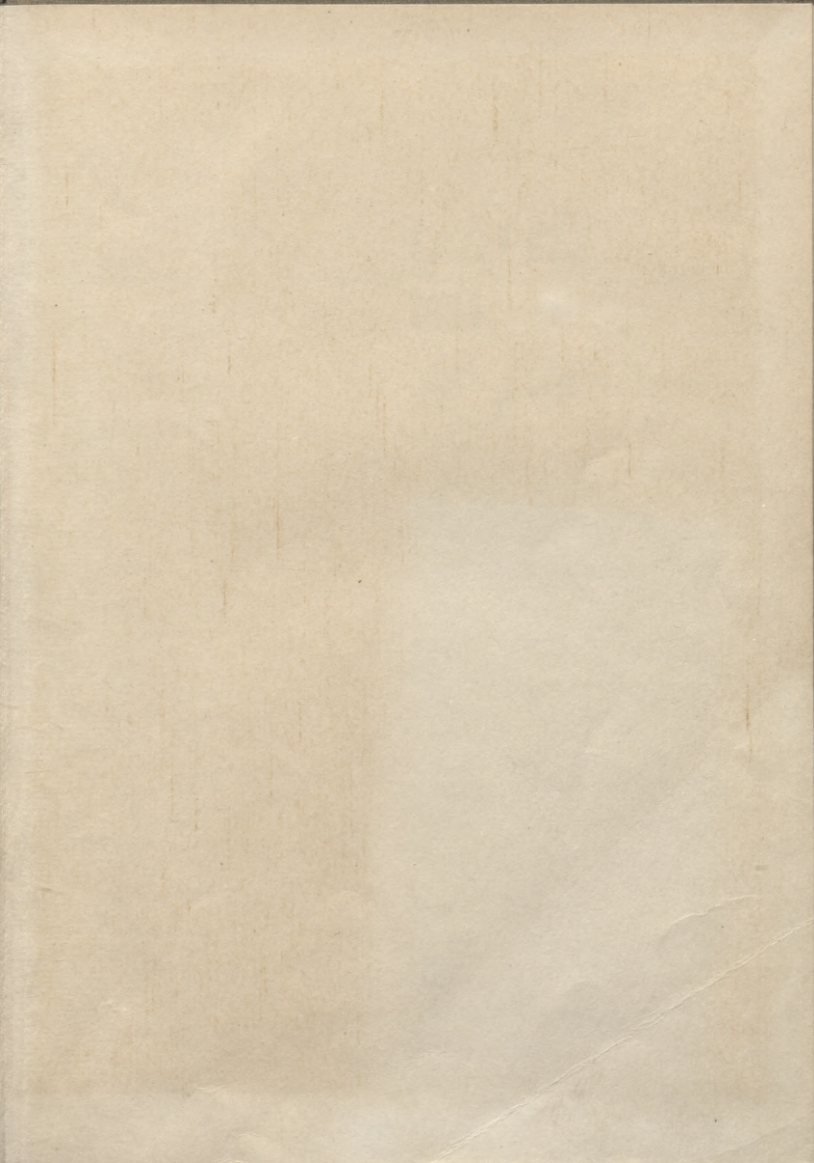


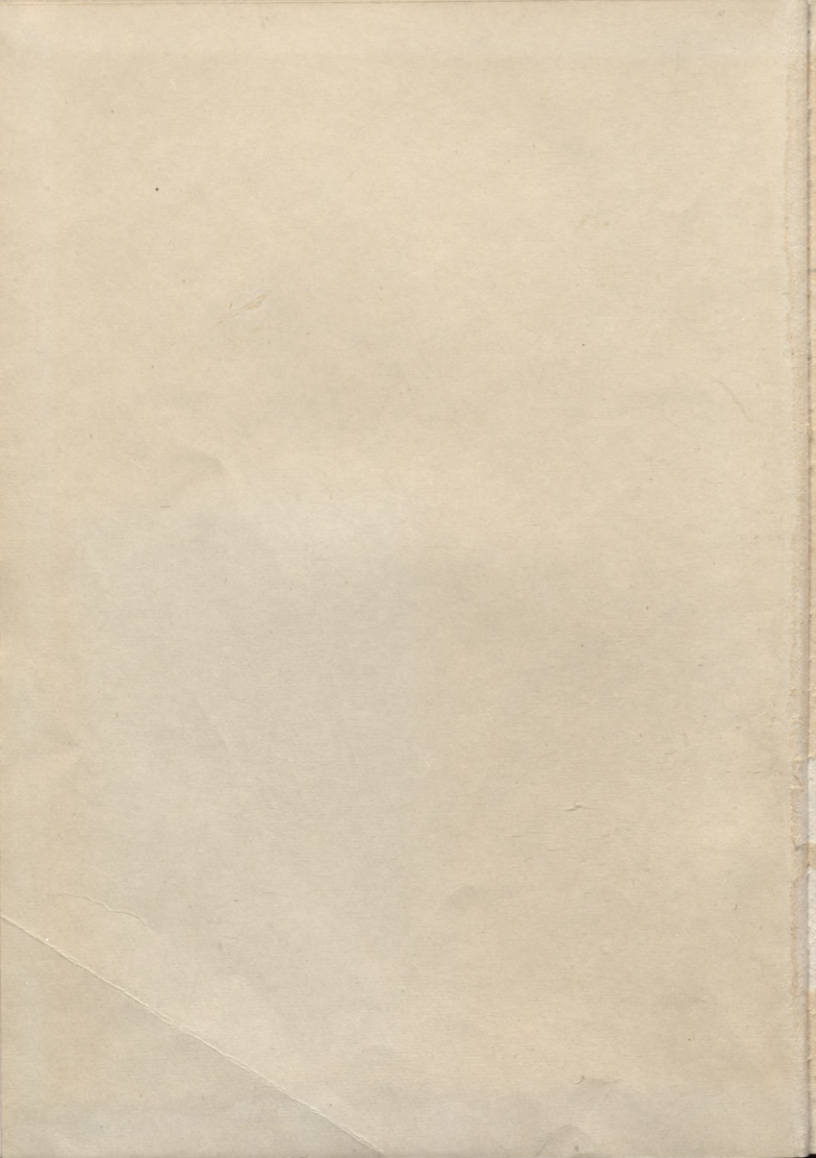
B
79



teātris
un
dzīve

06 016 320





B
79

B

teātris
un
dzīve

20

Sakārtojusi Rīta Melnace



IZDEVNIECĪBA «LIESMA» RĪGA 1976

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA
76-

792
Te 008

ТЕАТР И ЖИЗНЬ. 20
Составитель Р. Мелнаце
Художник Г. Элер
Издательство «Лиезма» Рига 1976
На латышском языке

Redkolēģija:

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

Mākslinieks *G. Elers*

© «Liesma», 1976

Т $\frac{80105-411}{M801(11)-76}$ 362-76

JUBILEJAS REIZĒ

Lasītāju rokās nonācis 20. rakstu krājums «Teātris un Dzīve». Tā ir sava veida jubileja, un tādās reizēs vienmēr ir derīgi apstāties un atskatīties — kas ir paveikts, kā pietrūcis, ko paņemt līdzī turpmākajās gaitās. Tāpēc palūdzu mākslas zinātņu doktoru Kārli Kundziņu — vienu no tiem teātra zinātniekiem, kas stāvēja pie krājuma šūpuļa — dalīties pārdomās par sasniegto, vēl neaizsniegto un vēlamo.

Sakiet, lūdzu, — kā radās doma dibināt šādu rakstu krājumu?

— 50. gadu vidū latviešu padomju teātra māksla bija sasniegusi zināmu attīstības pakāpi, un kritiķu un Teātra biedrības vadošo darbinieku vidū dzima doma, ka teātra mākslas tālākai sekmēšanai būtu nepieciešams savs izdevums. Prese tajā laikā bija stipri vienaldzīga pret teātra kritiku, nemaz jau nerunājot par tās attieksmi pret skatuves mākslas attīstības problēmām un it īpaši pret teātra vēstures jautājumiem — tie presē netika atspoguļoti. Taču intensīvā latviešu padomju teātra attīstība prasīja pēc atbalss, pēc drukāta vārda, kas balstītu, skaidrotu problēmas, pēc publikācijām, kas sniegtu pārskatu par latviešu teātra tradīciju izveidošanos, par vakardienu, no kuras ir izaugusi šodiena — šī strauji augšupejošā teātra dzīve. Tā radās doma par periodisku izdevumu, kas būtu veltīts latviešu padomju teātrim.

Šī ideja ieguva vispārēju atsaucību Teātra biedrībā un tās priekšsēdētāja Eduarda Smilģa personā (viņš pats arī deva rakstu pirmajam krājumam). To atbalstīja un visus nepieciešamos priekšdarbus ievadīja toreizējais biedrības priekšsēdētāja vietnieks Alfrēds Austrīņš. Un tā 1955. gada nogalē pulciņš entuziastu jau varēja sakārtot un nodot ražošanā pirmo teātrim veltīto rakstu krājumu, būdami ciešā pārliecībā, ka pirmajai bezdelīgai 1956. gadā sekos nākamā. Sastādītāji bija A. Austrīņš, L. Pečaka

(Akurātere) un J. Markulāne (tagad mākslas zinātņu doktore Ļeningradā). Pirmā izdevuma redaktori bija J. Kalniņš un es.

Izdevniecība nebija īsti pārliecināta, ka rakstu krājums atradīs pietiekami daudz lasītāju, tādēļ arī metiens bija pavisam necils — 2000 eksemplāru. Tomēr grāmatu ātri vien izpirka. Nākamajos gados auga gan tās tirāža, gan arī apjoms (tagad gan apjoms atkal samazinājies). Pirmā sējuma līdzstrādnieku vidū bija P. Pētersons, E. Smilģis, P. Homskis, J. Jurovskis, V. Baļuna, S. Freinberga, E. Siliņa, O. Grāvītis, V. Grēviņš un citi.

Pārrunājot organizatoriskus jautājumus, vairākkārt izskanēja doma, ka agri vai vēl latviešu padomju teātra dzīve izvirzīs prasību pēc sava teātra žurnāla. Toreiz žurnāls «Māksla» vēl neeksistēja un «Karogs» rakstus par teātri nepublicēja. Liekas, ka šāda doma nebūtu velta arī mūsu dienās. Kaut arī «Māksla» ir skaists un derīgs izdevums, tam jāaptver visas mākslas nozares un līdz ar to teātrim atliek pārāk maz telpas. Tas nevar dot to, ko dotu specializēts teātra žurnāls, kaut arī pavisam neliels. «Teātris un Dzīve» tikai daļēji kalpo uzdevumam atspoguļot raksturīgas teātra dzīves parādības, jo rakstu krājumam ir pārāk ilgs sagatavošanas laiks un tas nevar operatīvi reaģēt uz visām aktuālajām teātra dzīves problēmām. Pirmais sējums iznāca vēl tanī laikā, kad izdevniecība un tipogrāfijas strādāja daudz ātrāk. Toreiz grāmatas sagatavošanai bija nepieciešami tikai divi mēneši. Tagad tam ir nepieciešams vesels gads. Ja būtu žurnāls, būtu citādi.

Kā radās nosaukums «Teātris un Dzīve»?

— Toreiz tika minēta virkne nosaukumu — «Teātris», «Teātris un Dzīve» un citi. Izvēlējamies pēdējo, jo tas visspilgtāk atklāj reālo saikni starp teātri un dzīvi.

Kā, pēc jūsu domām, «Teātris un Dzīve» ir attaisnojis izvirzītos mērķus, kas divdesmit gados ir licies pats interesantākais un kam vēl vajadzētu pievērst uzmanību, sastādot turpmākos rakstu krājumus?

— Padomju Latvija teātra skatītāju skaita ziņā ieņem vienu no pirmajām vietām Padomju Savienībā. Tas liecina par to, ka teātra māksla ļoti daudz nozīmē tautas kultūrā, ka tauta ir cieši saaugusi ar teātri. To, manuprāt, lielā mērā ir sekmējis arī rakstu krājums «Teātris un Dzīve». Divdesmit sējumu sastādītāji un redaktori ir ieguldījuši daudz grūta darba. Liels bijis autoru pulks. Daudzu no tiem, kas veidojuši pirmās grāmatas, vairs nav mūsu vidū. Ir nākuši klāt jauni pētnieki un kritiķi — daudzsološa jaunā paaudze.

Krājumā ir nepieciešami dažāda žanra raksti — izcilu izrāžu

un skatuves tēlu analīzes, radošie portreti, atmiņas, raksti par teātra vēstures jautājumiem, sezonu apskati, režijas un aktiermākslas problēmu iztirzājumi, raksti par teātra teorijas jautājumiem. Turklāt ļoti laba un vajadzīga ir teātra dzīves hronika, bibliogrāfija un plašs ilustratīvais materiāls. Visiem no šiem žanriem ir jābūt katrā sējumā, protams, atkarībā no tā, cik ļauj apjoma iespējas. Pricētos, ja katrā sējumā būtu arī pašu skatuves mākslinieku raksti. Gribētos, lai nebūtu retums arī pārskati par pasaules teātru dzīves parādībām. Un, protams, lai vienmēr tiktu skarti latviešu teātra vēstures jautājumi, kuru izpētei vēl ir jāveltī daudz pūļu. Ilustratīvo noformējumu patīkami bagātinātu (bez fotomateriāliem) arī mākslinieku zīmējumi. Par to nekaitētu padomāt.

Kad rakstu krājums tika organizēts, neviens nezināja, vai tas kļūs par periodisku izdevumu. Tagad, 20 sējumus pārlūkojot, visi, kas piedalījušies tā veidošanā, ar prieku un gandarījumu var atskatīties uz paveikto, priecāties par bagāto materiālu, kāds tajos atrodams. Latvijā ir daudz māju bibliotēku, kurās glabājas visi šie sējumi, un tajos ik lasītājs var atrast daudz izcilu rakstu par iemīļoto mākslu.

Sodien neviens nevar uzrakstīt latviešu teātra vēsturi, neizmantodams tos materiālus, kas glabājas «Teātra un Dzīves» sējumos. Varbūt režisori un aktieri varēs apliecināt, ka arī viņiem rakstu krājums ir bijis interesants un noderīgs? Nav šaubu, ka izdevums «Teātris un dzīve» lielā mērā ir sekmējis latviešu padomju teātra kultūras augšupeju. Tādēļ gribu novēlēt turpināt tālāk izkopt šī nepieciešamā izdevuma tradīcijas, novēlēt tam ilgu un raženu mūžu.

*K. Kundziņa stāstījumu pierakstīja
L. Bērziņa*

Viktors Hausmanis

TEĀTRU DARBS 1975. GADĀ

Kādas ir 1975. gada teātra dzīves krāsas? Par 1976. gadu varēs pateikt ātri — tas ir PSKP 25. kongresa gads, kad visu padomju cilvēku skati pirms un pēc kongresa pievērsti šim izcilajam notikumam partijas un valsts dzīvē. Kongresa tuvums uzliek īpašu atbildību arī teātra darbiniekiem. Visi darba cilvēki mūsu zemē uzņemas paaugstinātas saistības, stāsta par sasniegumiem un ražošanas veltēm. Vai aktieri un režisori drikst no viņiem atpaukt? PSKP 25. kongresam veltītos teātru iestudējumus varēs izvērtēt un rezumēt gada beigās; 1975. gada nogalē vēl tikai jūtama kongresa gatavošanās rosme.

Bet 1975. gada krāsas? Pirms trīsdesmit gadiem pienāca gals cilvēces lielākajam posta nesējam — karam, tika uzveikti vācu fašistiskie iebrucēji. 1975. gadā uzvaras vārds skanēja no daudzu cilvēku lūpām, jo atzīmējām Uzvaras 30. gadadienu. Šim notikumam vajadzēja ievilkt savu līniju sezonas kopainā. Tiesa, mākslas attīstības procesi ir sarežģīti, un ne katreiz tie piekļaujas sabiedriski politiskās dzīves atsevišķiem notikumiem, tomēr mūsu valstī nav domājama tāda situācija, kad visa sabiedrība dzīvotu ar vienām rūpēm un priekiem, bet teātri ietu citu savrupu ceļu. Karš bija skarbākais pārbaudījums mūsu tautai, kara laikā parādījās cilvēku lielums un varonība. Kara ārkārtēja situācija ir īpaši izdevīga dramaturgiem un teātriem, te pati dzīves īstenība diktē konfliktus. Un pastāstīt par karu vajag, lai jaunā paaudze saprastu un novērtētu šodienu.

Teātri šo savu pienākumu izpildīja tikai daļēji. 1975. gadā ir maz tādu kara tematikai veltītu iestudējumu, kas atstātu dziļākas pēdas teātra darbībā.

Dailes teātris ilgi meklēja lugu, ko iestudēt, līdz apstājās pie M. Birzes drāmas «Tā nebija pēdējā diena», kas nepelnīti bija nogulējusi novārtā piecpadsmit gadus, un M. Birze pats atzina, ka tagad, 1975. gadā, viņš to rakstītu citādi. Iestudējums nekļuva par

izcilu notikumu, tomēr tas vērtējams pozitīvi. A. Liniņš sadarbibā ar F. Ertneri, kurai tas bija mūža pēdējais darbs, labi izcēluši lugas dramatismu un, parādot latviešu zemnieku Puškaru ģimeni kara ceļu krustojumā, centušies plest plašāku notikumu loku. Ar atbilstoši izraudzītiem diapozitīviem režisori liek apjaust gan kara šausmas, gan tā plašo mērogu. Izrāde vairs nav tikai par kādu latviešu ģimeni, kas kara viesuļos aizklīdusi uz Vāciju, iestudējums rada asociācijas par daudzu Eiropas tautu ceļiem kara viesuļvētrā. Uzveduma mākslinieciskais centrs ir L. Bērziņas tēlotā Puškaru saimniece — cilvēcisks un traģiski pretrunīgs tēls, māte, kas gribētu mieru, kas vēlētos atgriezties Latvijas silu ielokā, māte, kas auklējusi un audzinājusi dēlu, bet karš aizvedis viņu un viņas dēlu barikāžu otrā pusē, dēls kļuvis par tautas interešu nodevēju un slepkavu. Atgriešanās ceļa vairs nav.

Krievu drāmas teātrī atzinīgi jāvērtē B. Vasiļjeva stāsta «Sarakstos neskaitījās» dramatisējuma iestudējums A. Kaca režijā. Izrāde ir gan pārlietu skaļa un trokšņaina, taču tajā izceļas J. Safronova veidotais Plužņikova tēls un dažas precīzi izstrādātas, klušinātas ainiņas.

Lielā Tēvijas kara piemiņai pa lūgai iestudēja perifērijas teātri. Valmierieši turpināja rādīt I. Kolomijeca «Zilos briežus», liepājnieki nedeva R. Ibrahimbekova «Tuvumu» O. Krodera režijā. Iestudējumā saista režisora prasmīgais metodiskais darbs ar mazpieredzējušiem aktieriem, taču nozīmīgāku kvalitāti uzvedums neaizsniedz. Jaunatnes teātra krievu trupa īsu brīdi izrādīja R. Raitas-Kovaļovas dokumentālo drāmu «Cilvēks no Cilvēka muzeja», ko iestudēja Ā. Sapiro. Tas bija pavirši radīts darbs. Režisora iespējas jūtami ierobežoja nepilnvērtīgais literārais materiāls, kas apliecināja patiesību, ka dokumentālā drāma vakardienas kvalitātē savu laiku ir pārdzīvojusi. Akadēmiskā drāmas teātra repertuārā neviens Uzvaras 30. gadadienai veltīts darbs neparādījās. 9. maijā teātrī notika kara atcerei veltīts vienreizējs uzvedums «Tajās dienās».

Kāpēc neradās nozīmīgākas Uzvaras gadadienas cienīgas veltes? Varbūt teātri bija pārāk biki, izraugoties darbus no citu tautu literatūras krājumiem? Taču teātra cerības pievīla arī mūsu republikas dramaturgi. Kultūras ministrija un Teātra biedrība bija izsludinājusi lugu konkursu, teātri gaidīja, dramaturgi rakstīja, komisija pat piešķīra dažas prēmijas, taču labas lugas par kara tematiku konkurss nedeva. Tajā gan «izšķīlās» H. Gulbja «Cīrulīši».

Karš — tā ir pagātne, bet vai teātris kļūst par mūsu šodienas problēmu līdzrisinātāju? Gada pēdējā mēnesī virkni mazu ludziņu ar izskaistinātiem virsrakstiem «izšāva» Liepājas teātris: «Ak, šie

vecāki!», «Manai meitai jau sešpadsmit...», «Sešas vecmeitas un viens vīrietis». Izlasot šos virsrakstus, liekas, ka pārceļamies uz buržuāzisko teātri divdesmitajos trīsdesmitajos gados. Par laimi, lugu saturs tik bēdīgs nav, un lugu nosaukumus pārveidojis pats teātris, kas taču zina, kādu publikas gaumi gadu gadiem audzinājis un uz kādiem virsrakstiem publika atsaucas... Šīs mazās ludziņas ierunājas par sadzīves un ētikas problēmām, plašāku jautājumu atspulgu tajās nevajag meklēt. Tāpat tas ir E. Vetemā komēdijā «Svētā Zuzanna jeb meistaru skola», ko rāda Dailes teātris.

Jāapstājas pie M. Satrova lugas «Laika prognoze rītdienai» iestudējuma Akadēmiskajā drāmas teātrī. Lugā un izrādē koncentrējas vismaz autora un teātra griba runāt par būtiski svarīgām mūsu valsts dzīves problēmām — par lielražošanu. Ārpus teātra uzmanības loka tiešām nedrīkst palikt cilvēks — vērtību radītājs un viņa darba problemātika, bet kā panākt, lai ražošanas tehnoloģijas jautājumi nenomāktu cilvēku? Šo problēmu risinājis autors un teātris. Drāminieki iestudējumam gatavojās nopietni un ar atbildības sajūtu. Režisors M. Kublinskis un scenogrāfs G. Zemgals brauca uz Volgas autorūpnīcu, tās pārstāvji ieradās uz pirmizrādi. Iestudējuma ārējā izveidē strāvo mūsdienu tehnikas elpa, sienas un mēbeles pašas pārvietojas, pa skatuvi braukā autokāri. Ilūziju par lielas rūpnīcas atmosfēru Drāmas teātris ir uzbūris, iestudējumu skatot, apjaušam, cik vērienīgs un sarežģīts ir automašīnu ražošanas process un cik grūta ir ražošanas organizācija. Katru dienu izvirzās simtiem sīkāku un plašāku problēmu. Izrādē jūtam, kāds prāts un enerģija ir nepieciešama, lai lielais kombināts darbotos nevainojami. Taču it viegli saskatām tās pašas pretrunas, ar ko «ražošanas lugas» sirga piecdesmito gadu sākumā. Dramaturgam un teātrim nav izdevies radīt vērienīgu un sarežģītu personību — ražošanas organizētāju, jo rūpnīcas ģenerāldirektors Vološins, ko tēlo Ģ. Jakovļevs, ir parādīts tikai vienā plānā, viņam nav jārisina vērienīgi uzdevumi, kuros varētu atklāties ģenerāldirektora individualitāte. Ražošanas procesa atspoguļojums nedrīkst nest līdzī personības nonivelēšanu, augstvērtīgs, ilgam mūžam iecerēts dramatisks darbs nav domājams bez interesanta, sarežģīta cilvēka.

Katru sezonu mūsdienu dzīves dažādus novadus aptver oriģināldramaturģija. Tās iestudējumu skaits teātros ceļas un atkrīt kā paisums un bēgums. 1975. gads devis divus oriģināllugu iestudējumus: H. Gulbja «Cīrulišus» un P. Putniņa «Šausmas, Janka sācis jau domāt». Neteiksim, ka tas būtu daudz. 1975. gadā uzrakstīto un publicēto lugu skaits ir lielāks, tāpēc vēl joprojām drama-

turgi gaida, lai teātri iestudētu visas viņu uzrakstītās lugas, savukārt teātri no dramaturgiem prasa augsti kvalitatīvus darbus. Taču laba luga tikai retos gadījumos palikusi neizrādīta.

Repertuārs papildinājies ar divām jaunām oriģināllugām, bet aktīvajā repertuārā ir arī agrākās sezonās iestudētie darbi: H. Gulbja «Aijā žūžū, bērns kā lācis» un «Silta, jauka ausainīte», G. Priedes «Ēs jūs piespiedīšu mīlēt Raini», «Aivaru gaidot» un «Udmurtijas vijolīte», A. Geikina «Leģenda par Kaupo»; kopainu papildina dramatisējumi vai literāru darbu lasījumi: A. Dripes «Pēdējā barjera», I. Ziedoņa «Kurzemīte» un «Kas kuram blēņas, kas kuram pasakas». Oriģināllugu īpatsvars repertuārā ir apmierinošs, tikai jauno lugu varēja būt vairāk.

Pašās 1975. gada beigās Dailes teātris parādīja jaunu P. Putniņa komēdiju «Šausmas, Janka sācis jau domāt» T. Hercbergas režijā. Tajā dramaturgs atgriežas pie paša kādreiz zīmētiem pretpoliem — pie tā sauktā muļķa un pletētājiem. Toreiz, kad Dailes teātris izrādīja «Muļķi un pletētājus», par muļķi sauca Picelinski. Šoreiz līdzīgā situācijā nonāk Janka — puisis ar zelta rokām, visa pratējs, visa mācētājs, lādziguma un izpalidziguma iemiesojums. Lugā viņš parādīts pagaidu situācijā: kamēr pabeidz celt Jankas kooperatīvo dzīvokli, puisis mitinās pie paziņām, tādā kārtā iepazīstot vairākas ģimenes — Pļuriņus, Aderbergus un Gruntes, kas pārstāv dažādas miētpilsonības izpausmes. Bet visi kopā viņi ir tie paši «pletētāji» — dīvainību apsēsti dzīves patērētāji, kas labprāt rotājas ar skanīgiem vārdiem.

Oriģināldramaturģijas augstākais sasniegums 1975. gadā ir H. Gulbja «Cīruliši» — sarežģīts daudzplānu darbs, kurā sakausēties redzīgs dzīves vērojums ar smalku cilvēka psihes atklāsmi. H. Gulbis vairās no treknēm krāsu triepieniem, viņš tiecas gleznot ar smalku otu, cenzdamies cilvēku saprast. «Cīruliši» ir saturā ļoti bagāts darbs, dažādi vērtētāji izcēlušī dažādus šīs lugas aspektus, un katram no viņiem bijusi taisnība. Luga ir par sociālo pārvērtību procesiem laukos. Par vienkāršas sievietes sūro, bet skaisto darba mūžu. Par dažādiem cilvēku likteņiem, paliekošām un gaistošām vērtībām. Par garīgo tuvību, kuras simbols ir «Cīruliši».

Atšķirīgi raisās «Cīrulišu» dzīve Drāmas un Valmieras teātros. Drāmas teātrī tā ir izrāde par Māti, par Māti — aprūpētāju, Māti — gaidītāju, Māti — ētisko principu sargātāju un balstu. Zelma L. Freimanes veidojumā ir mīlošas, saprotošas mātes simbols. Aktrise teātrī ienāca kā ētisku principu apliecinātāja un aizstāve, tādas bija viņas Kristīne, Elīna, Ošu Anna, Liēna. Tādu lomu no jauna L. Freimanei iedeva dramaturgs H. Gulbis un režisors

J. Bebris. Zelmā atdzīvojas iepriekš tēlotās lomas, tikai tagad klāt nākusi aktrises dzīves pieredze, jūtas iemantojušas lielāku dziļumu. L. Freimanis Zelma ir ļoti konkrēts, sīki izstrādāts tēls, jā, tāda lauku sieva varēja dzīvot tur, patālajā nostūrī, mālainajos «Cīruļšos», taču aktrise panāk arī tēla milzīgu vispārinājumu. Katrs mūsu skatītājs viņā saredz savu māti, un atbrauc teātra kritiķe no Maskavas, un viņai liekas, ka Zelma līdzinās viņas mātei. Tas ir augsts mākslas vispārinājuma līmenis.

Drāmas teātra «Cīruļšu» izrāde saista ar vispārinājumu, ar spēcīgu centrālo tēlu, turpretī Valmieras drāmas teātra iestudējuma spēks ir visa pārējā personāža raksturu un attiecību precīzā un smalkā izstrādājumā. J. Samauskis, L. Dēvra, R. Meirāne, A. Baumanis un J. Zariņš daudz ko pastāsta par tēlojamiem cilvēkiem — un stāsta tā, kā H. Gulbis to uzrakstījis, — pustošos, niansēti, izgaismojot tēlus no dažādām pusēm. Elmārs — J. Samauskis ir neapmierināts ar sevi, saīdzis pret māti, kas grib ņemt līdzi vai visu vecās mājas iedzīvi, ar sievu arī diez kādas saskaņas nav, redakcijā rakstiņi top cits pēc cita, bet īsta dzīves piepildījuma Elmārs nejut. Kur ir cēloņi? Varbūt paša nekonkvencē un neprincipiālitātē? Varbūt tā sākās toreiz, kad viņš vienkārši tāpat pagāja garām garīgi bagātajai Ingridai? Gundega bija skaistāka, sievišķīgāka, Gundega pati viņu paņēma sev. Bet kā dzīvot tālāk?

Gundega — R. Meirāne. Zinātņu kandidāte, braukā pa ārzemēm, saka runas, allaž viņai ir gatavs sakāmais, gan mazliet frāžains, bet tas jāpiecieš, jo viņa paradusi būt sabiedrības dāma. Ar smalkjūtību Gundega neizceļas, pēc tās viņa nealkst, jo viņa ir viņa un Elmārs dzīvo viņas dēļ. Bet laimes tomēr nav, vakaros labi iekārtotajā dzīvoklī staigā vientulības un atsvešinātības rēgs. Gundegai gribas raudāt, gribas saglabāt gaistošo, labo vakardienu. Bet kā?

Tie ir tikai divi pavisam īsi lomu uzskicējumi, taču par katru no Valmieras teātra izrādes tēliem varētu uzrakstīt nelielu eseju. Aktierus rosinājis un vadījis šai izpratnes pasaulē P. Lūcis.

Klasikas jauniestudējumi iezīmē vienu no raksturīgākajām 1975. gada krāsām — gan repertuārā, gan mākslinieciskā izpildījuma ziņā. 1974. gads aizsāka kursu uz klasikas īpatsvara palielināšanu, un 1975. gads jau dod rezultātus. Sen nav tik daudz klasikas darbu iestudēti! Tā aptver dažādas tautas un laikmetus. Te ir franču klasicisma pārstāvja Ž. Rasina «Fedra», vācu «vētras un trauksmes» dzejnieka F. Sillera «Laupītāji», V. Šekspīra laikabiedra Dž. Fārķera komēdija «Kavalieru viltība», H. Ibsena dramatiskā poēma «Brands», krievu klasiķa A. Čehova «Ivanovs», te arī

mūsu R. Blaumanis ar «Ļauno garu» un «Skroderdienām Silmačos». Daži no minētajiem darbiem Padomju Savienībā vispār nav iestudēti, kā, piemēram, «Kavalieru viltība», daži rādīti gaužām reti — «Brands» un «Fedra». Tāpēc «Fedras» un «Branda» iekļaušana repertuārā ir izcila nozīmes kultūrvēsturiski fakti.

Minētie darbi prasa no režisoriem un aktieriem dažādu spēles stilu izpratni. Tieši ar klasikas iestudējumiem saistās 1975. gada augstākās mākslas virsotnes, manā uztverē tādas ir divas: H. Ibsena «Brands» Dailes teātrī A. Liniņa režijā un A. Čehova «Ivanovs» Ā. Sapiro iestudējumā Jaunatnes teātrī. Vairākos klasikas inscenējumos parādās dažādi interpretācijas principi un raksturīgas teātra darba problēmas vispār.

Ar Dž. Fārķera komēdijas «Kavalieru viltība» iestudējumu nekādas īpašas problēmas nesaistās. A. Jaunušans nav tiecies pēc oriģinalitātes, bet radījis jautru, dzīvesprieka pilnu izrādi, kurā šķind zobeni, skan dziesmiņas, darbojas atjautīgi kavalieri, dīvainas lēdiņas un džentlmeņi, blēži un laupītāji. Izrāde varbūt ir par daudz piebārstīta ar krāšņiem sikumiem, kuros kādreiz pazūd istā pērle — asprātīgais Dž. Fārķera dialogs, taču iestudējumā valda dzīvs, radošs gars, izrādi mīl skatītāji un — kas nav mazāk svarīgi — arī paši aktieri. Liekas, ka sevišķi to mīl U. Dumpis, kas ar Ārčera tēlu radījis iestudējuma augstāko māksliniecisko vērtību. Viņš, dzīvodams sava varoņa dzīvi, darbojas ar īstu azartu, klausās, vēro, reaģē un ārēji mierīgi, bet decenti pasaka autora domu.

Ar rūpību un atbildības sajūtu Drāmas teātra kolektīvs un viesrežisore T. Herberga strādājuši, iestudējot Z. Rasina «Fedru» P. Pētersona teicamajā atdzejojumā. Pats šīs lugas iestudēšanas fakts dara teātrim godu, jo tas krietni bagātinājis aktieru un skatītāju kultūras līmeni. Respektējams darbs šajā izrādē ir E. Radziņai un L. Freimanei Fedras lomā, taču iestudējumā pietrūkst paša galvenā — režisores skaidras attieksmes pret klasicisma traģēdiju. Kā šodien to tēlot? Vai sekot klasicisma kanoņiem? Vai tuvināt mūsdienām? Kā? Iestudējums palicis atbildes meklējuma stadijā.

Problemātisks un dažā ziņā diskutējams ir R. Blaumaņa lugas «Skroderdienas Silmačos» iestudējums Drāmas teātrī. A. Jaunušanam šai reizē bija jāuzņemas papildu slodze — saglabājot A. Amtmaņa-Briediņa režijas zīmējuma pamatu, panākt, lai «Skroderdienas» šodien neskanētu kā vecas izrādes restaurācija, lai tās tiktu piepildītas ar jaunu garu. To A. Jaunušans arī izdarījis. Jau nie tēlotāji nāk ar savu lomas uztveri. Vienlaikus režisoram un aktieriem jāpārvar spēcīga psiholoģiskā barjera, jo daudzi skatītāji

redzējuši «Skroderdienu» iepriekšējos uzvedumus un iemīlojuši tos, katrs salīdzinājums tūlīņ sveras pirmo spēcīgāko iespaidu pusē.

Ja skatāmies bezpalīdzīgo R. Zagorska Aleksi, nevar neatcerēties spēcīgo Z. Katlapa Aleksi. Salīdzinājumā ar L. Freimanis Elinu M. Sīkas Elīna liekas sīka un bezpersoniska. Tā nav pagātnes idealizēšana, tāda ir objektīvā īstenība, ar kuru ir jārēķinās, kaut labi saprotam, ka jaunuzvedumā darbojas daudzi skatuves darba iesācēji.

Drāmas teātra aktieri sāk zaudēt kādreiz tik izkopto raksturu veidošanas mākslu. Bija laiks, kad vajadzēja vērsties pret rakstura īpašību ārēju spēlēšanu, pret aizraušanos ar ārējiem paņēmieniem. Bet līdzī šai pareizajai cīņai sāk paputēt raksturu veidošanas prasme vispār. Vecajās «Skroderdienās» daudzi raksturi bija ļoti īsti, dabiski, organiski. Tos skatījām A. Klints un E. Ezeriņas, J. Kubiļa un A. Jaunušana atveidā. Tagadējās «Skroderdienās» ir daudzi interesanti, bet spēlētī raksturi, kas pēc būtības nepavisam nav mūsdienīgi, tikai zaudējuši kādreizējo patiesību un organiku. Atšķirību spēles veidā var redzēt, ja salīdzina J. Skani Joskes lomā un U. Dumpi Ābrama tēlā. J. Skanis darbojas atbrīvoti, daudz fantazējis un radījis interesantu tēlu, tikai — līdzās viņam uz skatuves dzīvo U. Dumpja Ābrams. U. Dumpja Ābramam ir bārda un ūsas, viņš iet mazliet šļūcošā gaitā — tā būtu ārējā raksturojuma atribūtika, taču viņā ir pats galvenais — dzīvs, niansēm bagāts konkrēts cilvēks. U. Dumpis ar savu darbu pierāda, cik ietilpīga ir viņa māksla, tajā es saskatu Drāmas teātra labāko tradīciju attīstību, J. Oša un A. Klints tradīciju turpinājumu. Un tad turpat līdzās labi izrādīts raksturs savu pievilcīgumu zaudē.

A. Jaunušans «Skroderdienu» iestudējumā ir precizējis tēlu savstarpējās attiecības. Katrs jauns iestudējums nes pārmaiņas tēlu raksturojumā, citādi nemaz nevar būt. Milzīgs solis jau bija sperts Antonijas tēla interpretācijā, kad O. Lejaskalni Antonijas lomā nomainīja V. Līne. Tagad A. Jaunušans iestudējuma centrā izvirza Antoniju un Dūdaru. Dūdars — Ģ. Jakovļevs uz Silmačiem atbrauc jauns, skaists un pacilāts. Te pagasta donžuāns un lauku meitu mīlulis ierauga savu jaunības mīlestību — Antoniju, nolemj viņu pārbaudīt un tad paņemt sev. Antonija — A. Kairiša, sastapusi Dūdaru, pārstāj loģiski domāt un tiecas atgūt Dūdara mīlu. Vai tā var risināt R. Blaumaņa varoņu attiecības? Varbūt var, pavērsiens ir interesants, Antonijas un Dūdara attiecību risinājums izrādei piešķir negaidītības, neparastuma pieskaņu, bet — jaunais un interesantais nedrīkst sagraut celtni, kam R. Blaumanis devis

vārdu «Skroderdienas Silmačos», nedrīkst sagraut raksturu loģiku un tēlu sistēmu. Šādā interpretācijā pazūd Alekša lomas jēga, bet Dūdara rakstura cilvēciskā būtība kļūst neizskaidrojama. Ja Antonijas un Dūdara attieksmes parādītu daudzkārt klusinātākas un sarežģītākas, tad varbūt viss nostātos savā vietā un celtne neliktos šķība.

1975. gada mākslas virsotnes ir A. Cehova «Ivanovs» Jaunatnes teātrī un H. Ibsena «Brands» Dailes teātrī. «Ivanovs» Ā. Sapiro režijā izpelnījies arī dažādus iebildumus. Dažkārt kritiķi, ieraudzījuši M. Kitajeva skatuves iekārtojumu, nobijušies un negribējuši sekot līdz inscenētāja domai. Tiešām — skatuves noformējums nedaudz atbaida. Uz skatuves ir it kā šķūnis ar mazu lūciņu centrā, telpa ir pievālēta ar pērno sienu. Nekādā ziņā negribu teikt, ka dekorācija nebūtu izteiksmīga, ka tā būtu slikta; skatuves noformējums ir nopietni pārdomāts, iedarbīgs, tikai par daudz pārdomāts, novests līdz simbolam, un šis simbols pārāk tieši pasaka priekšā iestudējuma ideju. Taču tā ir tikai izrādes ārpuse, būtība ir cita — lugas satura dziļā un mūsdienīgā atklāsme. Ā. Sapiro smalki un dziļi analizē A. Cehova varoņu būtību, viņu attiecības, domu pasauli. Un pēkšņi ieraugām, cik būtiski raksturīgas, vispārinātas cilvēciskās īpašības sakoncentrētas šai darbā, tās rada konkrētas asociācijas un līdzdzīvošanas efektu. Ivanovs — U. Pūcītis, Anna Petrovna — D. Kuple, Saša — A. Zaice, Ļvovs — A. Mekšs, Ļebedevs — A. Maizuks — tie ir konkrēti tēli, bet tajā pašā laikā tajos ietverts arī cilvēcisko attieksmju vispārinājums, varētu pat teikt, ka tie ir simboli.

Augstas cieņas vērta ir Ā. Sapiro sadarbība ar U. Pūcīti Ivanova lomas veidošanā. Līdz šim aktiera būtība likās tāla Ivanova būtībai, bet uz skatuves ieraudzījām pilnīgi citu cilvēku — Ivanovu ar viņa drudžaino domu pasauli, ar cenšanos rast atbildi uz dzīves pamatjautājumu, ar kaislām alkām atrast izeju.

«Ivanova» iestudējums ir aktīvi iedarbīgs uz mūsu prātu un jūtām, tas saviļņo, tas ir par senlaiku varoņiem un par mums pašiem.

Par H. Ibsena «Branda» iestudējumu šajā krājumā ir īpašs raksts, tāpēc uzveduma vērtēšanā aprobežošos ar dažiem teikumiem. «Branda» iestudējums turpina Dailes teātra vislabākās tradīcijas. Tajā vispirms saista H. Ibsena dramatiskās poēmas kaislīgs un mūsdienīgs lasījums, vērienīgs inscenējums, kurā mērķtiecīgi darbojas visi skatuves mākslas komponenti, kura centrā dzīvo domājošs un jūtās bangojošs aktieris — H. Liepiņš un J. Strenga. Vērienīgajā iestudējumā var analizēt katru sastāvdaļu, bet

valdzina pats galvenais — kopums, veselums. Ir skatītāji, kam «Brands» šķiet pārāk grūti uztverams, taču tādi iestudējumi noteikti ir nepieciešami. Atgādinot, ka cilvēks nedzīvo tikai no maizes un silķēm, risinot visplašāko attieksmju problēmas, uzvedums radina un audzina lielamam.

Katru gadu teātri iestudē mūsdienu vai nesenas pagātnes ārzemju autoru darbus. 1975. gads nebija izņēmums. Par to, ka šādi darbi repertuārā ir nepieciešami, nebūtu daudz ko diskutēt, taču tikpat nepieciešama ir režisora aktīva attieksme pret šiem darbiem. Skaidras atbildes uz jautājumu, kāpēc luga izvēlēta, pietrūka gan L. Helmanes «Rudens dārza» iestudējumam Drāmas teātrī, gan J. O'Nilas drāmas «Garas dienas ceļš uz nakti» izrādei Dailes teātrī.

Katram gadam savu pieskaņu dod demokrātisko valstu dramaturgu darbu skates. Atcerēsimies, cik ungāru skates laikā jauki uzplīvoja F. Molnāra «Lilioms»! 1975. gads bija veltīts Vācijas Demokrātiskās Republikas dramaturģijai un deva divus ievēribas cienīgus iestudējumus. Akadēmiskajā drāmas teātrī viesi no Vācijas — režisors Z. Betgers un scenogrāfs F. von Vangelins iestudēja F. Sillera «Laupītājus» — darbu, ko kādreiz kā pirmo latviešu valodā Dikļu šķūnī ieraudzīja vietējie zemnieki. Pēckara gados «Laupītāji» ne reizes nav uzvesti. Viesu ierašanās vienmēr bagātina teātra dzīvi, papildina izteiksmes līdzekļu arsenālu, varam salīdzināt viesu un pašu režisoru daiļrades principus, labāk novērtēt savas spējas. Cieņu izraisa F. von Vangelina ļoti lakoniskā, skaidrā scenogrāfija. Taču jāatzīst, ka par izcilas, vienreizējas nozīmes iestudējumu «Laupītāji» nekļuva. Skaidrāk atskārtām to, ka mūsu režisori strādā tikpat labi vai vēl labāk.

Atzinību iemantojis E. Štritmaters romāna «Bišu Ole» iestudējums Dailes teātrī. Režisors A. Liniņš no Maskavas atveda daudz diplomu un naudas prēmiju. Kur nu vēl vārdos ietvertie pagodinājumi! Dramatizējuma eksemplāru steigā nācās nosūtīt uz Berlīni, jo par šo darbu ieinteresējās VDR teātra darbinieki. Kāpēc maskavieši tik augstu vērtēja E. Štritmaters «Bišu Oles» izrādi, kas stāsta par senenu vakardienu, par sociālistisko pārkārtojumu procesu Vācijas Demokrātiskās Republikas laukos? Romāna dramatizējums, kam pamatu licis Maskavas režisors A. Viļkins un galā izvedis A. Liniņš, tēlo tieši dzīves plūdumu un neaprobežojas ar ilustrāciju bildēm. Trāpīgi atrasts vēstījuma princips, kad aktieri gan tēlo konkrētus raksturus, gan uzstājas tiem līdzās un tos komentē. Ar dziļu nopietnību, īsti Oli tēlo E. Pāvuls. Tā ir izrādes virsotne. Un viņam līdzās otra — saasināti negatīvā skaļu frāžu teicēja un putrotāja Frīda Simsone — V. Artmane.

Kad pārlūkoti 1975. gada repertuāra apcirkņi, vēl gribētos pār-
laist skatienu teātra tīrumiem. Kā tie kopīgi?

1975. gadā nostabilizējies Dailes teātra darbs, teātris guvis atzīs-
tamus panākumus, pie kases stāv garu garās biļešu gaidītāju rin-
das, teātrī valda radošs gars, kas devis iespēju sasniegt augstus
mākslas kalngalus. A. Liniņš meklē šodienas teātra izteiksmes
iespējas, cenšas ar skatītājiem runāt mūsdienu mākslas valodā.
Pārdomātāks kļuvis teātra repertuārs — 1975. gadā teātris vairs
nav pievērsies gadījuma rakstura lugām, retāki paliek gadījuma
rakstura uzvedumi. Dailes teātra darbā iezīmējušās jau noteiktas
līnijas, A. Liniņš balstās uz E. Smiļģa principiem, to šodienas
izpratni. A. Liniņa iestudējumos goda vietā ir aktieru mērķtiecīga,
aktīva kustība, kas palīdz paspilgtināt domu un panākt spēcīgu
emocionālu iespaidu, no aktieriem režisors prasa kaislīgu, aizrau-
tīgu darbošanos un katrā iestudējumā cērt taisnas domu stigas,
neļaujot vietu aptuvenībai un haosam. Spēcīgāk nekā iepriekšējos
gados teātrī skan publicistika, sabiedriski aktīva doma, padarot
skatītājus par mūsu dzīves problēmu līdzrisinātājiem. Beidzot no-
stabilizējusies Dailes teātra trupa, kam labu papildinājumu deva
V studija. Praksē apstiprinājušies A. Liniņa principi, ka teātra
veidošana jāsāk ar ansambļa audzināšanu. Nu radīta situācija, ka
var sākt strādāt. Cita lieta, ka teātra ansamblī vēl ir stipri daudz
viduvējības, trupas izkristalizēšana jāturpina. Grūti pasacīt, kā
veidosies V studijas absolventu likteņi. 1975. viņiem bija pirmais
patstāvīgā darba gads, kad tika radītas pirmās lomas, atzīmēti pir-
mie sasniegumi un arī neveiksmes. 1976. gadā vērtējuma mēraukla
būs stingrāka, to prasa mākslas attīstība.

Akadēmiskajam drāmas teātrim 1975. gads ir gluds un līdzens —
bez neveiksmju grambām, bet arī bez augstākiem izciļņiem. Ne-
viens iestudējums nav zem līmeņa, to nepieļauj režijas un aktieru
ansambļa augstais profesionālisms, bet neviens no iestudējumiem
arī nepaceļas pāri citiem kā izcila mākslas parādība. Vai tiešām
būtu jārunā par krīzi Akadēmiskā drāmas teātra darbā? Domāju,
ka šādi spriedumi būtu pārsteidzīgi. Teātra mākslā nekad nav do-
mājami ilgstoši nepārtraukta kāpinājuma posmi, izrādes rada dzīvi
cilvēki, bet cilvēki pārdzīvo dažādus ciklus un ritmus, pēc kāpinā-
juma var sekot pierimums, kam seko jaunuzplūdi. Dziļi ticu A. Jau-
nušana režisora talantam, milzīgajai atbildības sajūtai, nesavtīga-
jai mākslas mīlestībai. Tas ir drošs pamats nākamajiem darbiem.
1975. gadā jaunāka kļuvusi Drāmas teātra trupa — tajā ieliedējas
Teātra fakultātes absolventi. Jauno aktieru ievirze likās diskutē-
jama, viņi sevi parādīs darbā.

1975. gadā Drāmas teātris iemantoja mazo zāli, kas varētu kalpot kā telpa nelielām izrādēm, aktieru daiļrades vakariem. Kā šo telpu praktiski izmantot, par to 1975. gada beigās skaidrības nebija, jo par zāles apgūšanu un pielāgošanu izrāžu vajadzībām vēl jādoma. Taču tagad atkrīt kāda sen dzirdēta problēma par to, ka teātriem trūkst eksperimentēšanas iespēju. Mazā pagrabtelpa ir kā radīta eksperimentiem, ja vien pašiem ir griba meklēt un pierādīt. Te varētu radīt loloto «istabas teātri». Pēc tāda principa M. Ķimele Valmieras teātrī iestudējusi Ž. Anuija «Mēdeju», Liepājas teātra režisors A. Migla tā izmēģinājies, strādājot pie A. Kuterņicka lugas «Ak, šie vecāki!», par «istabas teātra» principu domā A. Liniņš. Pirms daudziem gadiem šo ļoti interesanto un vajadzīgo teātra veidu pašdarbības kolektīvos praktizēja režisore I. Liepa, Igaunijā ar konservatorijas studentiem tā izrādes iestudēja V. Panso. Līdz mūsu profesionālajiem teātriem «istabas teātris» atnācis tikai 1975. gadā. Pievēršanās šim skatuves mākslas veidam ir likumsakarīga, tā liecina par mākslinieku cenšanos pēc lielāka patiesīguma un dabiskuma, pēc maksimālas realitātes ilūzijas, tā ir tieksme pēc aktiera tuvināšanas skatītājiem un skatītāju tiešākas iesaistīšanas aktieru domas un pārdzīvojuma procesā. Šāda veida izrāžu radīšanas vieta varētu būt arī Drāmas teātra mazā zāle.

Dažādi vijušies Liepājas un Valmieras teātru daiļrades ceļi. Liepājniekiem 1975. gads bija cīņas gads par eksistenci. Nācās strādāt pastiprināti aktīvi, lai sagatavotu repertuāru un būtu ko skatītājiem parādīt. Gada otrajā pusē ansamblis sadalījās mazās grupiņās un dažādi režisori vai šīs profesijas mīļotāji iestudēja dažādas mazas ludziņas, bet galvenais režisors O. Kroders gatavoja «kases gabalu» — «Havajas puķi». Protams, tādā situācijā runāt par māksliniecisko principu vienotību, par teātra estētisko platformu nevedas. Taču teātra stāvoklis ir jāsaprot, galvenajam režisoram ir vajadzīgs laiks, lai daudzmaz varētu sasniegt un realizēt savu radošo programmu.

Valmieras teātrim pēc O. Krodera aiziešanas biežāk nākas pieaicināt viesrežisorus, kas ienes vēl lielāku raibumu jau tā raibajā Valmieras teātra daiļrades sejā — te vienā ēkā draudzīgi sadzīvo P. Lūča teātris un M. Ķimeles teātris. Tie ir atšķirīgi teātri, bet to sadraudzība vēlama un apsveicama. P. Lūcis ļauj jaunajiem meklēt un eksperimentēt. M. Ķimele iestudē Ž. Anuija «Mēdeju», ko vairāki kritiķi atzīnusi par labāko 1975. gada republikas teātru izrādi. Uz Valmieru brauc pantomīmas meistars M. Tenisons un iestudē lietuviešu iesācēju dramaturgu S. Šalteņa un L. Jaciņēviča mūziklu



1974./75. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. V. Line (Zelma) H. Gulbja drāmā «Cīruļi».



1974./75. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. L. Freimane (Zelma) H. Gulbja drāmā «Cīruļi».

1974./75. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. U. Dumpis (Artjomovs), J. Kaminskis (Lavrovss) un G. Jakovļevs (Vološins) M. Satrova reportāžā no notikumu vietas «Laika prognoze rītdienai».





1975./76. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Skats no R. Blaumaņa komēdijas «Skroderdienas Silmačos». Centrā — A. Kairiņa (Antonija) un U. Norrenbergs (Kārlēns).



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. J. Pļaviņš (Francis) un M. Feldmane (Amālija) F. Sillera lugā «Lau-pitaji».



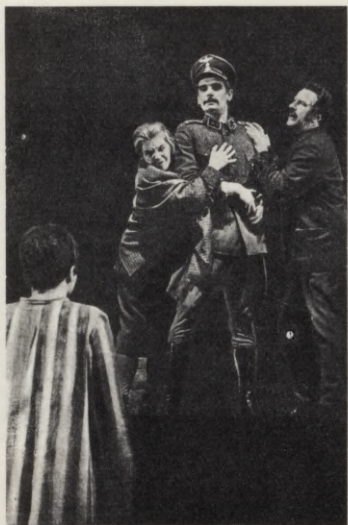
1974./75. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. E. Radziņa titullomā Z. Rasina traģēdijā «Fedra».



1974./75. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. L. Freimane titullomā Z. Rasina traģēdijā «Fedra».

1975./76. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. L. Kugrēna (Sofija), L. Erika (Mērija Ellisa) un J. Kubilīšs (Niks Dinerijs) L. Helmanes lugā «Rudens dārzs».





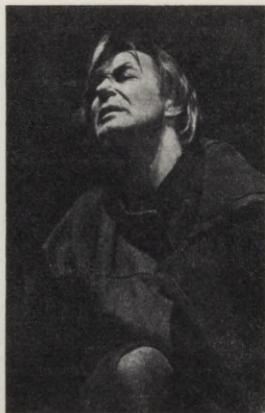
1974./75. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. V. Lasmane (Marta Puškare), A. Siliņš (Viesturs Puškars) un O. Bērziņš (Jānis Puškars) M. Birzes dramā «Tā nebija pedējā diena».

1974./75. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. V. Artmane (Anne Maije) un A. Dimīters (Antons) E. Vetemā komēdijā «Svētā Zuzanna jeb Meistaru skola».





1974./75. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. J. Strenga titullomā H. Ibsena dramatiskajā poēmā «Brands».



1974./75. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. H. Liepiņš titullomā H. Ibsena dramatiskajā poēmā «Brands».

1975./76. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. E. Pāvuls (Ole Hansens) un V. Artmane (Frida Simsonē) E. Stritmateras romāna «Bišu Ole» dramatisējumā.

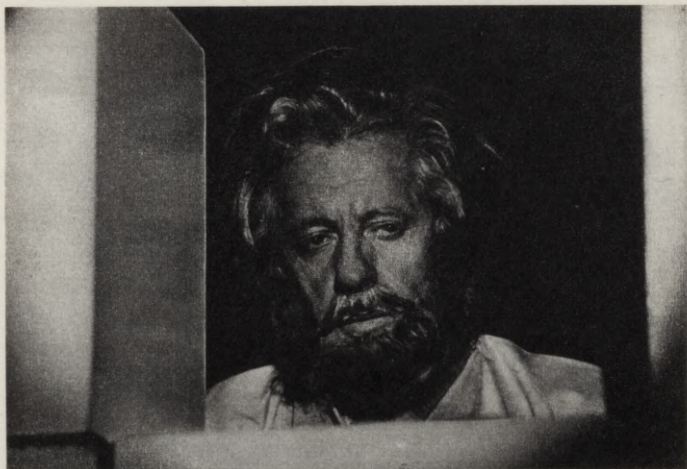




1975./76. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. E. Zile (Džeimss Tairons) un M. Klētniece (Mērija Tairona) J. O'Nila lugā «Garas dienas ceļš uz nakti».



1974./75. g. sezona. Rigas Krievu drāmas teātris. J. Safronovs (Plužņikovs) un L. Kļimanova (Mirra) B. Vasiļjeva dramatiskajā balādē «Sarakstos nav minēts».



1974./75. g. sezona. Rīgas Krievu
drāmas teātris. M. Hižņakovs
(Sokrats) E. Radziņska — lugu
«Sarunas ar Sokratu».



1974./75. g. sezona. Rīgas Krievu
drāmas teātris. L. Kļīmanova
(Aļona) un V. Sigovs (Aļoša)
M. Roščina komēdijā «Vīrs un
sievā meklē istabu».



1975./76. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris. Skats no V. Sukšina satūriskas komēdijas «Enerģiskie ļaudis».



1974./75. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. L. Liepiņa (Domuga) un E. Gekiša (Rupīga) I. Ziedoņa krasaino pasaku «Kas kuram blēņas, kas kuram pasakas» dramatiķējuma.



1975./76. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. Skats no N. Dumbadzes lugas «Baltie karogi».

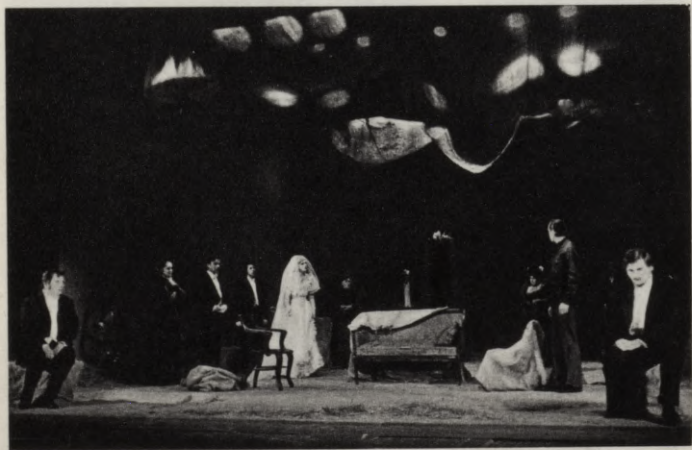
1975./76. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. V. Zvaigzne (Zosimovs) un E. Baldiņa (Zosimova) V. Rozova divainajā komēdijā «Cetri pilieni».





1975./76. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. M. Krūmiņa (Kama Ahundova) un E. Salapjonoka (Marats Bagirovs) M. Ibrahimbe-kova lugu «Par visu labo — nāve».

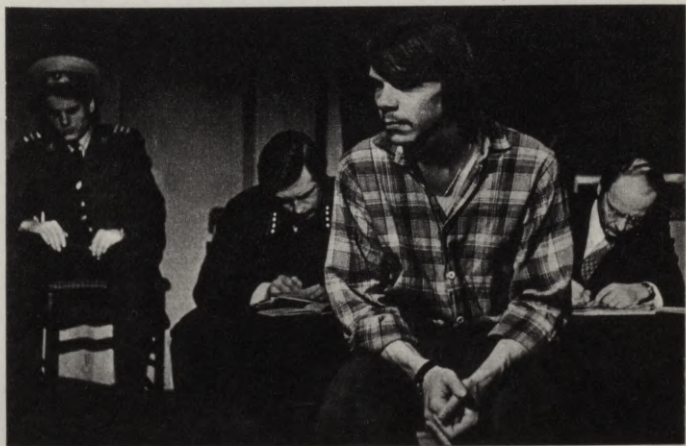
1974./75. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. Skats no A. Čehova drāmas «Ivanovs».



1975./76. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. G. Kislonoka (Alise) un O. Skatovs (Bazilio) A. Tolstoja pasakas «Buratino piedzīvojumi Muļķu zemē» dramatisējumā.



1974./75. g. sezona. Liepājas teātris. Skats no A. Petraškeviča lugas lokalizētā tulkojuma «Kas nogalināja Reini Jūrmalnieku?». Centrā — M. Putniņš (Arnīs Daugulis).





1974./75. g. sezona. Liepājas teātris.
A. Jaunvalka (Jāņa māte) un
I. Kalnarāja (Anna) R. Blaumaņa
lugu «Ļaunais gars».

1974./75. g. sezona. Liepājas teātris. M. Birkenfelde (Adalata)
un K. Zušmanis (Andrejs) R. Ibrahimbekova lugu «Tuvums».



1974./75. g. sezona. Liepajas teātris.
A. Albuža (Nina) un H. Ulmanis
(Burigins) A. Vampilova luga «Ve-
cakais dēls».



1975./76. g. sezona. Liepajas teātris.
I. Kovaļova (Zože), I. Kalnaraja
(Nineli), K. Zušmanis (Mitua) un
I. Murniece (Marehi) O. Joseliani
komedija «Sešas vecmeitas un viens
vīrietis».





1975./76. g. sezona. Liepājas teātris. J. Makovskis (Gena) un N. Kaupuža (Nina) A. Kuterņicka lugā «Ak, šie vecāki!».



1974./75. g. sezona. Liepājas teātris. D. Arāja (Gitele Moska) un J. Lagzdiņš (Džerijs Raians) V. Gibsona drāmā «Divi šuplēs».

1974./75. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. J. Samauskis (Elmars), J. Zariņš (Raimonds), A. Jansone (Zelma), B. Valante (Silvija) un R. Meirāne (Gundega) H. Gulbja drāmā «Cīruliši».





1974./75. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. R. Zebergs (Jegors Malahovs) un R. Rudāks (Dimka) N. Matukovska filozofiskajā traģēdijā «Ja dzīvi varētu kā dziesmu no jauna sākt».

1975./1976. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. I. Grinberga (Monika) un A. Māsēns (Jūlijs) S. Salteņa un L. Jaciņeviča mūziklā «Uguns medības ar dzinējiem».





1974./75. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. I. Ievīņa titullomā Z. Anuija traģedijā «Mēdeja».

1974./75. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. R. Zēbergs (Jāsons) Z. Anuija traģedijā «Mēdeja».



«Uguns medības ar dzinējiem». Pats P. Lūcis tikām smalki un pamatīgi izanalizē H. Gulbja «Cīrulīšus» un pierāda sevi par lielu «psiholoģiskā reālisma» mākslas meistarū. P. Lūcis paliek uzticīgs un konsekvents reiz sāktā ceļa gājējs, par to viņam cieņa un slava. M. Ķimele drosmīgi meklē mūsdienu mākslas izteiksmes līdzekļus, un tas ir labi. Sliktāk ir ar viesiem, kas atbrauc uz Valmieru, iestudē vāju izrādi un aizbrauc, bet valmieriešiem vēl ilgi tā jārāda pilsētās un ciemos, pa reizei tīri vai sarkstot.

Kopumā pārskatot 1975. gadu, tas jāierindo raženo gadu skaitā, jo tas devis mākslas vērtības, ko reiz apcerēs teātra vēsturnieki. Vājie, neiezīmīgie darbi pagaisīs, ikdienas problēmiņas izklīdīs, bet padarītais darbs — izcili iestudējumi paliks repertuārā, pēc tam teātra vēsturē.

Gunārs Bibers

KATRAM CILVEĶAM SAVU FUDZI ĶALNU

Latviešu padomju jaunākās dramaturģijas kopīga iezīme ir autora prasību pieaugums pret katru sabiedrības locekli, arvien būtiskāka un konsekvētāka rakstura izpēte tādās situācijās, kurās cilvēkam zūd jebkura iespēja izkļūties citādam, nekā viņš ir patiesībā.

Dramaturģi mērķtiecīgi cenšas radīt lugās tādas apstākļus, tādas situācijas, kas gandrīz vai ar dokumentālu precizitāti palīdz piekļūt rakstura būtībai, — cenšas radīt katram tēlam savu Fudzi kalnu. Te nav runas par tiešu, mehānisku Kaltaja Muhamedžanova un Čingiza Aitmatova darba ietekmi, bet mūsu jaunākajai dramaturģijai zīmīgu raksturu izpētes principu.

Harija Gulbja lugā «Cīrulīši» Zelmas bērniem šāds Fudzi kalns ir vecās Lejaskurzemes lauku mājas, kurās aizritējusi viņu bērnība un kurās tagad viņi, iespējams, ieradušies pēdējo reizi. Sākotnēji iepazīstoties ar lugu, likās, ka lugas konflikta risinājums tiek izsmelts jau lugas pirmās daļas beigās, kad Zelma paziņo, ka no Cīrulīšiem prom nebrauks. (Lugas beigās vēlreiz tiek atkārtots tas pats lēmums.) Tagad šķiet, ka blakus lugas centrālajam konfliktam, kas attīstās visā lugas darbības gaitā (starp Zeltu un viņas bērniem), pastāv vēl otrs — konflikts starp tēliem lugas pirmajā un otrajā daļā. Un šo daļu robežšķirtne ir epizode, kur māte saviem lielajiem bērniem uzdāvina gadiem saglabātas bērnības mīļākās rotaļlietas.

Lugas pirmajā posmā risinās sarunas, kuru mērķis — iespējami vieglāk un ātrāk nokārtot sāpīgo jautājumu — mātes pārcelšanos, neieskatoties patiesībai tieši acīs (gan it kā lai saudzētu māti, bet varbūt arī lai bērni savu sirdsapziņu neapgrūtinātu ar liekiem jautājumiem). Otrajā daļā šāda izvairīšanās no atbildības sirdsapziņas priekšā kļūst neiespējama. Zūd jebkura poza, jebkura izlikšanās. Tēli iegūst dokumentālu un psiholoģisku precizitāti. Izraisās principiāla, atklāta un nesaudzīga saruna par cilvēka atbildību pret

savu dzimto vietu, par atbildību pret tuviem cilvēkiem. Konfrontējot lugas pirmo un otro daļu, skaidrāk izjūtams, cik bīstams ir tas vieglums, ar kādu reizēm cenšamies atrisināt smagus jautājumus.

Skarbā situācijā savu varoņu īsto vērtību pārbauda arī Gunārs Priede lugā «Jāņi slimnīcā», kura jau virsrakstā ietver dramatisku pretrunu — dzīvības plaukumu viskaislāk apliecinošie svētki cilvēkam jāpavada apstākļos, kas nemiīgi atgādina, ka cilvēka mūžs ir tikai īss posms nepārtrauktajā dzīvības ritumā. Tā ir piespiedu apstāšanās dzīves steigā. Sāpēs cilvēks skaudrāk apzinās sevi, asāk novērtē citus. Patiesas jūtas šādos apstākļos tiek apliecinātas spēcīgāk, turpretī neistas, marķētās izplēn. Kā grūzi no cilvēka atbirst lēts optimisms, pseidopatoss un dziļāk tiek izprasta īsta vīrišķība un objektīvā dzīves uztverē saknota optimisma vērtība.

Autors asi vērsas pret to pseidooptimistisko pasaules uztveri, kas neko negrib dzirdēt ne par katastrofām, ne par slimībām, ne par noziedzībām un kas aiz smaids grib maskēt dzīves skarbumu. Lugas ideja sakņojas pārlicībā, ka dzīvi īsti var iemīlēt, tikai apzinot visas tās attīstības pretrunas. Un tikai tad cilvēks var kļūt par mērķtiecīgu tās tālākveidotāju.

Pretēji minora intonācijā veidotajiem «Jāņiem slimnīcā» otra Gunāra Priedes luga «Vējlukturis abažūrā» ir improvizācija, kurā dramaturga iemīļotos jauniešu raksturus vērojam karnevāla situācijā. Pārgērbšanās, jautras izdarības, asprātību piespēles. Taču arī šajā joku feerijā dramaturga smaids nekļūst pliekans, visu saprotošs un attaisnojošs. Kādreiz nepieciešams uzlikt masku, lai, paruļoties uz sevi no malas, apzinātu melus un patiesību. Vējlukturis abažūrā ir tādu cilvēku simbols, kuri neatbilst tam priekšstatam, ko viņi par sevi sabiedrībā cenšas radīt.

Cilvēka būtības atklāsmei trāpīgi izraudzīta situācija arī Paula Putniņa drāmā «Aicinājums uz pērienu», kuras darbība risinās attālā pagātnē. Dramaturgs nemēģina dot plašu laikmeta panorāmu (kā tas bija raksturīgs vēsturiskajām hronikām pēckara periodā), bet izvēlas vienu dramatisku situāciju, ko izvērs par lugas darbības galveno centru. Šajā situācijā dramaturgs pēti vēstures bezvārda varoņus, cenšoties tajos atsegt savam laikam pāri ejošas vērtības.

Ir 1905. gada agrs pavasaris. Soda ekspedīcija nežēlīgi apspiež sacelšanos, zemnieku dumpju vilnis krietni noplacis. Šādos apstākļos baronam Habihnam dzimst plāns — nemierniekus nevis fiziski iznīcināt (ja nebūs lapsas ar miesu, kur ņemsim kažoku?), bet aicināt viņus padevības apliecināšanai uz improvizētu pērienu muižā. Nepaklausības gadījumā sods iegūs daudz bargāku raksturu.

Interesanti atzīmēt, ka arī agrāk uzrakstītajā Miervalda Birzes lugā «Baznīcas kalnā» ir līdzīga situācija: 1680. gadā vāciešu izprovocētās raganu prāvas mērķis ir radīt baiļu, verdzības un padevības atmosfēru apkārtējos zemniekos, pierādīt, ka bailēs salūst brīvību mīlošs gars.

Situācijas izraisītā konflikta risinājumā abas lugas ir būtiski atšķirīgas. M. Birzi vairāk interesē problēmas sociālais aspekts (kā šī vardarbība izraisa pretreakciju zemniekos; tiesas prāvai upurētā Dzelves Kate ir neatrisināta, viņas domu un jūtu pasaule sastingusi, viņa dzīvo kā transā un šīs situācijas politisko un ētisko jēgu nav spējīga apzināt); P. Putniņu vairāk nodarbina konflikta filozofiskā jēga.

Lugas «Aicinājums uz pērienu» galvenā varone Margarieta (atšķirībā no Dzelves Kates) ir lepns, gudrs cilvēks. Viņa izaudzinājusi dēlu revolucionāru. Īstas mīlestības vārdā atraidījusi barona Habihta uzmanību. Tomēr viņa dodas uz muižu saņemt pērienu, saņemt to no tiem pašiem, kas piesmējuši viņas meitu.

Kāpēc? Viņas meita, vīrs, dēls, kas tieši piedalījies revolucionārā cīņā, māti nosoda.

«E d u a r d s. Bet mēs? Likās, bijām tikuši tik tālu... Likās... Taču joprojām tālu priekšā ir tie, kurus aizden katorgā... kuri nav nolikuši ieročus...»

Mums tālu priekšā esat jūs, kuru mājokļus barons Habihts šonakt dedzina... Taču jūs ir tik maz... Toties daudz ir nopērtu — pazemoties varīgo... izdzīvot kāriģo... Un laikam taču tālu mums priekšā ir pat tie, kuru vairs nav... Kurus ar neizdzēšamo brīvības alku dvēselēs šāva... kāra... nosita.

Margarieta. Nē! Nē! Dzīvība vienmēr būs tālāk par nāvi!
E d u a r d s. Diez vai, māt, vienmēr.»

Bez tam Margarieta uzsver, ka viņas upuris ir nests mazbērnu vārdā, kuri izdaris to, ko viņas paaudze nav varējusi. Šī ir lugas kulminācija. Te problēmas risinājums apraujas.

Kā uztvert un vērtēt Margarietas kompromisū?

V. I. Leņins darbā «Bērnišķīgā «kreisuma» slimība komunismā» uzsvēra, ka jāšķir kompromiss, ko uzspieduši objektīvie apstākļi, kompromiss, kas strādniekos, kuri šo kompromisu noslēguši, nepavisam nemazina revolucionāro uzticību un gatavību tālākai cīņai, no tā kompromisa, ko noslēdz nodevēji, kuri ar objektīviem iemesliem cenšas attaisnot savas ādas glābšanu, savu glēvulību.* Tālāk

* Leņins V. I. Bērnišķīgā «kreisuma» slimība komunismā. — Raksti. Tulk. no 4. izd., 31. sēj., 47. lpp.



Pauls Putniņš tautas lugas «Paši pūta, paši dega» simtajā izrādē.

V. I. Leņins norāda, ka ir atsevišķi ārkārtīgi grūti un sarežģīti gadījumi, kad tikai ar vislielākajām pūlēm izdodas pareizi noteikt tā vai cita kompromisa īsto raksturu.

P. Putniņa luga apraujas konflikta visspraigākajā vietā. Varam atkārtot patiesību, ka luga rosina skatītāju pašu tālāk domāt par lugā tēlotā kompromisa īsto būtību. Tomēr šīs problēmas tālākais risinājums gūtu stabilāku izejas pozīciju, ja dramaturgs skaidrāk būtu iezīmējis savu attieksmi. Eduarda doma, ka ne vienmēr dzīvība būs tālāk par nāvi, prasa tālāku attīstību. Lugai ir zīmīgs kompozicionāls veidojums. Darbība paralēli attīstās divās vietās: muižā un zemnieka Ezertēva mājās. Konfliktā iesaistītie raksturi tiešā sadursmē nonāk tikai vienā epizodē (Margarietas un Habihta dialogs III ainā). Šāda notikumu paralēla montāža ļauj dramaturgam ieņemt pasvītroti analītisku attieksmi pret lugas tēliem, viņu rīcības motīvu analīze izvirzās darbības priekšplānā.

Aplūkotais darbs ir iezīmīgs notikums gan kā dramaturga pirmā pievēršanās tautas pagātnē, revolucionāro cīņu vēsturei, gan kā

nozīmīgu sociālu problēmu pieteikums. Luga liecina, ka P. Putniņa talants konflikta risinājumā tiecas uz traģēdijas dimensiju.

Tātad ceļš uz cilvēka būtību mūsu dramaturģijā kļuvis tiešāks, bez aptuveni izraudzītu situāciju ličločiem. Tā ir nenoliedzama mūsu dramaturģijas meistarības līmeņa celšanās pazīme.

Jaunākajā dramaturģijā attēlotie raksturi ir ļoti dažādi pēc profesijas, vecuma, rakstura iezīmēm un attieksmes pret dzīvi. Tik dažādi, ka starp tiem grūti iezīmēt pat kādus tipoloģiskus sakarus, risināto problēmu kopību.

Ja skatām mūsu dramaturģijas attīstību mazliet plašākā laika distancē, tad īpašu uzmanību vispirms piesaista tie polārie raksturi, kuros dramaturgs visskaidrāk pasaka savu «jā» un savu «nē». Šajos raksturos konsekventāk iezīmējas autora pozīcija un reizē ar to skaidrāk izceļas kopīgas līnijas dramaturģijā.

Priekšstats par mūsu laikabiedra pozitīvajām kvalitātēm jaunākajā latviešu padomju dramaturģijā sintezējas vismaz no trim raksturīgām līnijām.

Viena no tām ir darba rūdījums (pat šķiras rūdījums), uzticība darba tradīcijai, darbā izsāpēto principu stingriba un noturība.

Un tā ir pašas mūsu dzīves ikdienas diktēta prasība — jaunai audzei likt dziļāk ieskatīties tādos cilvēkos kā mūžīgā darba uguns kurinātājā vecajā Orbidānā (G. Priedes «Es jūs piespiedišu milēt Raini»), fanātiskajā dārza kopējā Pēterī Derumā (P. Putniņa «U-ūū!»), dziļām saknēm pienākumā ieaugušajā Zelmā (H. Gulbja lugā «Cīrulīši»), lugā tikai pieminētajā skarbajā īpatnī skolotājā Rimšā, kuru klase dievinājusi (G. Priedes lugā «Tētis un māmiņa jeb Niklāva Rimšas noslēpums»). Kas tad ir bijis šī vecā skolotāja vienkāršais, bet jauniešiem tik grūti atminamais noslēpums? Tas, ka viņš pratis audzināt bez vārdiem — ar darbu.

Tiesa, vērtējot šos raksturus, jādomā par to, lai tie mūsu dramaturģijā nekļūtu par nemainīgiem modeļiem, nezaudētu sabiedriskos sakarus, nekļūtu patriarhāli paštaisni attieksmē pret jauno paaudzi, tās vērtējumā augtu līdzī laimam.

Šo raksturu tradīciju tālāk attīsta un jaunā kvalitātē apliecina tādi tēli kā Picelinskis (P. Putniņa «Muļķis un pletētāji»), Opmanis (P. Putniņa «Sis dievišķais tuk-tuk»), Janka (P. Putniņa «Sausmas, Janka sācis jau domāt»). Ar iepriekš pieminētajiem raksturiem tos saista principu konsekvence, noturīgums (ne velti Picelinskim paraugs un spēka avots ir tieši vecais Ādams), bet atšķir tas, ka viņi šos principus nevis centrē sevī, bet aktīvi apliecina attieksmē pret sabiedrību. Viņu būtiska iezīme ir sakāpināta, eksaltēta nesamierināšanās ar miētipilsonību, egocentrismu, kas cilvēku

atšķel no cilvēka, iekšēja nepieciešamība tiekties pēc cilvēka, tam palīdzēt. Šiem raksturiem vēl nav izvērstas rīcības programmas, pietrūkst dažu nianšu, lai visā precizitātē atsegtos viņu psiholoģiskie pārdzīvojumi. Tomēr nevar noliegt, ka produktīvs un visnotaļ dramaturģijas prakšē un kritikā kopjams tas romantiskajam varonim raksturīgais maksimālisms, ar kādu šie raksturi cīnās par skaidrību, sirsniņu, pašizliedzību savstarpējās attieksmēs. Viņi apliecina būtisku padomju cilvēka ētikas elementu — aktivitāti domās un jūtās. Tālāku konkrētu izpausmi šo raksturu līnija gūst cilvēkā — radītājā.

Pieminēsim, ka 50. gadu otrajā pusē un 60. gadu sākumā, opojot 40. gados bieži sastopamajam shematiskajam pozitīvajam varonim, dramaturgi pastiprināti tiecās raksturu izziņāt visā tā daudzveidībā. Un tā bija dzīves īstenības un mākslas attīstības procesa diktēta prasība, kas reizēm noveda pie tā, ka pati daudzveidība, sarežģītība kļuva par tēla vērtējuma kritēriju. Un šāds raksturs tad kļuva mazproduktīvs attieksmē pret dzīves īstenību.

Pēdējos gados kā cilvēka vērtības mēraukla sevi arvien noteiktāk piesaka spēja uz jaunradi, uz dzīves pārveidošanu.

Šī līnija konsekventi iezīmējas Pētera Pētersona dramaturģijā. Lugās «Balto torņu ēnā» un «Man trīsdesmit gadu» tā izpaužas vairāk kā tīri subjektīvas, uz sevi centrētas jaunrades mokas, turpretī «Bastardā» jaunrades problēma iegūst dziļāku sabiedrisku kontekstu, plašāku filozofisku tvērumu. Jaunrades problēma te cieši savijas ar sarežģīto paaudžu maiņu un mijiedarbi mākslā.

Ir bijis Profesors. Savā mākslas nozarē lielākais. Talants. Varbūt pat Ģēnijs. Viņš ienācis mākslā un neatkārtodamies tur ierakstījis savu vārdu. Nu aizgājis no tās, palikdams neatdarināms, neatkārtojams.

Dramaturgs dialektiskā pretrunīgumā parāda tās attieksmes, kas Profesoram izveidojušās ar kolektīvu. No vienas puses, viņš kā neizsīkstošu radošu impulsu avots radījis savu domubiedru kopu, bet no otras puses — kolektīvā jaunradē pierādot savas domas pareizību, viņš citu radošos impulsus tieši pakļāvis savam nospraustam mērķim. Tāpēc pirmā reakcija, kas izlaužas kolektīvā pēc Profesora aiziešanas, ir apslēptā alka — pierādīt sevi. (Un tas laikam ir un paliks visu kopmākslu vistrāgiskākais paradokss, ka mākslinieks te reizē gan kalpo kopējam mērķim, gan nedrīkst pazaudēt pats sevi. Jo mazāka ir radošā personība, jo šīs sevis pazaudēšanas bailes ir lielākas un egocentrisma izpausme iegūst dramatiskākas un kolektīvam bīstamākas formas.)

Un tad Profesora vietā nāk viņa drosmīgākā audzēkne Agne. Sākas jauns posms mākslas nebeidzamās attīstības spirālē. Arī viņai, tāpat kā Profesoram, sava daiļrades ceļa sākumā ir jāspēj uzdrīkstēties un — kas pats grūtākais un ko tikai retais spēj — šo uzdrīkstēšanos attaisnot. Tieši šai faktorā P. Pētersons saskata katras izcilas radošas personības atstātās tradīcijas dzīvo sēklu.

Un Agne uzņemas tiesības lemt par kolektīva radošā darba pamatvirzību.

«A g n e.

Jā, uz to es gribu ņemties sev tiesības.

Ko izjūtu, no jaundienas sev pasacītu,

Ne savu,

Kā savu;

Ko atnesu, no vērtvērtībām sev pasmeltu,

Ne savu,

Kā savu;

Ko saskatu jūsos katrā sev trūkstošu,

Ne savu,

Kā savu;

Ko sadzīrdū simtūkstoš balsīm prasītu,

Ne savu,

Kā savu;

Ko saņemu no sava pirmtēva sev mantotu,

Ne savu,

Uz to

Kā uz savu gribu ņemt sev tagad tiesības.»

Mēs redzam, ka šis Agnes «savs» ir tradīcijas, kolektīva pieredzes un viņas talanta un dzīves vērojumu sintēze. Šī uzdrīkstēšanās ir cīņa, tā ir cīņa pret neuzticēšanos un vienaldzību, pret skaidrību un naidu. Tā ir cīņa pret šaubu, nevarības kompleksu pašam sevī, savu otro dabu, kas lugā personificēta Mefodija tēlā. Mefodija būtība ir antiuzdrīkstēšanās, pakļaušanās tradīcijai kā dogmai, sīkcensonība. Viņa vārdi Agnei:

«Mans padoms ļoti vienkāršs:

Lai viss rit ritēdams, kā ritējis pirms tevis.

Nesāc ar reformām un jaunmeklējumiem,

Neaiztiec vecos, lai vidējie plēšas paši,

Neiejaucies.»

Ar Agni Mefodijs runā gan norādījuma, gan draudzības, gan mīlestības balsī. P. Pētersons, šķiet, tomēr Agni tvēris kā iekšēji monolītu, pārliecībā neiedragājamu tēlu, tāpēc Mefodija balss viņas

būtību pašos pamatos nesatricina. (Pretrunu komplekss Agnē varētu iezīmēties arī spēcīgāk. Tas ļautu dziļāk apzināt uzvaras vērtību.)

Luga beidzas ar brīdi, kad jaunradē veltības Timotejs un Agne. Viņu Ļeņingradas balto nakšu mīlestības brīnums te jau ieaudzis dziļā jaunrades vienotībā. Timotejs ar pirkstiem skar klavieru taustiņus. Agne atver savu pirmo zīmējumu. Tā nav baltā lapa. Tas ir pirmais uzdriktēšanās attaisnošanas mirklis tajā mirkļu vijā, kas kopā veido īsto mākslinieka dzīvi.

Radošās personības iekšējā aktivitāte tad arī nosaka šīs lugas emocionālo patosu, padarīdama lugu intonatīvi daudzveidīgu. Lietišķas, emocionālas, neitrālas intonācijas te nervozi pāršķel gan tīri bērnišķīga jūsma, gan patētisks sevis apliecinājums, gan satīrisks antiuzdriktēšanās un pielāgošanās nosodījums. Dramaturgs savās lugās allaž iet no koncepcijas uz tās emocionālu atšifrējumu tēlos. Tāpēc par reālsiholoģiskām drāmām raksturīgo tēlu individualizāciju un psiholoģisko attieksmju konkrēto savērpumu te runāt grūti. Šai lugā katrs tēls nāk ar savu viedokli, mazāk ar savu pārdzīvojumu. Un liekas, ka lugas emocionālo patosu mazāk lugā ienes paši tēli, vairāk autora attieksme pret tiem. Cilvēkam grūti sevi izteikt mākslā, izteikt vārdos. Lugā vārda izteiksmes ierobežotība it kā visu laiku spēkojas ar domas ietilpību. Vēlēšanās vārdu maksimāli piesātināt ar domu, izteikt katru domas niansi vietumis valodas ritmisko plūdumu darījusi smagnēju, fonētiski nelabskannīgu. Neparasto salikteņu bagātība, pārdrošie apzīmētāju blīvējumi, sintaktisko konstrukciju sarežģītība vēl jo vairāk jāatgādina tāpēc, ka lugu ne tikai lasa, bet arī klausās. Protams, šai lugā ietvertu cilvēka jaunrades aktivitāti nevar ierobežot tikai mākslas lokā. Tās darbības sfēra mūsu sabiedrībā kļūst arvien plašāka, aptver visdažādākās dzīves nozares un arī citās dzīves jomās izraisa problēmas, ko savā lugā publicistiski saasināti skatījis P. Pētersons.

Jaunrades problēmu varam tvert arī citā aspektā, no pretējās puses — kā ciņu pret vienaldzību, konservatīvismu, dogmatismu. Neradoši cilvēki dogmu nereti pārvērš par ieroci ciņā pret radošu cilvēku meklējumiem. Cilvēks, kas karo pret dogmu, shēmu, būtiski apliecina savu radošo attieksmi pret dzīvi. Tieši tāds ir Janka P. Putniņa jaunajā lugā «Šausmas, Janka sācis jau domāt». Viņa apbrīnojami izdarīgās rokas un vitālais, dedzīgais prāts visur redz ko izmaināmu, pārveidojamu. Un, kaut arī cilvēki konstatē viņa darba augļus, izrādās, ka vārdos progresu atzīt ir daudz vieglāk nekā tad, ja tas dzīvē izmaina ierasto kārtību, ja doma

neapmierinās ar ierastiem stereotipiskiem priekšstatiem, bet lauzās parādību būtībā.

P. Putniņa Janka pārliecinoši apliecina patiesību, ka radošs var būt ne vien mākslinieks un zinātnieks, bet jebkuras profesijas pārstāvis, kas spēj savā darbā ienest ko jaunu. Bet tieši strādnieks—radītājs mūsu literatūrā līdz šim nav sevišķi bieži sastopama parādība.

Mēs runājam par raksturiem, kuri ne tikai ārēji, bet ar savu visdziļāko būtību piedalās mūsu dzīves veidošanā, no kuriem sintezējas mūsu laikabiedra personības pozitīvais kodols.

Svarīgi paskatīties, kā pozitīvais izpaužas nolieguma patosā, attieksmē pret negatīvām dzīves parādībām. Asākais, dzēlīgākais darbs pēdējo gadu latviešu padomju dramaturģijā ir Zaņa Grīvas satīriskā komēdija «Somu pirts». Autora sarūgtinājums par dzīvē novērotām nelikumīgām izdarībām, bezatbildību un izlaidību ir tik liels, ka viņš pats kļūst par lugas pozitīvo varoni un piedalās to atmakošanā.

Respektējot lugas sabiedrisko nozīmi, smieklu aktīvo, mobilizējošo spēku, mākslinieciskā līmeņa ziņā to tomēr nevar pieskaitīt pie mūsu dramaturģijas veiksmēm. Vispirms jau tāpēc, ka arī satīriskiem tipiņiem var būt dažāds domāšanas un maskēšanās spēju līmenis. Sai lugā dramaturgs izvēlēties pašu elementārāko, kas neatbilst tipu ieņemamajam sabiedriskajam stāvoklim.

Mūsdienu negatīvie tipi (un it īpaši mūsu sabiedrībā, kur to eksistence ir sevišķi apdraudēta) skaļi nedeklarē savus netikumus. Gluži otrādi — viņi prot rūpīgi maskēties, ārēji pietuvināties labajam. Sai komēdijā ministra vietnieka rīcība ir tik izaicinoši bezatbildīga un nelikumīga, pašatmaskošanās tik tieša, tik taisnvirziena, ka atliek viņu no augstā posteņa tikai padzīt. Un rodas izbrīns, kāpēc tas nav noticis daudz agrāk. Šī tipa nākotnes pareģošanai dramaturgam nebija nepieciešams uz skatuves pārtapt par zīlnieci.

Līdzīgi savus aprobežotos uzskatus, dzīves patērētājas un baudītājas morāli nodemonstrē arī ministra vietnieka draudzene Modra. Tāpēc būtībā lugai ir tikai sākums, kur negatīvie tipi tiek nofiksēti, un beigas, kur tie saņem sodu. Vidusdaļas, kurā tiktu atsegta ļaunuma ģenēze, izkristalizēta labā un ļaunā satuvinājuma robeža, lugai nav.

Pagarlaicīga un neizteiksmīga ir personāža vīkšķīšanās un organizēšanās ballei somu pirtī. It kā to sajuzdams, autors lugas beigu daļā iepin dažādas situācijas, kā meža cūku un bišu uzbrukumumu, dejas, orgijas Raimonda Paula dziesmas «Somu pirts» pavadījumā. Jociņās izdarības mazina satīras objekta bīstamības pa-

kāpi. Finālā somu pirts nodeg. Gluži tāpat kā citā laikmetā, citos apstākļos lugā «Medūzas plosts» pāri saliņai, kur salasījusies grimstošā sabiedrības daļa, gāžas ūdens straume. Taču Z. Grīvas «Medūzas plostam» raksturīgās satirisko krāsu daudzveidības šai lugā pietrūkst. Pat tad, ja raksturus zīmē tikai melnās krāsās, arī tad nepieciešamas dažādas toņu nianšes, kāds gaismas stars, kas asāk ļauj apzināt melnās krāsas emocionālo saturu.

Vērojot mākslinieciskās izteiksmes meklējumus jaunākajā dramaturģijā, jākonstatē, ka, no vienas puses, ir vērojama darbības koncentrēšana laikā un telpā, būtiski nemainīgu, ciņas potencēm apveltītu raksturu izvirzīšana darbības centrā (piemēram, aplūkotojās H. Gulbja, G. Priedes lugās), no otras — iezīmējas tādas kompozicionālas struktūras, kurās fabulas hronoloģiska izrisināšana telpā un laikā zaudē vadošo vietu raksturu atklāsmē. Šādas iezīmes vērojamas P. Putniņa lugā «Aicinājums uz pērienu», kurā konflikta veidojums balstās uz ainu paralēlās montāžas. P. Pētersona lugas «Bastards» kompozīcijā iezīmējas vēl pētāmie mūsdienu dzejas teātra, radoši apzinātie pagātnes masu uzvedumu principi.

No izteiksmes iespēju paplašināšanas viedokļa zīmīga ir Laimoņa Pura luga «Mana balta māmuliņa». Tajā sevi vispilnīgāk apliecina tendence, kas vērojama arī dažu citu mūsu dramaturgu lugās: tēlu atklāsmes paņēmienus, lugas kompozicionālo struktūru tuvināt kinoscenārijam, kur rakstura atklāsmē liela nozīme tiem elementiem, kas atrodas ārpus rakstura un mazāk vai vairāk tieši to reflektē. Tā, piemēram, L. Purs veiksmīgi izmanto paralēlo montāžu. Lugā paralēli attīstās Annas Rozenbergas un viņas dēlu likteņstāsts, Vērpējiņu motīvs, Zinību vīru dialogi un Dziedošie tēvs un dēls. No šo paralēli veidoto epizožu sadursmes dzimst padziļināts saturs, kas tieši neizskan nevienā epizodē. Darba pamatkonstrukcija it kā balstās uz emocionāli piesātinātu faktu, pat dokumentu. Līdzās šai dokumentālajai līnijai tiek doti Zinību vīru komentāri, kas palīdz uz notikumiem paraudzīties no malas, vēstures faktā uztvert vispārīgo likumsakarību. Otru dokumentālās līnijas paralēli veido Vērpējiņu dziedātās tautas dziesmas; tā ir dokumenta emocionālā puse, ko cilvēks ne vienmēr var izteikt vārdos, bet kas glabājas viņa dvēselē.

Autors šai lugai devis apzīmējumu — ģimenes hronikas tetraloģija. Zinām, ka dramatiskā hronika kādreiz padomju dramaturģijā bijis samērā izplatīts žanrs. Taču šī žanra hronoloģiskā ietilpība parasti draudējusi ar grūti pārvarāmām ilustratīvisma briesmām, kas savukārt noveda dramaturģiju pie darbības laika

diapazona sašaurinājuma. L. Pura luga ir perspektīvs mēģinājums, kā, saglabājot vērienīgo laika dimensiju, izvairīties no ilustratīvisma. Tā paplašina mūsu dramaturģijas meklējumus dokumenta un autora fantāzijas pašradītā materiāla sintēzē. Autors tiecas fakta dziļēs, tiecas aiz tā saskatīt sarežģītos vēstures procesus. Jo fakts, dokuments var būt arī tikai parādības ārējā pazīme, aiz kuras jāmeklē tās būtība. Šī luga bagātina mūsu pieredzi par tām attiecībām, kas veidojas starp dokumentālo un māksliniecisko faktoru īstenības estētiskā izzināšanā.

Viena no iezīmēm, kas faktu tuvina mākslas tēlam, ir tā konkrētība; svarīgi arī, lai fakts radītu pirmreizīguma izjūtu. L. Pura lugā ietvertajiem faktiem rēizēm šo iezīmju pietrūkst.

Sabiedrībā ir izveidojies priekšstats par mūsu laikabiedra būtiskām iezīmēm. Kad dramaturģi savās lugās fiksē tikai šo rakstura iezīmju kopumu, veidojas divi portrets.

Arī mūsu dramaturģija savā pretrunīgajā attīstības gaitā var uzrādīt šādas divi portretu sērijas. Aplūkotās lugas vispirms ir pievilcīgas ar to, ka tajās tēli skatīti negaidītos, netriviālos rakuros, ka lugu varoņi savās domās, jūtās spējuši atrauties no ierastības magnētiskā lauka ietekmes.

H. Gulbja, P. Pētersona, P. Putniņa un L. Pura lugas tika godalgotas Latvijas PSR Kultūras ministrijas organizētajā lugu konkursā. So lugu skatuviskā interpretācija paver respektējamas iespējas principiālai teātru sarunai ar skatītājiem, kā arī režisoru radošai fantāzijai.

Māris Grēviņš

PAR UN PRET REZISORA TEĀTRI

Cilvēks atnācis uz Gunāra Priedes lugas izrādi. Paradis šā autora darbos vienmēr un visur ieraudzīt «isto», «reālo» dzīvi, viņš jūtas apmulsis. Neizpratni izraisa divainās personas, vēl vairāk — viņu savādās izdarības. Lugas tēli — mūsdienu cilvēki ne no šā, ne no tā kāpj pūralādē un atkal ārā no tās, kādā brīdī visi garā virknē iznāk pa skapja durvīm. Katram no viņiem īpaši akcentēta kāda savādība. Ja tas ir atvaļināts kareivis, viņš kustas stūrainiem, smagiem, militāriem soļiem, skalda vārdus kā dienesta ziņojumā; ja tas ir jauns dzejnieks intelektuālis — pasvītroti uzspīlēti pauž savu pārākumu par atpalikušajiem ikdienas ļautiņiem. Pat Priedes lugu allaž līdzsvaroti rāmā vecmāmiņa šoreiz tipina it kā ritmizētā dejiskā solī, ar pārspīlēti naivu jūsmu deklamē tautas dziesmas un moderno dzeju. Ak, pārpratums, ko gan šeit apsmej!?

Apmēram tādas izjūtas varētu pārņemt, skatoties izrādi «Aivaru gaidot» Jaunatnes teātrī.

Cits piemērs. Liepājas teātris atvedis uz Rīgu iestudējumu «Kas nogalināja Reini Jūrmalnieku?». Darbība notiek gan uz skatuves, gan zālē starp skatītāju rindām. Ne brīdī nav skaidrs, no kuras puses liks satrūkties tēlotāju skaļās balsis. Daļa lokalizētās baltkrievu rakstnieka A. Petraškeviča lugas notikumu risinās tiesas sēdē. «Piecelties! Tiesa nāk!» — šis aicinājums nepārprotami vērstas ne vien pret izrādes personāžu, bet arī pret visiem cilvēkiem zālē. «Piecelties!...» — tas jau vairs nav atkārtots priekšlikums, bet pavēle. Nu ko, lēni un negribīgi sastingušu grimasi vaibstos akadēmiskā publika slienās kājās.

Tās ir dažas epizodes, kādas varētu vērot šodienas teātrī. Vēl var pieminēt polemiku par Henrika Ibsena «Brandu» Dailes teātrī. Vai Ibsena poēmu drīkst traktēt vispārinātā skatījumā, neakcentējot laiku — pagājušo gadsimtu un Norvēģijas vidi? Vai Brands var parādīties uz skatuves bez ārējas varenības monumentālām izpausmēm? Kurā vietā un cik tālu pieļaujamas atkāpes no autora

nepārprotamajiem norādījumiem? No dažādām pusēm tika izteikti pretēji viedokļi bez kādām vienošanās iespējām.

«Par vai pret režisora teātri?» — šā jautājuma retorika nav radusies pēkšņi kādā vienā dienā. Problēma aizvien bijusi atkarīga no tiem sabiedriski estētiskās domas izpaudumiem, kādi raksturīgi attiecīgam laikmetam vai laika posmam; pakārtotā nozīmē — no individuālā vērtētāja vai vērtētāju grupas personiskās gaumes kritērijiem. Atbilstoši teātra dzīves aktivitātei, spējāki vai remdenāki mēdz būt ieinteresēto spriedumu uzvirtojumi.

Problēma arī, kā zināms, nav ne jauna, ne nepareizi izvērsta. Kādā intervijā poļu žurnālam «Ekran» Ādams Hanušķevičs runā par literāro mērauklu, kāda pielāgota pagājušā gadsimta skatuves daiļradei, it īpaši operas mākslai. Noteicošais bija ne specifiski teatrālais, bet literārais interpretējums. Attīstītai režijas mākslai tādēļ bija vitāli nepieciešams lauzt kanonus pašos pamatos. Šā procesa kulmināciju savas tautas teātrī režisors saskata piecdesmitajos gados, sociālisma celtniecības laikā.

«Literārā teātra» jēdziens nav svešs arī latviešu teātrim. Divdesmitajos gados tas bieži figurēja sakarā ar Eduarda Smiļģa novatorismu, kas jaundibinātajā Dailes teātrī tiecās apliecināt skatuves mākslas suverēnās tiesības. Tā ir visloģiskākā likumsakarība, ka tas notika tūlīt pēc Smiļģa atgriešanās no Padomju Savienības, kur tajā laikā atplauka Aleksandra Tairova un Vsevoloda Meierholda mākslas virzieni — vieni no pirmajiem istā «režisora teātra» paraugiem pasaulē.

Ciņa par teātra patstāvību vēsturiskā skatījumā ieguvusi progresīvas parādības raksturojumu. Taču nezina vai būs pareizi klasificēt pie arhaiskiem viedokļiem visus tos, kas aizstāv rakstnieka un lugas tiesiskos principus. Rakstnieka tiesības vārdos un darbos allaž uzsvēris, piemēram, tāds režisora suverenitātes iemiesotājs praksē kā Jozs Miltinis. Gudru režisoru izteikumos parasti nedzird īrāzi «kā es to redzu», bet gan vairāk peticīgo «kā es to saprotu». Ja izrādes iestudētājs ir kulturāls cilvēks un mākslinieks, paliek garantija, ka uz skatuves lugu ieraudzīsim tādu, «kāda tā uzrakstīta».

«Man galvenais ir teksts un tā struktūra,» saka Hanušķevičs. «Es lasu un analizēju autora tekstu un no tā secinu, kas jādara uz skatuves.» (Jau Berta Rūmniece taču teica: «Tais vārdos, dēļ, viss ir pateikts. Atliek tikai tos nolasīt.») Pie šā atzinuma nāksies vēl atgriezties, taču šobrīd svarīgs liekas viens tā aspekts: rakstnieks un viņa laiks. Laiks iedibina savas tradīcijas, kuras var būt mazāk noturīgas, bet var būt arī nesatricināmi sīkstas, tādas, kas



Juris Strenga titullomā H. Ibsena dramatiskajā poēmā «Brands».

atstāj visdziļākās pēdas daudzu paaudžu apziņā. Veco Indrānu likteņus uz skatuves vairākos gadu desmitos noteica ne tik daudz objektīvie secinājumi, kādi izriet no Rūdolda Blaumaņa darbā tēlotās īstenības, cik viņa laikā iesakņotais patriarhālais domāšanas veids, vērtējuma kritēriji, kādus ap gadsimta miju piemēroja vispirmām kārtām literatūrai, bet ne tikai literatūrai vien. Te dzīvs mūsu priekšā ir viens no «literārā teātra» variantiem. Tikai sociālo apstākļu pārveidotā domāšana ļāva klasikā saskatīt arī citas objektīvās patiesības. Nelokāmais patiesīgums, kāds izriet no Blaumaņa reālisma (reizēm pat neatbalstot paša rakstnieka personiskās simpātijas vai antipātijas), pielietojot attīstītākas estētikas mērauklu, dod iespēju mazliet citādi lasīt «lugu, kāda tā uzrakstīta». Teiktais attiecināms arī uz «Indrānu» jaunāko iestudējumu Dailes teātrī 1970. gadā.

Un pretēja rakstura piemērs — Raiņa «Uguns un nakts» interpretāciju vienmēr līdz mūsu dienām ietekmējuši tā sacerēšanas laika marksistiskās estētiskās domas atzinumi.

Neviens pārvērtēšanas process negarantē jauna lasījuma novatorismu. Pirms dažiem gadiem vienā no Vācijas Demokrātiskās

Republikas teātriem «Mariju Stjuarti» iestudēja nevis saskaņā ar Frīdriha Sillera idejiski mākslinieciskajām likumbām, bet gan ar XVI gadsimta Anglijas vēsturiskās patiesības skaidrojumu mūsdienai izpratnē. Šādā skatījumā Elizabetei bija jāklūst par progresīvāka sabiedriskā strāvojuma iemiesotāju, kamēr Marijas Stjuartes funkcijas bija attīstības gaitu traucējošas katoliskās reakcijas uzskatu atklāsme. Taču Sillera traģēdija nav par vēsturiskām personām, tā nerezumē reālo vēsturisko pretspēku sadursmi, bet gan cieši iedibinātās tēlu attiecībās pauž mūžsenās cilvēces un humānisma principus.

Tā var notikt, ka režisora jauns lasījums dažkārt iegūst pašvērtības nozīmi. Ja režisora koncepcija nesakņosies lugas objektīvajā saturā, neko nepalīdzēs runas ne par «dziļu sabiedrisko procesu atklāsmi», ne arī par «pilsoniskās drosmes» izpausmēm.

Viens no novatoriskākajiem pēdējo sezonu skatuves darbiem — vecmeistara Jāņa Zariņa inscenētā Džuzepes Verdi opera «Makbets» pārsteidza ar šķietami pazīstamu klasikas tēlu negaidītu iztulkojumu. Makbeta un citu traģēdijas varoņu būtība te attālinājusies no ierastajiem stereotipiem, liekot dziļāk vērtēt cilvēka rīcību dzīves pavērsiena situācijās, domāt par pienākumu, godu, sirdsapziņu, cilvēka gribas traģēdiju, kas inscenējumā izvērsās ar satricinošu spēku. Taču vienlaikus konstatējām, ka jaunatklāsmes būtība slēpjas... Verdi mūzikas saturā un tikai tajā, kuru līdz tam nebijām pazinūši vai arī pazinūši nepietiekami.

Strīdi ap «Pūt, vējiņ!» sākās jau tūlīt pēc lugas sacerēšanas. 1913. gadā Fricis Bārda, rakstot par Raiņa drāmas idejisko koncepciju (viņš lieto tieši šādu terminu!), kvalificējis to par «tīru mīlestības traģēdiju bez kāda modernās sabiedriskās dzīves problēmu piemaisījuma». Kopš tiem laikiem Raiņa darbs izgājis cauri visdažādākajiem skatuviskās interpretācijas lokiem. Bijusi gan tiekšanās uz poētisku vispārinājumu, gan virspusēja estetizācija. Bijusi mēģinājumi dzejisko tautas dziesmu pielāgot «nacionālās pašapziņas» celšanas tendencēm. Padomju Latvijā līdzās Eduarda Smilģa gaiši romantiskajam lasījumam eksistējuši vulgāri socioloģizēti interpretējumi. Alfrēda Jaunušana daudzkārt iztirzātais uzvedums Drāmas teātrī, saglabājot skatuves reālisma konkrētību, redzami padziļināja Raiņa varoņu cilvēciskās attieksmes un tādā kārtā piešķīra lugai arī plašāku sabiedriski vispāriņošu skanējumu. Savukārt dažus gadus pēc teātra izrādes Rīgas kinostudijā tapa drāmas ekranizējums, kur problēma (protams, joprojām koncepcijas vārdā) acīm redzami vienkāršota līdz cietsirdības atmaskojušam «mīlestības četrstūra» ietvaros.

Maruta Feldmane — Amālija un Ģirts Jakovļevs — Kārlis F. Sillera lugā «Laupitāji».



Haralds Topsis — Daniels un Juris Pļaviņš — Francis F. Sillera lugā «Laupitāji».



Arkādijam Kacam vajadzēja divus uzvedumus, lai viņš spētu īstenot savu Gorkija «Barbaru» ieceri. (Pēc neveiksmes Krievu drāmas teātrī — uz Dailes teātra skatuves.) Pirmkārt, uzveduma sarežģītību noteica dinamiskas skatuves darbības (gan iekšējas, gan ārējas) nepieciešamība dažkārt visai statistiski risinātajā Gorkija lugā. Sai darbībai turklāt vajadzēja balstīt iestudējuma ārkārtīgi sarežģīto iekšējo struktūru, kur daudzās un pretrunīgās darbības līnijas konsekventi saplūst vienā idejiskā kontrapunktā. Otrkārt, ieceres novatorisms saistīts ar jaunradītu, dziļāku vairāku tēlu izpratni (Monahova, Ciganovs, Golovastikovs u. c.). Sai gadījumā problēma sakņojas tais Gorkija lugu iestudējumu tradīcijās, kuras, gadu desmitos iedibinātas, obligāti prasīja kādā konkrētā tēlā iemiesotu sabiedrisko ideālu. Dailes teātra izrādē ideālu atrodam negācijas būtībā, barbarisma kā izpausmēs daudzveidīgas sabiedriskas parādības nosodījumā, uz ko režisoram pēc rūpīgas Gorkija darba analīzes ir ne vien tiesības, bet arī nepieciešamība vērst izrādes domu. Jo vairāk tādēļ, ka katra tēla jaunais traktējums šai iecerē un tās realizācijā iecementēts ar neapgāzamu argumentāciju. Nav pamata neticēt pazīstamajam Gorkija daiļrades pētniekam B. Bjaļikam, kurš, tiekoties ar Dailes teātra māksliniekiem, apzīmēja šo iestudējumu par ievērojamu parādību visas pasaules teātra praksē.

Tā nav pretruna, ja režisoram, savu ieceri īstenojot, nepieciešama literārā materiāla pārrādīšana skatuves valodā. Ar to teātra izrādē atšķiras no lugas, kas iespiesta grāmatā. Vai rēķināt procentus, cik kuro reizi pieļaujami pārveidojumi? Eduards Smiļģis «Spēlēju, dancoju» inscenējumā pārstatīja vietām ainas, un izrādē ieguva vienotu ieceres kāpinājumu. Tā bija Smiļģa iecere, kas sakņojās Raiņa darbā. Pēc vairākām sezonām atjaunoja tādu ainu secību, kāda ir Raiņa lugā, bet viengabalainība zaudēja. Suverēna pieeja literatūrai ir A. Kaca «Barbaros», A. Liniņa iestudētajā «Pēdējā barjerā» un «Brandā», taču tā pakļauta mērķtiecīgas izrādes koplējumam.

Tāpat ir ar stilistiku. A. Kaca iestudējumā Gorkija varoņu tēlošanas veids ir neparasti dinamizēts, taču tas palīdz skaudrāk saasināt rakstnieka domu. Arnolda Liniņa režisora risinājums «Pēdējā barjerā» paliek tuvs Andreja Dripes prozas darba stilistikai tēlu veidojumos. Toties izrādes plastiskajā kopveidā neparastais teatralizējums it kā pilnīgi uzspriidzina vēstījumā sniegto, tiesa, konfliktiem bagāto vielu. Skatuves valoda ar specifiski teatralajiem izteiksmes līdzekļiem, skaņu, kustību, vizionāru ritmiku sašķēl literāro pamatu, izceļ virspusē tā slēpto, būtisko, bieži vien

vārdiem neizteikto jēgu, kāpina to līdz griezīgai, kļiedzošai patiesības balsij. Te arī skaidri apjaušamas praksē pierādītās vecā un jaunā «režisora teātra» priekšrocības.

Gribas apgalvot, ka tik piesātinātu un daudzzarotu darbu, kāds ir Ibsena «Brands», nemaz nav iespējams vienā izrādes vakarā vispusīgi izsmelt. Te katrā ziņā nepieciešams viens galvenais skata leņķis, ar kādu vērot sarežģīto problemātiku un vērst to vizuālā ainā. Tāds skatījums, kurā izcelta idejas cīņa kā Branda sūtība, arī ir Dailes teātra inscenējumā. Tam pakļauts izrādes vienotais, metaforiski vispārinātais stils, kas vienlaikus vispārina un konkretizē galveno, nemeklējot kādas lokālas, viena laikposma patiesības un viennozīmīgus spriedumus.

Tomēr — cik tālu iespējams iet režijas meklējumos, kur parādīsies robeža, aiz kuras nav tālāk laužams tas, ko rakstnieks rūpīgi cēlis, likdams daļu pie daļas? Kur beidzas cīņa ar mānīgiem, tradicionāliem priekšstatiem un kur sākas suverēna patvarība, kas faktiski nojauc lugas un teātra cieši saistīto savstarpējo attiecību kompleksu? (Protams, te nošķirami gadījumi, kad radīta izrāde «pēc darba motīviem» vai arī tās pamatā ņemts tik vien kā ārējais sižets, būves skelets, karkass. Tādi eksperimenti ir iespējami.)

Ievadā minētais piemērs ar Gunāra Priedes lugu «Aivaru gaidot» ir simptomātisks, lai arī kā parādība šāds spēles veids mūsu skatuves daiļradē ne pārāk bieži izplatīts. Tieši Priedes dramaturģijas iestudējumos laika gaitā cieši nostiprinājās priekšstatu tradīcijas; varbūt pat vairāk nopelnu nekā mūsu teātriem te bija viņa lugu veiksmēm uz Igaunijas un Lietuvas skatuvēm, arī tam it kā uzskatāmajam paraugam, kā rakstnieks pats Jaunatnes teātrī savā laikā iestudēja lugu «Trīspadsmitā». Iepīt uzvedumā atšķirīgas nianšes tiecās Ā. Jaunušans («Miks un Dzilna»), tradicionālo pieeju lauzt mēģināja P. Pētersons («Pa valzivju ceļu»). Taču neviens režisors to vēl nebija darījis tik krasi kā Ādolfs Sapiro, iestudējot «Aivaru gaidot».

Palūkosimies, kas īsti notiek šai lugā. Grupa studentu, nenokļuvusi līdz ceļa mērķim, spiesta iegriezties attāļajās lauku mājās, jo viena no viņu vidus uz slēpēm izgriezusi kāju. Ap šo sākumā piespiedu, vēlāk labprātīgo aizkavēšanos sasiets viss darba dramatiskais mezgls. Tā, protams, var notikt gan dzīvē, gan dramaturģijā, bet izradē notikums pagriezts ar kājām gaisā, novests līdz absurdam. Taču, ja iedziļināmies notikumu loģikā, pavērsiens vairs neliekas tik negaidīts. Dramatiskā situācija īstenībā ir paradoksāla. Tā, kas sastiepusi kāju uz pilnīgi gludas un līdzenas vietas, ir pati labākā slēpotāja. Cilvēki, pie kuriem atvesto viens divi izārstē atkal

staigāspējīgu, var likties visai dīvaini. Puisis, kas rīta agrumā šeit kāvis cūku un tagad, asinīm notašķīto apģērbu nomainījis pret sniegbaltu virskreklu, mēģina noformulēt savus iespaidus par operas mākslu, pie labākās gribas nav nopietni ņemams. Ap savainoto viešņu rosās viena un otra no mājasmātēm, līdz beidzot parādās simboliski gaišredzīgā tante, kas jaunībā «aizbēgusi no kuģa uz prēriju pie indiāņiem». Beigu beigās tas viss te iegadījies tieši tādā brīdī, kad vecāmāte pēkšņi ne no šā, ne no tā ir sadomājusi rīkot cūku bēres ar visiem «lielajiem kāpostiem». Un te nu jāizsecina, ka cūku bēres neklapē kopā tiklab ar konjaku (tā saka viena no personām), kā ar Elksnes un Ziedoņa dzejām. Katra no šīm izdarībām pati par sevi varētu būt gluži ticama, bet visas kopā tās pilnīgi pieļauj absurdās komēdijas žanra pagriezīenu. Ilgā un veltīgā krietnā dēla Aivara gaidīšana tagad iegūst simbolisku nozīmi, kādu diezin vai panāktu, spēlējot tiešās nozīmes sižetu ar precīzu sadzīvi un tekstā rodamo veco labo tradīciju apjūsmošanu.

Tāpat arī šķietami tik tradicionāla rakstnieka kā Priedes darbi pakļaujas pavisam negaidītiem atklājumiem, ja vien ir pietiekama vērība un atjautība tiekties pēc neparastā. Līdz ar to atkal jānonāk pie atziņas, kuru teātra vēsture jau pierādījusi kaut vai ar Meierholda iestudējumu piemēriem, proti — režisora un rakstnieka attiecību robežas teorijā vispār nav cieši nospraužamas. Prakses rezultātu izšķīrs konkrētā pieeja konkrētajam materiālam.

Jau aiztecējuši ūdeņi, kopš kritikas vērtējumos dzirdējām bažas kā par Harija Gulbja komēdiju «Silta, jauka ausainīte», tā arī par tās iestudējumu Akadēmiskajā drāmas teātrī, taču izrāde dzīvo. Tā dzīvo ar savu smalko satīru, kurai sveši tieši belzieni ar bomi pa pieri. Arī te ir apliecinājums rakstnieka intonāciju iespējai dažādībai.

Divus uzvedumus vienlaikus Latvijā piedzīvojusi H. Gulbja luga «Cīruliši» — mūsu oriģināllugu iestudēšanas praksē ļoti reti sastopama parādība! Vienā no tiem tiekamies ar vienprātīgi novērtētu ievērojamu aktiera mākslas darbu — Lidijas Freimanis tēloto Māti. Tā lielā mērā ir monoizrāde, ne tikai šā viena iemesla, bet arī iestudējuma vispārējās ievirzes dēļ. Jūlija Bebrīša iestudējums Drāmas teātrī, izcentrējot Mātes lomu, akcentē pārējo personu savstarpējās izolācijas, nesaprašanās tēmu. Taču Gulbja lugā attēlotie cilvēki nav izolēti, laikmeta patiesība balstās uz viņu savstarpējiem kopsakariem, atkarību un mijiedarbību. Tieši šā procesa atklāsme ir pamatā Pētera Lūča veidotās izrādes veiksmei Valmieras teātrī. Dzīli individualizētie cilvēku raksturi (atskaitot Mātes lomu, individualizācijas pietrūka Drāmas teātra izrādē), starp ku-

riem nav galveno un mazāk svarīgo lomu, nelielas ļaužu grupas ietvaros atklāj plašas sabiedriskās tematikas loku: cilvēku dzīvi, viņu uzskatus, domāšanas veidu un centienus, kādi tie izveidojušies vēstures laikposmā padomju sabiedrībā. Tā arī šķietamajā «ģimenes lugas» žanrā tiek panākts nozīmīgs vispārinājums.

Harijam Gulbim pēc viņa dramaturģijas otrreizējās piedzimšanas 60. gadu vidū ir paveicies, jo katra no viņa lugām, šķiet, nonākusi istajā vietā un laikā. Sai ziņā viņam laimējies vairāk nekā Gunāram Priedem, kura vairākas lugas republikas profesionālajos teātros vispār nav uzvestas, un vairāk nekā Paulam Putniņam, kura individualitāti sava laika teātris līdz šim spējis atminēt vismazāk. Putniņa dramaturģijā īpaša nozīme ir rūpīgai teksta un tā struktūras izpētei. Valodai viņa lugās nereti mēdz būt izšķirīga loma autora pozīcijas izpratnē, no dzīves smelto parādību un tipāža raksturojumā. Šo savdabību nevar atklāt ne vispārīgs teatrālisms («Šausmas, Janka sācis jau domāt» Dailes teātri)*, ne lugas problēmas meklēšana ar izkaistinājuma līdzekļiem («U-ūū!» Drāmas teātri). Turpretī, ja teātris izjūt dzīvā vārda, tēlainā raksturojuma īpatnību, tad aiz ārējā zīmējuma un teksta virskārtas izdodas saistaustīt dzīvo kodolu, darbīgos konfliktus, kuri slēpj sevī dramatiskā darba patieso jēgu. Vistuvāk lugas būtībai piekļūva plašais Drāmas teātra ansamblis Alfrēda Jaunušana iestudējumā «Paši pūta, paši dega» ar tā daudzveidīgajiem aktieru meistardarbiem, sulīgo dzīves raksturojumu. Un tieši no šā Putniņa dramaturģijas izpratnes viedokļa, liekas, krietni par zemu pirms dažiem gadiem tika novērtēta paša autora iestudētā komēdija «Lopu skaitīšana» Liepājas teātri.

Mūsdienu režisora teātra nopelns ir skatuves darba formas un žanra iespēju acīm redzama paplašināšanās. Šī jautājuma lokā ietilpst Pētera Pētersona izveidotais, patstāvīgais, tagad jau apkoņojošas apceres cienīgais dzejas teātra veids. Ar šo procesu tieši saistās arī iepriekšējā gadu desmitā tapušais jauna tipa prozas dramatisēšanas virziens, kura pārstāvji tiecas episko vielu ciešāk pietuvināt skatītāju uztverei. Ceļā pie skatītājiem — ar šo devīzi tiek radīti intīmāka rakstura «mazās zāles» uzvedumi, foajē izrādes bez skatuves, pat hepeningi jūras krastā. Tieši pēdējo divu sezonu laikā aktieri aizvien biežāk pamet skatuvi un iekārtojas skatītāju zāles ejās un krēslu rindās. Ar tiesas sēdes tiešo dialoga formu šo principu attaisno Oļģerts Kroders iestudējumā «Kas nogalināja Reini Jūrmalnieku?» (Sai izrādei ir cita būtiska nepilnība, kas

* Šo lugu atbilstoši autora izvīzītajam dzīves modelim un pasaules uztverei atklāja P. Pētersona iestudējums Krievu drāmas teātri.

saistīta ar primitīvas dramaturģijas un nepārprotama baltkrievu kolorīta uztieptu lokalizējumu Latvijas apstākļiem.) Mārai Ķīmelei Z. Anuija «Mēdejas» iestudējums bez skatuves izdevās tāpēc, ka viņa prata radīt mītisku noslēgtas telpas atmosfēru. Tomēr bieži līdzīga rakstura «pietuvināšanās» skatītājiem notiek arī bez kādas iekšējas motivācijas. Varam attaisnoties ar to, ka tamlīdzīgi paņēmieni izsit zālē sēdošos no pašapmierinātības stāvokļa, un zināma taisnība dažkārt arī ir. Taču vai te, rūpīgi aplēpies, tomēr nelien ārā «tirā» režisora teātra mazvērtības komplekss?

Tendencei meklēt jaunas formas ir arī cits aspekts, proti — modernie ārzemju mākslas strāvājumi pie mums parasti atplūst vismaz ar desmit gadu novēlošanos. Skīetamais jauninājums, kad to sākam ieviest, citur jau labi sen zaudējis aktualitāti. (Teiktais attiecas ne tikai uz teātra izteiksmes veidu, bet arī uz ārzemju dramaturģijas apgūšanu.) Ar skatītāju krīzi, kas raksturīga kapitālistiskajai teātra pasaulei, mums, kā labi zināms, nav nekā kopēja. Varbūt atgādināt lieku reizi, ka apmeklētāju procenta ziņā mūsu publika ir vienā no vadošajām vietām Padomju Savienībā.

Protams, ne jau viss, ko tiecamies apgūt, liecina par mūsu atpalcību. VDR viesrežisora Z. Betgera iestudētie Sillera «Laupītāji» Drāmas teātrī atklāj režisora dotu konstrukciju, kura piemērota, nerēķinoties ar mūsu teātra virzību un iespējām. Ļaunākais nav tas, ka Drāmas teātra aktieri izrādījās nepietiekami sagatavoti augstajām kermeņa tehnikas prasībām, bet gan acīm redzamais shematisms, kādu režisora iecere uzspieda tēlotāju ansamblim. Ar līdzīgu, vēl izteiktāku gadījumu iestudētāju viesu praksē jau reizi saskārāmies, kad Gruzijas mākslinieki mūsu Jaunatnes teātrī iestudēja N. Dumbadzes un G. Lordkipanidzes «Es redzu sauli».

Pārspriedumi, kas teātrī ir galvenais — režisors vai aktieris, šodien jau ieguvuši provinciālisma apzīmējumu. Pazīstamā zviedru aktrise Bibi Andersone tos nosaukusi par vecmodīgu attieksmi pret teātra mākslu. Lūk, kā! Pie mums gan dažkārt absolutizē režisora koncepcijas jēdzienu un tiši piemiedz acis, ja tēlotāja sniegunam izrādē ir otršķirīga loma.

Atcerēsimies, ka pirmais režisora teātra autors Latvijā Eduards Smilģis izaudzināja sev lielus aktieru talantus vairākās paaudzēs. Aktieri ar pasaules vārdu ir Panevēžas teātrī Jozam Miltinim. Pēc atklājumiem bagātā «konceptiju perioda» ar ne mazāk dziļiem un neparastiem aktieru individualitātes izpaudumiem (Ļ. Durovs!) savus iestudējumus pēdējos gados aizvien biežāk piepilda Anatolijs Efross. Saspringti no vietumis pašmērķīga režisora parādes teātra uz visu māksliniecisko komponentu sintēzi virzās Jurijs Ļubimovs.

Mūsu republikā izteiktu režisora vienvadības principu, kas savienots ar nopietnu darbu ar aktieri, esam parādūši redzēt A. Kaca iestudējumos. A. Liniņu nevar uzskatīt par konsekventu režisora teātra idejas īstenotāju, taču viņa darba veidā ir kopība ar to, kā Dailes teātri vadīja Smiļģis. Abos teātros ir dažādas objektīvu apstākļu izraisītas grūtības. Dailes teātrī tās saistās ar jaunās aktieru maiņas komplektēšanu. Krievu drāmas teātra dabisko attīstības gaitu savukārt ietekmē nepastāvīgais trupas sastāvs.

Situāciju, kāda vēl pirms dažiem gadiem pastāvēja Valmierā, varētu arī nepieminēt, ja uz to nevedinātu kāda vilinoša iezīme. Pēc shēmas, saliekot visu pa plauktiņiem, būtu iznācis tā: P. Lūcis pārstāv veco, atmirstošo literārā un aktiera teātra sajaukumu, O. Kroders — moderno režisora teātri, M. Ķimele un E. Freibergs iet vidusceļu, smeloties un papildinoties no abiem virzieniem. Taču praksē aina izskatās pavisam citāda. Tieši Lūcis pēdējās sezonās devis dažas citu par citu interesantākas tā sauktās konceptuālās izrādes. Savukārt Krodera «kailajā» koncepcijā par nopietnu aktieri sevi apliecināja Rihards Rudāks, viņa režijās izauga Ligita Dēvica, tālāk attīstījās Roberts Zēbergs. A. Čehova «Trīs māsu» izrāde — pēdējais režisora iestudējums Valmierā, pēc kura viņš pārņēma Liepājas teātra vadību, sākams visatbildīgāko posmu savās līdzšinējās gaitās, patiesībā iezīmējusi divkāršas atvadas. Šāda organizatoriska soļa nepieciešamība jau labu laiku bija nobriedusi viņa dzīvē. Pats iestudējums pirmizrādes vakarā bez īstas dzirksts un jaunatklāsmes spēka gluži vai simboliski norādīja, ka noteikts radošās biogrāfijas posms — labs un auglīgs — ir izsmelts, pabeigts.

Ar visu cieņu pret Adolfa Sapiro talantu tomēr jāatzīst, ka šobrīd Jaunatnes teātrī notiek aktiera nonivelēšanās process. Bažu pamatā ir radošās trupas produktīva noslogojuma samazināšanās, kam nav sakara ar kopējo iestudējumu skaitu vai arī nodarbinātības kvantitāti. Teātra vadītājs katrā trupā iestudē vienu vai divas izrādes gadā, kamēr pārējais radošais process kolektīvā nav ritmiski un kvalitatīvi organizēts. Turklāt paša Ā. Sapiro iestudējumos vadošos uzdevumus lielā mērā veic vieni un tie paši aktieri, un vairāki ievērojami teātra spēki nozīmīgākos uzvedumos paliek ārpus tiešā redzes loka. Šai laikā pilnā mērā ir bijis jāatzīst Ulda Pūciša veikums Čehova Ivanova lomā, taču vai viens liels aktiera sasniegums nav par pārāk dārgu cenu pirktis?

Savdabīgs stāvoklis šodien ir Akadēmiskajā drāmas teātrī, kas ar savu pietāti pret literāro interpretāciju un augsto aktiermākslas kultūru visos tā darbības posmos pretstatīts režisora teātra diktatūrai. Šā viedokļa argumenti aizvien saistījušies ar izcilajām



Lidija Freimane — Bebene un Elza Radziņa — Tomuļu māte R. Blau-
maņa komēdijā «Skroderdienas Sil-
mačos».

aktieru individualitātēm, kuru snieguma iespaidā it kā otra-
jā plānā atvirzījies režisora
veikums. («Ja režisors no-
mirst aktierī...») Dzīvu tra-
dīcijas turpinājumu skatām
tagadnes Drāmas teātra
meistaros, kurus tēlojuma
precizitātē, spēkā un iedar-
bībā nevar sajaukt ne ar vie-
nu citu aktiera meistarības
«skolu».

Nav pieņemama Pētera Pē-
tersona tēze, ka Drāmas teāt-
ris «pēc tā tradīcijas atzīs-
tams par vārda teātri», jo
«vārds bijis galvenais līdzek-
lis skatuviskās darbības iz-
pasmē daudziem Drāmas
teātra meistariem» («Litera-
tūra un Māksla», 1975, 1. nov.). Šai sakarā Drāmas teātris jau

agrāk ticis pretstatīts Dailes teātra vizuāli aktīvajiem skatuves
darbības centieniem. Vai nav paradokss — pirmspadomju teātra
kritikā toreizējo Nacionālo teātri kā reāli psiholoģisko pretstatīja
tā sauktajam deklamācijas teātrim!

Anta Klints — Pindaciša un Aza, Jānis Osis — Ceplis, Zanis
Katlaps — Krustiņš un Kareņins. Vai tā būtu «galvenokārt vārda
gultnē» plūstošā darbības linija? Līdz šim domājām, ka Drāmas
teātra vēsturiskās attīstības gaita apliecina pretēju procesu —
cilvēka dramatiskās darbības meklējumus viņa rīcībā. Kārlis Kun-
dziņš «Latviešu teātra vēsturē» norāda, ka jau 20. gados «... teāt-
ris pakāpeniski pārvarēja no agrākajiem laikiem mantoto smagnē-
jību, zināmas naturālisma iezīmes, kļuva artistiskāks».

Vispārzināmo patiesību, ka režisoram Aleksim Mierlaukam gal-
venais bija vārds, varam izskaidrot ar tālaika režijas attīstībai

atbilstošo literatūras skaidrojuma funkciju — un arī acīmredzot ne visur. Toties Alfrēda Amtmaņa-Briediša darbībā, kas iezīmēja tālāku pakāpi latviešu režijas attīstībā, vārdam, runas tonim bija svarīga, bet ne izšķiroša nozīme. Tieši Amtmani-Briedīti var apzīmēt par konsekventu, varbūt pat pirmo tik konsekventu teksta pētnieku. Tekstā viņš meklēja drāmas saturu, vēlāk arī sociālo funkciju. Teksts viņam deva izejas pozīciju — gan kā iedarboties uz partneri ar domu, gan arī kā cilvēkam rīkoties. Uzskatāmus piemērus, kā Amtmanis-Briedītis savos iestudējumos meklēja tiešas skatuves darbības izpausmi, min dažādu paaudžu aktieru, arī Elzas Radziņas un Antras Liedskalniņas atmiņas, tāpat vecmeistars pats savā autobiogrāfijā «Pretim saulei».

Amtmaņa-Briediša iestudējumos aktieru veidotie skatuves tēli parādījās vienotā daudzveidībā, kurā neizmērit tā vai cita izteiksmes līdzekļa pārsvaru. Šādu tēlu veidojuma principus šodien redzam arī Alfrēda Jaunušana režijas darbos. Īpaši netiecoties pēc abu dažādas pasaules izjūtas, dažādu temperamentu mākslinieku salīdzinājuma, gribas norādīt uz vienu, manuprāt, viņiem kopēju iezīmi. Arī Jaunušana iestudējumos, protams, citādā tēlainībā, palaikam redzam plaši izvērstu nesteidzīgu episku dzīves ainu, kas piešķir uzvedumam pamatīgumu, nobeigtību, kāda bija raksturīga Amtmaņa-Briediša sulīgajam tautas dzīves vērojumam. Tā tas ir «Pūt, vējiņi!», «Paši pūta, paši dega», A. de Misē «Lorencačo» izrādēs. Zināmu kopību varam saskatīt pat F. Molnāra «Lilīomā» — un ne tikai izvērstajā personāža iepazīstināšanas ekspozīcijā, bet arī rūpīgajā, līdz pēdējai detaļai noslīpētajā cilvēku raksturu un viņu rīcības analizē. Savā uzticībā aktierim Jaunušans iet tālāk — rūpes par ansambļa daudzpusīgu izmantošanu reizēm sagādā mākslinieciskus zudumus viņa izrādēs. Šādu parādību nekad nepieļautu «režisora teātris».

Un šeit ciešā saistībā — vēl viena tradīcija. Drāmas teātris nekad nav bijis viena režisora principu teātris. Pat teātra attīstības monolīta kājā posmā viens otram līdzās pastāvēja, tiesa, virzībā saskaņoti, tomēr atšķirīgi Amtmaņa-Briediša un Veras Baļunas daiļrades principi. Šobrīd trīs režisoru — A. Jaunušana, J. Bebrīša un M. Kublinska visai atšķirīgās individualitātes tāpat neļauj teātri skatīt kopumā kā vienas gribas uz vienu mērķi virzītu kolektīvu.

Varam mierināt sevi, ka tā vēl nav traģēdija. Traģēdija ir tad, ja tiecas nojaukt, bet nespēj to izdarīt. Latviešu skatuves mākslā nevienam vēl nav izdevies nojaukt pastāvošo.

Mūsu teātrim dialektika diktējusi pakāpeniskākas attīstības

likumus. Tā, piemēram, režisora teātris tajās izpausmēs kā pirms gadiem desmit būtībā jau beidzis eksistēt.

Grāmatā «Kāpums mūža garumā» pierakstīti Alfrēda Amtmaņa-Briediņa pēdējie izteikumi: «Tagad daudzi jauni vārdi ienākuši teātrī: nosacītība, novatorisms, sintētiskais aktieris, intelektuālais teātris. Agrāk jau arī tas bija, tikai tad teica: stilizācija, meklējumi, labs aktieris, reāli psiholoģiskais teātris. Es te guļu un domāju — nu mainiet vien nosaukumus, ja jau tā vajag, tikai nemēģiniet pret sadomātiem jauninājumiem nomainīt teātra mākslas būtību ar tās mūžīgajiem likumiem — ar likumiem, ko nosaka cilvēka būtība.»

Anda Burtnece

DAZAS DOMAS PAR IZTEIKSMES LIDZEKĻU UN FORMAS MEKLEJUMIEM REZIJĀ

Teātris ir suverēna māksla, tāpat kā literatūra, tēlotāja māksla, arhitektūra utt., kaut arī par «izejmateriālu» tas izmanto citu mākslu elementus. Vērtēt skatuves mākslu pēc arhitektūras vai mūzikas likumiem neviens neiedomāsies, kaut šo mākslu loma, neraugoties uz to pakārtoto raksturu, teātra uzvedumā ir pietiekami liela un nozīmīga. Turpretī pret literatūru, kas nokļuvusi uz skatuves un saskaņā ar teātra mākslas likumiem piedzīvo dažādas metamorfozes, joprojām pastāv prasība, lai teātri neskarta tiktu saglabāta tās suverenitāte. (Ar metamorfozēm šē nav domāta autora teksta pārstrādāšana, pārlikšana un citi tamlīdzīgi mehāniski grozījumi. Runa ir par dramaturģijas vai cita literārā materiāla patstāvīgu interpretāciju uz skatuves, interpretāciju, kas veidota saskaņā ar darba galvenajām idejām.)

Manuprāt, šī problēma, tas ir, autora tiesību aizstāvēšana pret it kā nekompetentajiem teātru darbiniekiem, kas patvarīgi maina lugu žanrus, neatbilstoši autora iecerei traktē kā atsevišķus tēlus, tā visu darbu kopumā, joprojām pastāv un jādomā, ka tā nekļūs mazāk aktuāla, turpinoties un dziļumā attīstoties teātra meklējumiem (kas, bez šaubām, ne vienmēr vainagosies uzvarām). Šai sakarā gribu bruņoties ar Voldemāra Panso domām, kurš teicis, ka «Veiksmes un neveiksmes mēdz būt dažādas. Eksperimentētāja neveiksmi nevajag vienādot ar diletanta neveiksmi, un diletanta veiksmē nav nekas līdzās eksperimentētāja panākumiem.»*

Teātra prakse ir pierādījusi, ka daudzi spilgti negaidīti iestudējumi izraisījuši pretestību kādā sabiedrības un arī teātra profesionālo cilvēku daļā. Kā galvenais arguments visos laikos tādās reizēs ir bijis protests pret patvarīgu, varmācīgu autora idejas, raksturu deformāciju. Šādus pārmetumus saņēmuši tādi ievērojami skatuves

* Пансо В. Труд и талант в творчестве актёра. М., 1972, с. 172.

mākslas reformatori kā Staņislavskis, Meierholds, Brehts, arī Smiļģis.

Nesalīdzinot mūsu pašreizējos režisorus ar lielajiem reformatoriem, tomēr jāteic, ka ikviens no viņiem šodien cenšas iet patstāvīgu ceļu mākslā un teikt ja ne pilnīgi jaunu vārdu (tādi, kas to spēj, katrā laikmetā bijuši tikai atsevišķi cilvēki), tad noteikti savu gan. Individuālais sakņojas iepriekšējo paaudžu pieredzē, katra atsevišķa mākslinieka talanta spēkā, laikmeta diktētajās prasībās.

Režisora «vārds» kļūst atšķirīgāks gadu no gada, tāpēc ka katra mākslinieka meklējumi vispirms izriet no viņa individuālā dzīves un parādību skatījuma un skaidrojuma. Bet režisora lugas redzējums savukārt uzspiež vienreizējības zīmogu tam literārajam pirmavotam (lugai), ko viņš izvēlējies. Skatuve ir tribīne, kurā drīkstētu kāpt tikai tas, kam ir savs sakāmais, sava attieksme pret dzīvi un tās parādībām.

Kas raksturīgs mūsu teātru darbībai pēdējos gados? Domāju, ka apzināta nepieciešamība uzrunāt skatītājus. Teātru repertuārā arvien mazāk iekļūst gadījuma rakstura darbu. (Cits jautājums par to, vai visi no izvēlētajiem darbiem uzvedumu mākslinieciskās kvalitātes dēļ atklājas visā spēkā un daudzveidībā.) Ļoti reti režisoram jāķeras pie lugas iestudēšanas tikai tāpēc, ka teātris to ir ielānojis repertuārā. Protams, eksistē paša dramatiskā darba izvēles problēma — esošā un vēlāmā oriģināllugu kvalitāte, ierobežotā iespēja iepazīties ar mūsdienu sociālistisko valstu un ārzemju labāko dramaturģiju u. tml. Režisors var iestudēt lugu, dramatisējumu, dzeju kompozīciju, kurā viņš atrod problēmas, kas savilņo viņu pašu un ir sabiedrības uzmanības centrā.

Režijas meklējumi kļūst arvien elastīgāki un daudzveidīgāki. To mērķis — pēc iespējas pilnīgāk un izteismīgāk atklāt literārajā pamatmateriālā sakņotu un režijas izaudzētu domu. Vēl 1972. gadā L. Dzene rakstīja: «... šobrīd tieši formas ziņā neatkārtojamības ir maz.»* Tagad, 1976. gada sākumā, šādu domu atkārtot nebūtu pareizi, kaut arī spilgtu sasniegumu vēl nav daudz. Pārskatot teātra darbu kādā laika posmā, reljefāk atklājas panākumi un kļūst redzami teātra attīstības virzieni. Režisori un scenogrāfi šodien izmanto visdažādākos izteiksmes līdzekļus — no antikā teātra elementiem («Mistērija par Cilvēku», «Mēdeja», arī «Fedra» u. c.)

* *Dzene L.* Migrējošie paņēmieni. — Krāj.: Teātris un Dzīve, 16. R., 1972, 148. lpp.

līdz Brehta episkajam teātrim, mūsdienu modernajai skatuves mākslai («Mēdeja», «Bišu Ole», «Aivaru gaidot» u. c.).

Neraugoties uz daudzveidību, nosacīti var saskatīt divas galvenās tendences: pirmā — teatrālisma atdzimšana tā formu un veidu dažādībā vai, kā šodien to apzīmē, sintētiska teātra veidošanās; otrā — cilvēka personības padziļināta, atkailināta izpēte. Tūlīt gan jāsaka, ka abu virzienu nosacītais dalījums neizslēdz viens otru, bet gluži otrādi — paredz to līdzaspastāvēšanu, saplūšanu vienas izrādes robežās, jo, veidodami spilgtus teatrālus uzvedumus, režisori par galveno mērķi izvirza personības atklāsmi, tikai plašākā kopsakarā ar laikmetu un sabiedrību («Idiots», «Spēlē, Spēlmani!», «Mistērija par Cilvēku», «Piecstāvu pilsēta», «Putni bez spārniem», «Temps — 1929», «Legenda par Kaupo», «Brands» u. c.).

Jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi režijā, scenogrāfijā, aktieru mākslā mūsu teātrī nerodas nejauši, un pamatā tiem nav pašmērķīgs raksturs. (Se es nedomāju diletantiski izmantotu atsevišķu «modernu» paņēmienu ceļošanu no izrādes uz izrādi.) Tā ir apzināta, mērķtiecīga jaunu ceļu izvēle, lai arvien pilnīgāk un daudzveidīgāk paustu tās satura un idejiskās vērtības, kas ienāk teātrī līdz ar jauniem dramatiskās literatūras žanriem un formām. Šai sakarā atcerēsimies vienu no pēdējiem izcilā teātra zinātnieka Grigorija Bojadžijeva rakstiem grāmatā «Душа театра», kurā viņš rakstīja: «Izrādās, ka mūsdienu teātrim piemīt daudz plašākas iespējas (izteiksmes līdzekļu ziņā — A. B.) nekā tās, kuras ietver mūsdienu drāma. Paliekot uzticīgs drāmai, mūsdienu teātris ar to sevi vairs neierobežo. [...] Lietas būtība ir tā, ka teātris sācis stāstīt par dzīvi un cilvēku patiesā jūtu un poētiskās metaforas valodā.»* Izteiksmes līdzekļu diapazona paplašināšanu mūsdienu teātrī autors saista ar nepieciešamību teātra mākslā plašāk aptvert dzīves īstenību, analītiskāk atklāt tēla iekšējo dzīvi.

Šī raksta ietvaros es gribētu akcentēt atsevišķus mūsu režisoru skatuviskās formas un izteiksmes līdzekļu meklējumus ne tāpēc, ka tiem būtu primāra nozīme teātrī, bet gan tādēļ, ka tie iezīmē dažas atšķirīgas tendences dzīves un cilvēka izpētē. Uz visaptverošu analīzi nepretendēju, tas ir kapitālāka darba uzdevums. Apstāšos tikai pie tām parādībām, kuras uzskatu par nozīmīgākajām.

Teātra izteiksmes bagātināšanos nosaka, pirmkārt, dažādu dramaturģijas, arī prozas un dzejas žanru apguve; otrkārt, nepiecie-

* Бояджиев Г. Душа театра. М., 1974, с. 283.



Dina Kuple — Anna Petrovna un Uldis Pūcītis titullomā A. Čehova drāmā «Ivanovs».

šamība tvert padziļināti, polifoniski dzīves parādības un procesus; treškārt, aizguvumi no citām mākslām (kino, televīzijas utt.).

Kā arvien tādos dialektiski saistītos procesos, arī skatuves mākslā jaunu bagātību uzkrāšana notiek pakāpeniski, atlasot un atsi- jānot vērtīgo no mazvērtīgā, pārņemot citu laikmetu un tautu atradumus. Daži spilgtāki modes noteicēji paņēmienu kādu laiku dzīvo, bet pēc tam bez sākuma atmirst, citi, lietpratīgi laiku pa laikam izmantoti atsevišķās izrādēs, palīdz atklāt gan darbu idejiskās vērtības, gan trenē un padara daudzveidīgākas aktieru izteiksmes formas, audzina skatītāju estētisko gaumi. Tā, piemēram, ļoti interesanti strādāja režisors N. Seiko Jaunatnes teātrī, vairākos iestudējumos izmantojot itāļu delartiskā teātra formas, — «Buratīno piedzīvojumos» un īpaši «Zaļajā putniņā». Spēles prieks, azarts, improvizācija, spilgta teātrāla forma, pilnīga nosacītība bija raksturīga šiem iestudējumiem. Vēl citi izteiksmes līdzekļi ieplūst teātrī kā organiski tā komponenti; un tādos gadījumos mēs aizmirstam taujāt pēc to izcelšanās un piederības. Tā rezultātā šodien radies izteiksmes līdzekļu un formu plašs diapazons — no antīkā

līdz mūsdienu teātrim. Tā, piemēram, Brehta episkā teātra un dokumentālā teātra elementi un principi organiski iekļaujas mūsdienu skatuves mākslā.

Taču domāju, ka dokumentālā drāma, līdz ar to arī dokumentālais teātris savā «tīrkultūrā» diemžēl mūsu skatuves nav skāris. Tāpat kā lielā mērā mums pagājis garām intelektuālais teātris. Mēs «intelektuālismu» dažkārt piedēvējam visparastākajām sadzīves lugām un to interpretējumiem. Prasību pēc lielākas domas skaidrības uzvedumā, tāpat katra aktiera tēlojumā, daļa teātra darbinieku uztvēra kā intelektuālisma draudus emocionalitātei, pārdzīvojumam. Nemaz pēc būtības neiepazīstot šos teātra virzienus (bet mana dziļākā pārliecība ir, ka analītiska saprātīga pieeja ikvienam virzienam var tikai bagātināt skatuves mākslu, dažādot tās izteiksmes līdzekļus), mēs jau atteicāmies šai virzienā eksperimentēt. (Diezgan daudz ar pārākuma apziņu izteiktu piezīmi tika adresētas VDR Rostokas teātra dokumentālās drāmas uzvedumiem, ko viesi parādīja Rīgā.) To sacīdama, es nedomāju aizstāvēt uzskatu, ka intelektuālais un dokumentālais teātris ir pārāki par citiem vai ka tikai tiem turpmāk būtu jāpievēršas. Šāds apgalvojums būtu absurds. Bet tie ir virzieni, kas radušies laikmeta sociālo, sabiedrisko procesu rezultātā. Ignorējot tos, mēs apliecinām savu vienpusību.

Neraugoties uz zināmu norobežošanos no meklējumiem, kas norisinās citos teātros, mūsu skatuves mākslā tomēr arvien vairāk ieplūst dažādi stila un žanra elementi un bagātina to. Sai ziņā mērķtiecīgāk strādā P. Pētersons, O. Kroders, Ā. Šapiro. Režisors P. Pētersons viens no pirmajiem Padomju Savienībā iestudēja B. Brehta dramaturģiju. Teātrī ienāca episkā teātra elementi («Krietnais cilvēks no Sečuanas», «Lielkungs Puntila un viņa kalps Matī»). Dažus gadus vēlāk P. Pētersons tiecās apgūt, vismaz iepazīt latviešu teātrim nezināmu novadu, pievēršoties mūsdienu ārzemju dramaturģijā atzītiem meistariem — M. Frišam («Godavīrs un dedzinātāji») un Ž. Anujam («Mežone»).

Latviešu padomju teātra saskarsme ar Brehta dramaturģiju, ar progresīvo rietumu autoru darbiem dažādoja ne tikai repertuāra ainu, bet stimulēja režiju meklēt jaunus izteiksmes līdzekļus, jaunu tēlainību. Sai procesā nozīmīga loma bija un arī ir pārējo republiku, Maskavas un Ļeņingradas teātru radošā darba (kaut netiešai) ietekmei un arvien ciešākiem kontaktiem ar sociālistisko valstu un ārzemju progresīvo mākslu (arī te netrūka skeptiķu, kas krasi noraidīja to, kas nesakrīt ar pašu mājās izaudzēto, bieži vien ierobežoto izpratni).

Jau sešdesmito gadu beigās mūsu skatuves māksla arvien drošāk meklē skatuvisko tēlainību, izrādes plastisko risinājumu. Režiju atbalsta talantīgi vidējās un jaunās paaudzes scenogrāfi — M. Kijajevs, D. Rožlapa (Jaunatnes teātri), K. Fridrihsons (Dailes teātri), G. Zemgals (Drāmas teātri), A. Freibergs (Drāmas teātri, pēc tam Jaunatnes teātri). Dažus gadus vēlāk šo pulku papildina I. Blumbergs (Dailes teātri).

Raksturojot mūsdienu scenogrāfu darbu, J. Rakitina raksta, ka šodien «...izvirzās citi kritēriji — dramaturģijas interpretācijas aktivitāte un pārdomu vērienīgums gan par lugu, gan par dzīvi, kas stāv aiz tās. Materiāls ir tas pats, radusies nepieciešamība paplašināt tā mākslinieciskās iespējas.»*

Režisors kopā ar dekoratoru meklē iespēju paplašināt skatuves valodas robežas, rast literatūrai adekvātas teatrālās izteiksmes formas, tēlainības veidus. Uz skatuves atdzimst teatralitāte, dažādu izteiksmes līdzekļu un formu mijiedarbīga sintēze.

Tiešs, loģiski skaidrs teksta pasniegšanas veids, kas raksturīgs intelektuālā virziena teātrim, dokumentālu faktu iekļaušana izrādē, arī skatuviski nosacītā fakta pielīdzināšana dokumentam, pasniedzot to askētiski atturīgā, nepretenciozā formā, — tie ir bieži sastopami izteiksmes līdzekļi mūsdienu teātri. Brehta «atsvešināšanas» principa izmantošana, brīvi to pielietojot dažāda laikmeta un stila dramaturģijā, līdz ar to arvien lielāka teātra epizācija, kas nav nekas cits kā intelektuālā, analītiskā momenta īpatsvara palielināšana teātra uzvedumā, — vērojama vai katrā otrā izrādē. Kā zināms, Brehts «atsvešināšanu» ieviesa un aizstāvēja ar nolūku aktivizēt skatītāju (arī paša tēlotāja) domāšanu un vērtēšanu. Metafora kā tēlainas izteiksmes līdzeklis šodien ieņem vienu no noteicošajām vietām teātra uzveduma idejiski mākslinieciskajā risinājumā. Šāda izteiksmes līdzekļu ziņā bagāta aina paveras, domājot par pēdējā gadu desmita izrādēm.

Daudzveidīgo izteiksmes līdzekļu pielietojums mūsu skatuves mākslā ir režisora individuālā skatījuma izpausme — gan uz mākslas darbu, tā struktūru, gan arī uz dzīves parādībām. Tas nebūt nav «režisora teātra» monopols, režisora despotisma izpausmes veids, demonstrējot savu koncepciju. Daudzveidīga izteiksme ir laikmeta un skatuves mākslas attīstības noteikta parādība. Tāpat kā visās citās mākslas nozarēs, arī zinātnē un pašā dzīvē attīstība virzās gan uz jau zināmā, agrāk atklātā iespēju pilnīgāku izmanto-

* *Ракитина Е.* Метаморфозы декорации. — «Декоративное искусство СССР», 1975, № 12, с. 12—13.

šanu, gan uz vēl nezināmā jaunatklāsmi. Režisors šodien ir teātra sarežģītās struktūras organizējošā, vadošā daļa, viņš visu pakļauj vienam kopīgam mērķim.

Izteiksmes līdzekļu dažādošanos stimulē repertuāra diapazons, kas sešdesmitajos gados kļūst arvien plašāks. Saskarsme ar tādiem dramaturgiem kā B. Brehts, Ž. Anuijs, V. Borherts, M. Frišs, T. Viljamss u. c. saasina uzmanību uz interpretācijas jautājumiem, uz nepieciešamību variēt izteiksmes līdzekļus.

Spilgti, mērķtiecīgi, zināmā mērā sistematizēti skatuvisko formu un tēlainības meklējumi radās saistībā ar jaunas oriģināldramaturģijas veidošanos. Tiecoties pēc problēmām bagātas, daudzveidīgas dzīves īstenības atklāsmes, radās nepieciešamība arī pēc jaunām literārām formām. Oriģinālliteratūras uzvedumos (arī dažos citu padomju tautu rakstnieku darbu uzvedumos), manuprāt, apvienojās vienkopus, zināmā mērā sintezējās jaunā, spilgtākas tēlainības pakāpē visi līdzšinējie mēģinājumi rast izrādei iedarbīgu izteiksmi. Tajā pašā laikā tika maksimāli saasināta literārajā vielā ietvertā problemātika un konflikti. G. Priedes dramaturģija ir nozīmīga latviešu padomju teātra mākslas attīstībā ne tikai tāpēc, ka tajā risinātas jaunas tēmas un cilvēka un dzīves parādību skaidrojums ieguvis principiāli atšķirīgu veidu, bet arī tāpēc, ka šī dramaturģija uz skatuves radījusi savā laikā jaunas izteiksmes formas.

Tikpat liela nozīme tālākā skatuviskās valodas izkopšanā, īpaši nosacītības elementa palielināšanā (kas 60. gadu sākumā nebūt nebija vispār atzīts) bija P. Pēterona drāmas «Man trīsdesmit gadu» iestudējumam Akadēmiskajā drāmas teātrī, ko veica režisors A. Jaunušans. So līniju jaunu formu meklējumos viņš aizsāka jau iepriekšējā gadā, saskaroties ar tolaik dramaturģijas žanrā «netradicionāli» uzrakstīto A. Arbuzova «Esi sveicināta, mīlestība!» («Irkutskas stāsts»).

60. gadu beigās, 70. gados teātra māksla turpina tiekties dziļumā un plašumā.

Te jārūnā galvenokārt par P. Pēterona dzejas jeb poētiskā teātra rašanos. Tai pašā laikā meklējumi sazarojas arī citos virzienos. 1967. gads dod trīs spēcīgus teātra tālākattīstībai lemtus impulsus. P. Pēterons Dailes teātrī ar I. Ziedoņa «Motociklu» iesāk dzejas teātra uzvedumu ciklu. Jaunatnes teātrī Ā. Sapiro iestudē «Cilvēku, kas līdzīgs pats sev» (M. Svetlovs) un pēc tam M. Gorkija «Pēdējos». Drāmas teātrī A. Liniņš uzved paša veidotu E. Līva «Velnakaula dvīņu» dramatizējumu.

Ne «Motocikls», ne «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev» neradās tukšā



*Eduārs Pāvuls — Ole Hanzens
un Olga Dreģe — Angreta
E. Stritmatēra romāna «Bišu
Ole» dramatizējumā.*

*Evalds Valters — Ādams Nitnā-
gels, Valentīns Skulme — Mam-
pe Snabdeguns un Harijs Lie-
piņš — Juliāns Ramšs E. Strit-
matēra romāna «Bišu Ole» dra-
matizējumā.*



vietā. Dzejas teātris jau bija aizsācies citos mūsu zemes teātros, īpaši J. Ļubimova vadītajā Tagankas teātrī Maskavā. Tomēr tas nenozīmē, ka mūsu režisori atkārtoja citur atrasto. Pilnīgi jaunus ceļus dzejas skatuviskā interpretācijā uz skatuves gāja P. Pētersons. Ja salīdzina Jaunatnes teātra uzvedumu «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev» ar «Motociklu», tad atšķirības ir acīm redzamas, kaut arī abi režisori tiecās pēc cilvēka personības atklāsmes konfrontācijā ar laikmetu un tā izvirzītajām problēmām.

Ā. Šapiro to darīja, maksimāli uzticoties fakta patiesībai, tā neizskaistinātām, pat askētiski nepretenciozam pasniegumam, asociāciju plūsmu radot ar šī fakta, dokumenta tiešumu un izkārtojumu pēc kontrastu principa. Šādā pasniegumā fakts (Svetlova un citu autoru izteikumi, vēstules utt.) ieguva papildu dimensiju — paturot dokumentālo konkrētību, tas atklāja arī savu tēlaini emocionālo dabu. Ā. Šapiro dzejas teātris, it kā noliedzot teatralitāti, tiecās atgriezties pie skatuves tēlainības.

Arvien komplicētāks kļūst režisora dzīves redzējums, tomēr mākslā viņš saglabā savu izejas pozīciju — konkrētas parādības, cilvēka psiholoģijas dokumentāli tiešu, savam laikam «pienaglotu», it kā uz āru izvērstu pasnieguma veidu. Ā. Šapiro izmanto kontrastu principu, pretstatījumu u. tml., cenšoties tos atklāt paša fakta, paša cilvēka iekšpusē, tā dziļākajās, slēptākajās norisēs. Ļoti daudz šai ziņā viņam palīdz scenogrāfs M. Kitajevs, kas ilgu laiku sadarbojies ar režisoru un pratis uztvert viņa mākslinieciskā redzējuma rakursu, uzminēt iestudējuma atmosfēru. Pēc «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev» sekojošos uzvedumos — A. Arbuzova «Pilsētā rītausmā», M. Gorkija «Pēdējos» — uztveres asociatīvo bagātību, skatuviskā fakta daudznozīmību rada askētiski skopais (īpaši «Pilsētā rītausmā»), bet uz psiholoģiski spēcīgiem, negaidītiem kontrastiem būvētais tēlu atklāsmes veids, to savstarpējo attieksmju un rīcības izvērtējums. Paplašināt atveidojamā tēla robežas Ā. Šapiro tiecas galvenokārt ar aktiera cilvēciskās būtības palīdzību, jo paša aktiera jūtība, pārdzīvojuma spējas var radīt visnegaidītāko, viskontrastaināko emociju gammu. Atcerēsimies Mika Mikivera sniegumu Tallinā iestudētajās Čehova «Trīs māsās» un «Ķiršu dārzā», Dinas Kuples Zāru Čehova «Ivanovā», Ulda Pūciša Ivanovu, Lūcijas Baumanes Feodosiju («Pēdējos») un vēl daudzus citus tēlus.

Pirmajā mirklī liekas, ka savrup nošķiras Ā. Šapiro meklējumi G. Priedes «Aivaru gaidot» uzvedumā. Patiesībā arī te izejas pozīcija ir tā pati — tēla būtības atklāsmē, tikai šoreiz tā notiek, tiši ierobežojot redzes leņķi, līdz groteskai saasinot kādu no tēla raksturīgākajām īpašībām. Tas ir intelektuālā teātra paņēmieni, kad

tiešo loģisko tekstu pasniedz negaidīti, izmanto tā apgriezto jēgu, lai izrādes kontekstā tas kļūtu par vienu no satīras galvenajiem elementiem.

P. Pētersons iet citu ceļu. Dzejas teātra ciklā viņš izmanto vēl maz pielietotas skatuves tēlainības iespējas. Izvēlēties spilgtu literāro materiālu (Dailes teātrī I. Ziedoņa, Jaunatnes teātrī A. Čaka un V. Majakovska dzeju), režisors meklē tam adekvātu tēlainības ekvivalentu darbībā, veiksmīgi variējot visnegaidītākos izteiksmes līdzekļus. Režisors P. Pētersons kļūst par līdzautoru I. Ziedonim, A. Čakam un V. Majakovskim viņu dzejas darbu uzvedumos uz skatuves. Pie tam — paliekot tikpat konsekvents, savā koncepcijā nelokāms, kādi ir minētie autori dzejā. Atbilstoši režisora redzējumam atsevišķi dzejas darbi izvēlēti ļoti konkrētam mērķim, reizēm tie iegūst negaidītu, reizēm pat vienpusīgu traktējumu. Bet jāņem vērā, ka, iekļaujoties jaunu attieksmju sistēmā, atsevišķs dzejolis var zaudēt suverenitāti, jo tas pakļaujas teatrālās nosacītības likumiem un kalpo par kopīgās idejas, skatuviskās darbības noteiktu attīstības posmu. P. Pētersons ir pratis katru dzejoli ar tā iekšējo spriegumu pievienot visaptverošajam uzveduma augstsprieguma tīklam.

Poētiskā teātra uzvedumos spilgta teatrāla nosacītība sadzīvo ar literārā teksta vērtībām. Dzejas tēlainībai režisors meklē arvien lielāku atbilstību arī skatuves izteiksmē. Tas ir ceļš uz totālu, sintētisku teātri, kas par līdzvērtīgiem komponentiem uzskata literatūru, aktieri, scenogrāfiju, gaismu, mūziku, kustību partitūru utt. Arvien plašāk P. Pētersons savos inscenējumos izmanto iepriekšējo laikmetu sasniegumus teātra mākslā — sākot ar sengrieķu kori, viduslaiku mistērijām, masku spēlēm un beidzot ar divdesmitā gadsimta intelektuālo, metaforisko Brehta teātri. Gribētos teikt, ka spilgta asociatīvi ietilpīga metafora kļūst par P. Pētersona dzejas izrāžu stūrakmeni. Ļoti bagāts šai ziņā ir «Spēlē, Spēlmani!» iestudējums. Gandrīz katrai mizanscēnai te ir metaforas nozīme ar dziļu filozofisku zemtekstu un simbola jēgu. Sādā kontekstā jārunā arī par F. Dostojevskas «Idiota» uzvedumu Dailes teātrī. Viena no galvenajām šī uzveduma vērtībām, manuprāt, bija Dostojevskas darbā ietvertās filozofiski dziļās, sarežģītās problēmas spilgts, tēlainis un formā vienots skatījums. Par unikālām uzskatu ainās, kad Miškins pirmo reizi parādās un iet cauri ceļos nometušamies dievlūdžēju pulkam, kad viņš tiekas ar Ragožina māti un vēl citas.

Jaunrade pie dzejas uzvedumiem neapšaubāmi bagātināja, atraisīja arī pārējo teātru meklētgaru.

Spilgtu skatuves tēlainību centās apgūt O. Kroders Valmieras teātrī. Viņa darbā apvienojās prasība pēc dokumenta tiešamības ar teātrālu nosacītību. Spēcīgi šī simbioze atklājās A. Tolstoja «Sāpju ceļu» uzvedumā, kurā Brehta atsvešināšanas principi sadzīvoja ar tēlu smalku psiholoģisku atklāsmi, racionāls parādību vērtējums ar emocionālu atdevi tēla dzīvei. Dažāda rakstura kontrasti, gaisma, ritms un kustību partitūra — tas viss kopā veidoja harmonisku daudzplākšņainu izrādi. Tālākajā O. Krodera darbībā vērojama aktiera akcentēšana, viņa iekšējo potenču negaidīta atklāsme. Līdzīgi Ā. Šapiro, arī O. Kroders iedziļinās cilvēkā, viņa raksturā, izturēšanās veidā, visur meklējot kontrastus, tikai Krodera darbā mazāk jūt nepieciešamību iedziļināties ar nolūku saprast cilvēku; viņa inscenējumos dominē tieksme nesaudzīgi «uzšķērst» cilvēka psihi. Tā bija «Hamletā» un arī «Trīs māsās», pirms tam I. Gončarova un V. Rozova «Kāda jauna cilvēka dzīves stāstā» u. c.

Tik izturēti realizētu episkā teātra principu, kādu skatījām Arnolda Liniņa iestudētajos E. Līva «Velnakaula dvīņos», pēc tam ne šī režisora, ne citu darbā neredzam. Varoņu retrospektīvais skatījums uz pagātnes notikumiem, kā arī Velnakaula dialogi ar autoru, kurš komentēja darbību, neapšaubāmi piešķīra visam uzvedumam racionālu raksturu un prasīja aktīvu līdzdomātāja darbību no skatītāja. Tai pašā laikā uzvedumā neizpalika tēlu psiholoģiska atklāsme.

Sai darbā iegūto pieredzi A. Liniņš vēlāk izmantoja, veidojot skatuves variantus V. Lāča dilogijai «Piecstāvu pilsēta» un «Putni bez spārniem». Tos inscenējot teātrī, A. Jaunušans sintezēja stilistiski dažādu virzienu teātru izteiksmes līdzekļus. Līdzās psiholoģiskai drāmai (galveno varoņu atklāsmē) te bija atrodami Brehta atsvešināšanas elementi un tēlaina metafora. Tie kalpoja laikmeta atklāsmei un palīdzēja saasināt un izcelt konfliktu starp valdošo sabiedrību un individu, parādīt viņa traģēdiju un neizbēgamo bojāeju.

A. Liniņa pēdējo gadu iestudējumi, īpaši A. Dripes «Pēdējā bārjera», H. Ibsena «Brands», arī E. Štritmatera «Bišu Ole» liecina, ka arvien lielāku uzmanību režisors pievērš izrādes plastiskajam risinājumam. Tas kļūst par nozīmīgu sviru galvenās idejas atklāsmē. Blakus darbīgajam vārdam, kam A. Liniņš veltī lielu uzmanību un kas lielā mērā ir racionālā virziena elements, režisors tiecas palielināt tēlainības īpatsvaru. «Branda» uzvedumā skaidri redzams visu izrādē izmantoto komponentu (Ibsena poēmas, aktiera, skatuves noformējuma, mūzikas, gaismas, plastikas)

līdzvērtīguma princips. Konceptuālu jēgu pauž I. Blumberga mobilā dekorācija, kas nemitīgi svārstās starp Branda maksimālistu un apkārtējās sabiedrības aprobežoto savtīgumu. Kustīgā platforma netiešā nozīmē parāda arī Branda absolūto atkarību no sabiedrības, jo tieši viņa — tauta vienā mirklī paceļ savu varoni viņa virsotnē, lai pēc brīža to nežēlīgi norautu lejā. Te redzama mūsdienu scenogrāfijas milzīgā nozīme ne vien uzveduma vizuālaļā, bet galvenokārt tā idejiskajā risinājumā.

Režisoru meklējumi dažādojas. Teātri cenšas skatuves norises tuvināt skatītājiem. Jāmin M. Ķimeles darbs, īpaši pie «Mēdejas», O. Krodera mēģinājumi padarīt skatītājus par aktīviem izrādes līdzdalībniekiem, pārceļot izrādes darbību arī zālē («Kas nogalināja Reini Jūrmalnieku?»), A. Liniņa uzvedumu risinājuma veidi, kas centrēti uz skatītāju līdzatbildības un līdzdomāšanas palielināšanu, faktiski viņu iesaistīšanu lugu darbībā («Bišu Ole», «Kādas sēdes protokols»). Režisors aktieri «pārceļ» zālē («Bišu Ole») un pēc tam liek viņam sarunāties ar tiem, kas atrodas uz skatuves. Konkrētajā uzvedumā tam ir dziļa jēga, jo šis viens aktieris (M. Vērdiņš) simbolizē ne tikai konkrēta cilvēka sirdsbalsi, bet it kā pārstāv visus zālē sēdošos. «Kādas sēdes protokola» iestudējumā A. Liniņš liek visiem aktieriem pārnākt skatītāju vidū (foajē) un tad kopā ar viņiem pārrunāt svarīgas mūsdienu dzīves problēmas.

Režisoru darba pamatā ir vēlēšanās arvien aktīvāk iesaistīt skatītājus svarīgu laikmeta jautājumu risināšanā. Izteiksmes līdzekļu atlasē viņi tiecas pēc maksimāli iedarbīgākajiem, formā izteiksmīgākajiem, lakoniskākajiem un izmanto tos neatkarīgi no tā, kādai sistēmai vai virzienam tie bijuši piederīgi. Svarīgs ir rezultāts.

Silvija Radzobe

«PA KURU CEĻU, BRAND?»

Ne vienreiz vien esmu nosaukts par pesimistu. Nu jā, esmu pesimists — par cik es neticu cilvēcisko ideālu mūžībai. Bet esmu arī optimists — par cik es ticu ideālu spējai vairoties un attīstīties. Es [...] būšu apmierināts ar savas dzīves darba rezultātiem, ja šis darbs noderēs noskaņojuma sagatavošanai rītdienai, ja šis darbs sekmēs prātu norūdīšanos tai darba nedēļai, kas, bez šaubām, iestāsies pēc tam.

H. Ibsens 1887

1975./76. gada teātra sezonu republikā atklāja Henrika Ibsena «Branda» pirmizrāde Akadēmiskajā Raiņa Dailes teātrī. Tas ir ievērojams notikums latviešu teātru pēdējo gadu dzīvē, tāpēc ka šajā izrādē dramaturģiskā materiāla idejiski mērķtiecīgs interpretējums apvienojies ar to pieredzi, ko mūsu teātri izteiksmes līdzekļu meklējumos uzkrājuši pēdējās sezonās. «Brands» ir nozīmīga izrāde arī Dailes teātrim, jo pēc galvenā režisora Arnolda Liniņa vairāku gadu noteiktas rīcības jauno aktieru audzināšanā un kolektīva stabilizēšanā mūsu priekšā ir ansamblis, kurš ne tikai grib, bet lielā mērā arī var veikt vissarežģītākos uzdevumus. Šis uzvedums atklāj arī to, ka daudzu māksliniecisko mērķu pilnbrieds gaidāms tikai nākotnē, ka pašlaik teātrī notiek aktīvs attīstības process.

Norvēģu dramaturgs Henriks Ibsens dramatisko poēmu «Brands» uzrakstīja pirms 110 gadiem Itālijā, kur ieradās labprātīgā trimdā, jo nevarēja pieņemt savu tautasbrāļu filistrību. Ibsens visu vērtību sistēmā par galveno izvirzīja personību un centās noteikt tās spēju robežas. Dramaturgs kaisli noliedza kompromisu, nepieņēma sava laika īstenību un aicināja uz rītdienu, kuras aprises viņam pašam



Skats no izrādes.

vēl nebija skaidras. Gan savus varoņus, gan savu personisko dzīvi viņš centās saskaņot ar ideālu. Tāpēc arī šīs dzīvās, dziļi izjustās sāpes par neiespēju to izdarīt. Tās jūtam katrā viņa lugā, bet jo sevišķi «Brandā», kurš uzskatāms par pašu personiskāko Ibsena darbu. Gan tāpēc, ka dramatiskajā poēmā daudz autobiogrāfiska materiāla (bērnības atmiņas, attiecības ar vecākiem, sievu, dzimtenes jēdziena izpratne u. c.), gan tāpēc, ka galvenais šai darbā meklējams līdz galējībai sasprindzinātajā iekšējā dialogā autoram pašam ar sevi. «Bez pārspilējuma var teikt, ka visas lugas personas būtībā ir dramaturga iekšējās balsis.»* rakstīja norvēģu dramaturgs un kritiķis H. Heibergs. Ibsens var likties nežēlīgs sodītājs un cilvēku tiesātājs. Tāds viņš arī ir. Tiesības uz to viņam dod mīlestība pret cilvēkiem. Tas ir jāpatur prātā, lasot un skatoties Ibsena darbus.

Izvirzot poēmas centrā problēmu — personība un sabiedrība, Ibsens visu uzmanību pievērš šīs attiecības pirmajai pusei. Dramaturgam tuvi bija viņa laikabiedra dāņu filozofa Serena Kjerke-

* *Хейберг Х.* Генрик Ибсен. М., 1975, с. 111.

gora uzskati, kuru ietekme izpaužas arī «Branda» struktūrā. S. Kjerkegors raksta: «Cilvēka iekšējā brīvība pieder tikai viņam vienam, un nekāda vēsture vispār nedrīkst skart šo sferu, kas vai nu par prieku, vai par bēdām ir viņa mūžīgs īpašums.»*

Masa luģā ir neaktīvs fons, uz kura Brands demonstrē gribas visspēcību, palikdams kā izņēmums, kuru masa neietekmē un kurš savu likteni nosaka pats. Viņš pats nosaka arī savu bojāeju. Brands iemieso dramaturga ilgas pēc vēlamā, bet reāli neeksistējošā.

A. Liniņa inscenējums, manuprāt, mainījis uzsvara vietu dramaturga dotajā attiecībā. Ibsena «Brands» aicina pārveidot nevis pasauli, bet vairāk savu iekšējo «es». Citādi tas ir izrādē. Te aktīvākas kļuvušas personības un sabiedrības (jeb masas) attieksmes. Izvirzīts varoņa mērķis — ietekmēt masas progresa virzienā. Rēdzama arī realitāte — nespēja to izdarīt (abos tēlotāju sastāvos te cēloņi atšķirīgi). Bet, tikai izejot šo ceļu (kura parādīšana atzīstama par uzveduma galveno estētisko un ētisko kvalitāti), rodas ideāls — kā vienīgi vērtīgo saglabāt savu personību. Saglabāt rītdienai. Personības voluntārisma vietā dots dialektisks personības un sabiedrības attiecību skatījums.

Režisors inscenētājs Arnolds Liniņš sadarbībā ar scenogrāfu Ilmāru Blumbergu, komponistu Raimonu Paulu un kustību režisoru Modri Tenisonu radījis viengabalaina sintētiskā teātra paraugu, kas apliecina pēdējā laikā atkal skaidri redzamo teātra mākslas attīstības tendenci — dažādu mākslas veidu izmantojumu teātra izrādē.

Teātrim tā pašreizējā attīstības pakāpē ir raksturīga tendence sintezēt. Virzieni, kuri agrāk cīnījās cits ar citu (piemēram, Staņislavska un Brehta), tagad vērojami viena teātra vienā izrādē; psiholoģija labi sadzīvo ar nosacītību, realitāte netraucē dažāda veida fantastiku. Teātris sen nav bijis tik teatrāls, nav tik plaši un brīvi izmantojis citu mākslu izteiksmes līdzekļus. Kā sintētiskas mākslas piemēri, kuros izmantota kustība, mūzika, dziesmas darba idejas atklāsmē, pirmām kārtām minami P. Pētersona dzejas teātra darbi, arī Ā. Šapiro iestudētais A. Gaidara «Bumbarašs» un, protams, arī «Brands». Mākslas attīstības gaitā radusies nepieciešamība izmantot izrādēs plastikas un pantomīmas elementus. Te var minēt gan B. Vasiljeva «Sarakstos neskaitījās» Krievu drāmas teātri, gan R. Raitas-Kovaļovas «Cilvēku no Cilvēka muzeja» un

* Citēts no grām.: *Zeile P.* Eksistenciālisms. R., 1969, 15.—16. lpp.



*Olga Dreģe — Agnese un Harijs
Liepiņš — Brands.*

I. Ziedoņa «Kas kuram blēņas, kas kuram pasakas» Jaunatnes teātrī, gan A. Dripes «Pēdējo barjeru» un «Brandu» Dailis teātrī.

Tā «Branda» izrādes filozofisko jēgu atklāj arī I. Blumberga veidotais skatuves noformējums. Melnu kulišu ieskautās skatuves centrā kustīga, pelēku deļu platforma, kas līdzinās otrādi apgāztai piramīdai. Tā ir kā poētiska zīme, kas varoņa iekšējo darbību parāda ārējā tēlā. Tikpat nestabila kā minētā platforma ir Branda garīgā dzīve, viņš tikai retos mirkļos ir harmoniskā saskaņā ar sevi

pašu. Parasti kāpumam uz augšu seko kritiens. Atkal un atkal. Mūžīga kustība, kas tomēr nekur tālāk neaizved, jo ir pati sevi noslēgta — aiziet no šīs plaknes nav iespējams. Pat nāvē ne. Jo izrādes beigās platforma paceļ jau mirušo Brandu pret visu mūžu ilgotajām, bet neizsniegtajām (varbūt vispār neizsniedzamām?) zvaigznēm.

Masu ainu formēšanā liela nozīme M. Tenisona darbam. Ne I. Blumberga scenogrāfijā, ne masu izveidē neatrodam konkrētību raksturojošas detaļas (nav norādes uz Norvēģijas dabu, nav apziņējuma cilvēku sociālajai piederībai vai ieņemamajam amatam). Līdz ar to mūsu priekšā paveras skats uz it kā pasaules filozofisku modeli, kurā katra darbība tiek pacelta līdz likumsakarībai.

Emocionālu iespaidu atstāj vairāku elementu cikliska atkārtotās masu ainu izkārtojumā. Izrādes gaitā iet bojā Alfs un Agnese.

Brands upurē dēlu un sievu, lai piepildītu savu dzīves aicinājumu — palīdzēt neziņā smokošajiem. Abos šajos gadījumos pūlis paceļ uz rokām upurus un, izpildot upurēšanas rituāla gājieni, pazūd tumsā. Tas ir viena dzīves «kadra» atkārtojums, kas visā baigumā prasa Branda dvēselei — vai ir vērts? Arī Brands iet bojā. Taču tā nav pazušana tumsā uz mūžību. Tas ir tikai viena ceļa strupceļš, noslēgums. Tāpēc arī Brands netiek upurēts, bet atstāts viens — divsarunai ar zvaigznēm.

Interesanta ir trešā cēliena sākuma aina. Priekšplānā Branda, Kestera, Skolotāja dialogi. Gar skatuves malām pakāpeniski regulāru taisnstūrī izveido masas — atnākot pa vienu un nostājoties blakus jau stāvošajiem. Šie cilvēki nav saistīti ar skatuves priekšplānā notiekošo darbību. Kad atnākuši visi — kvantitāte pārvēršas kvalitātē. Statistikums — aktivitātē.

Iebildumi rodas tais momentos, kad masas skatuviskais tēls kļūst viennozīmīgs, uztverams tikai savā pamatnozīmē. Tā tas ir, piemēram, skatā, kad, skatot Branda monologam par nomāktajiem ieļejas ļaudīm, tie četrkāpus pārvietojas pa skatuvi.

Ibsena daiļrades pētnieku uzmanības centrā vienmēr bijis jautājums par dramaturga daiļrades metodi. «Brandā» atrodam gan psiholoģiski smalku reālismu, gan satīras elementus, gan romantisma iezīmes ar tieksmi uz vispārinātiem simboliem. Dailes teātrī atbilstoši izrādes koncepcijai aktieru spēles maniere atklāj psiholoģiski nopamatotu tēlu attiecību zīmējumu ar dažiem satīriskiem vilcieniem (Prāvesta, Skolotāja, Ārsta, daļēji Fogta izveidē).

«Brands» iestudēts divos tēlotāju sastāvos; arī titullomā divas dažādas individualitātes — Harijs Liepiņš un Juris Strenga. J. Strenga darbojas manierē, kas precīzi atbilst visas izrādes stilistikai. Citādi ir ar H. Liepiņu — viņa Brandā redzam Ibsena poēmā atrodamās, bet uzvedumā neiezīmētās romantiskās strāvas. Līdz ar šiem dažādajiem spēles veidiem radušās divas atšķirīgas Branda koncepcijas.

«Brands» Dailes teātrī ir lielās dimensijās veidota poēma par Cilvēku. Varbūt himna? Varbūt sāpju dziesma? Uzvedumā darbīgs elements ir arī gaisma: precīzāk — daudz tumsas, mazliet gaismas. Un zvaigznes, kas vissvarīgākajos brīžos iedegas melnajā bezgalībā. Izrādes prologs tēlaini ievada problēmas nostādne. Gaismas kūlis saraustīti pārskrien tumsā grimstošai skatuvei. Vēl un vēlreiz. Atskatot satraucošai mūzikai, paveras pirmbūtības haoss — tumši stāvi, kas ceļas un krīt bez mērķa un apziņas. Un tad no šīs nediferencētās matērijas atdalās apzinīgs elements. Cilvēks. Brands. Brandu apspīd gaisma. Haoss, no kā viņš nācis,

atkāpjas tumsā. Cik Brands atsavinās tumsai? Cik daudz tumsa paturēs vai atkaros sev? Sākas ceļš un vienlaikus ciņa. Sākas divi dažādi ceļi, jo, kā jau minēts, abi Branda tēlotāji veido atšķirīgas tēla dzīves. Mākslinieciski pilnvērtīgas un vērā ņemamas abas. Pa kuru ceļu skatītājs grib sekot Brandam, to katrs ar pilnām tiesībām var izvēlēties pats.

Jura Strengas Brandu lielā mērā noteikusi viņa bērnība un agrā jaunība, viņš ir cilvēks, kas audzis bez maiguma un mīlestības, visu nesaprasts un atstumts. Tāpēc noslēdzies, atturīgs, mazliet ironisks pret savām sāpēm. Ļoti koncentrēts un uz iekšu vērst. Atsvešināts no citiem un zināmā mērā arī pats no sevis. Kompromisa noraidījums un prasība pēc ideāla viņam vispirms ir prasība būt tam, kas viņš ir, nevis tapt par to, ko no viņa pūlas iztaisīt apkārtējā sabiedrība. Viņš stāv sardzē pie savas personības robežas, bet uz ārpusi pagaidām neiet uzbrukumā. J. Strengas Brands sāk no mazuma — no godīguma jebkurā attieksmē pret sevi un citiem — un pamazām audzina sevī personību — lielu cilvēku. Viņā piesaista fanātiskā ticība savam ceļam, pārliecības spēks. Viņa Branda ceļš visā inscenējuma gaitā ir nepārtraukti augšupejošs.

Aktieris savā darbā (tāpat A. Kantāne — Agnese, J. Plēsums — Einars, K. Auškāps — Fogts, A. Līvmane — Gerda u. c.) par galveno principu izvirza maksimālu patiesīgumu, iekšēji attaisnojot un pierādot jebkuru soli. Labākajās izrādēs to arī izdodas veikt. Taču iedziļināšanās tēla iekšējās norisēs un vairīšanās no ārējas uzspēles reizēm noved pie nespējas pārliecinoši kontaktēties ar partneriem. Tāpēc iezogas, manuprāt, nevajadzīga tēlu atsvešināšanās tādos brīžos, kad tiem būtu citam citu ļoti tieši jāsaļūst. Spēja ne tikai iekšēji just, bet tikpat patiesi ārēji izpausties lielākā mērā piemīt Ausmai Kantānei, tāpēc Agneses un Branda attiecībās viņa vietumis vērsas par aktīvāko elementu.

Jautājums par Branda nežēlību (kad viņš idejas vārdā ziedo sievu un dēlu, nesniedz grēku piedošanu mātei) šajā sastāvā nepāraug problēmā, jo gan Agnesi, gan Alfu, gan māti (V. Krūze) uztveram kā Branda būtnes daļas daudz vairāk nekā ārējās pasaules cilvēkus. Tuvo cilvēku upurēšana Brandam ir sevis upurēšana, kas norūda gribu līdz tādai pakāpei, ka Brands var uzrunāt tautu. Tas J. Strengas veidotajā tēlā ir kulminācijas brīdis — pēdējā cēlienā Brands ar suģestējošu spēku gandrīz čukstus aicina pūli sev līdzī. Viss, viss viņa dzīvē ir centrēts uz šo brīdi. Te vienā mirklī saliedējas visa viņa griba, viss spēks, viss lielums, kas audzēts pamazām, pakāpeniski, soli pa solim. Brands aicina ļau-

dis uz sniegbaltajām ledus
gālēm, t. i., uz garigo
pilnību. Kāpēc tad pie pir-
majām grūtībām pūlis no-
vērsas no viņa? J. Stren-
gas Brands nešaubās par
mērķi. Šis aicinātājs
atbilstoši izrādes iecerei
nav viesis no rītdienas un
tāpēc viņa prasības nav
nesaprotamas, viņš ir
viens no masas — tikai
pats labākais, pats godīgā-
kais un vienīgais, kurš
ir palicis «es pats». Un
šeit mēs ieraugām, ka arī
Brandu tomēr ietekmējusi
apkārtējā dzīve. Lai sevi
saglabātu, no citiem bija
jāatsvešinās. Un brīdī, kad

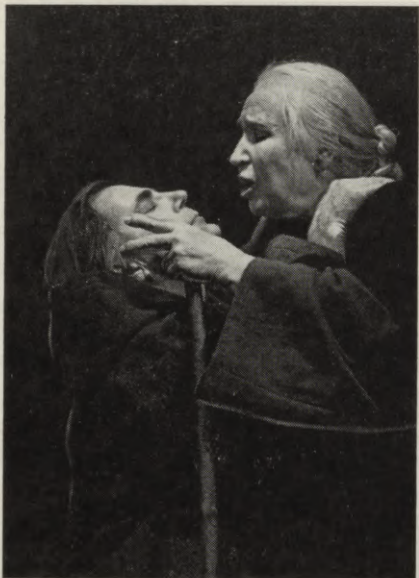
Brands jūtas pietiekami izaudzis, lai ietu pie citiem, viņš jau ir
kļuvis svešais. Šai apstākļi slēpjas J. Stren gas veidotā Branda
tragēdijā.

M. K. Čurļonim ciklā «Zodiaka zīmes» ir darbs «Strēlnieks». Pār
zemeslodi tukšajā debesu jumā spārnus izpletis melns nelaimes
putns. Ir rītausma. Cilvēki vēl guļ, nenojauzdami draudošās bries-
mas. Viņi ir tikai divi — melnais putns un strēlnieks. Un aiz viņa
visa vēl dusošā zemeslode. Loks uzvilks līdz galam.

I. Ziedonis epifāniju, kas veltīta Čurļonim, nobeidz: «Strēlnieks
šāva debesis. Jūs domājat — bezmērķīgi.»

H. Liepiņa Brands jau izrādes sākumā ir nobriedusi harmoniska
personība, viņš ir saskaņā pats ar sevi, jo līdz šim vienmēr spējis
darbus veikt atbilstoši savam ideālam. Viņā strāvo kvēls noraidī-
jums ļaunu ikdienas kompromisiem. Taču arī šai naidā jūtama
mīlestība pret cilvēkiem. Šī mīlestība un nesaudzīga sevis atdošana,
atklāti un aktīvi vēršoties pie cilvēkiem visu izrādes laiku, ir pats





*Harijs Liepiņš — Brands un
Lilija Zoiģule — Māte.*

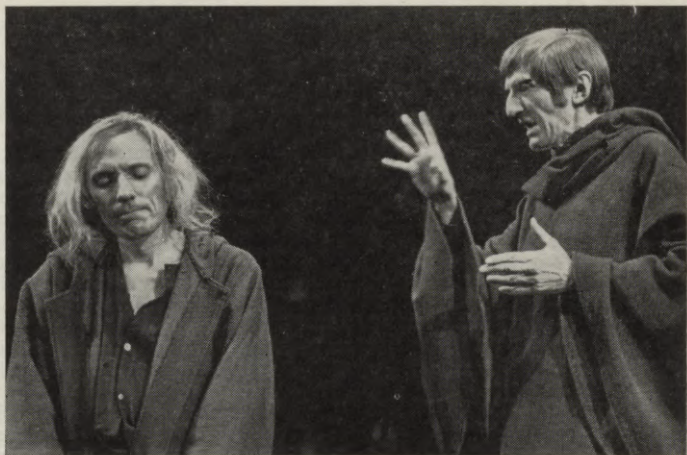
dārgākais šai izrādē. Tas dzīvē tik ļoti nepieciešams. Lai cilvēki neatsvešinātos cits no cita. Lai nezaudētu kopīgu valodu ceļā uz patiesu cilvēcību. Mēs zinām, kā beigs Brands. Un tomēr «Strēlnieks šāva debesīs». Vai bezmērķīgi?

H. Liepiņa Brands skatuves eksistenci sāk no maksimāli augstākā savas dzīves punkta. Process, kas notiek šajā Brandā, virzās pa lejupejošu taisni. Kāpēc? Galvenā dominante ir pamazām grūstošā ticība izvēlēta ceļa nemaldīgumam. Un pamazām aizvien lielāka pa-

veras plaisa starp rīcību un iekšējo pārliecību. Aug bailes apstāties sāktajā ceļā un ielūkoties sevī, jo tā varētu būt bojāeja. Tāpēc otrā cēliena beigās un trešajā cēlienā Branda ārējā izpausme kļūst arvien sakāpinātāka. Aiz ārējās formas slēpjas pamazām bojā ejošs cilvēks, jo dzīvā dvēsele nomirst, atsakoties no cilvēciskām jūtām. Un uz kurieni īstenībā viņš aicina ļaudis? Brands pārliecību «tā nedrīkst dzīvot» apliecina ar savas dzīves galēju atdošanu, apzinīgu upurēšanu. Bet ko likt nopostītā vecā vietā? Jaunā vēl nav. H. Heibergs grāmatā «Henriks Ibsens» sakarā ar lugu «Cīņa par troni» raksta: «Viņš (t. i., Ibsens — S. R.) apliecina, ka iznīcina nevis vienkārši šaubas vai ticība, bet gan šaubīšanās savās šaubās.»*

Emocionāli satricinoša pēdējā cēlienā ir Branda cīņa pašam ar sevi — galīgs pagurums, nespēks un neticība, kas mainās ar visus

* *Хейберг Х. Генрик Ибсен. М., 1975, с. 101—102.*



Juris Strenga — Brands un Valentins Skulme — Prāvests.

spēkus sakopujošu cerību. Sis Brands, darbodamies ar maksimālu atdevi, saplosa pats sevi savās šaubās. Uzruna tautai ir viņa ceļa likumsakarīgs rezultāts. Te daudz ārēja trokšņa, plašas dinamiskas kustības, tēla ārējā forma ir sugestējoša kā iepriekš, bet — bez satura. Bez ticības. Bez spēka.

«Branda» pētniekus nepārtraukti nodarbina problēma par poēmas beigām. Izvirzīti divi pretēji viedokļi, kas saistīti ar Branda tēla filozofisko izpratni. Pirmkārt, Brands ietver sevī tikai vienu noliegumu, t. i., noliegumu mietpilsoniskajai pasaulei. Tad poēmas beigās skanošā balss (izrādē tā ir masu runa) — sauciens pēc žēlsirdības ir to pašu mietpilsoņu ņirgas par Brandu. Otrs uzskats — tā ir paša Branda balss, kurš sapratis savas dzīves iznīcinošo vienpusību. Līdz ar to Brands ietver sevī nolieguma noliegumu — izvirzot par ideju prasību pēc vispusīga cilvēka. Dailes teātrī uz skatuves dzīvo divas pretējas Branda tēla koncepcijas. No tā izriet arī divi atšķirīgi fināli. J. Strenga ne brīdi nešaubās par sava varoņa ceļa pareizību. Tāpēc viņš rada tikai vienu noliegumu. Šai gadījumā izrādē būtu nepieciešams akcents, kas norādītu, ka pūļa

sauciens pēc žēlsirdības ir ironiski uztverams. Pašlaik nobeigums ir nelogišks, jo pūlis grib nosvitrot visu Branda — varoņa ceļu. H. Liepiņa Brands pasaules izziņā paceļas vienu pakāpi augstāk, noliedzot arī pats sevi.

H. Liepiņa varonis nepārtraukti sugestē ar skaidru domu, kas apvienota ar dziļu emocionalitāti (J. Strengas Brandā turpreti vairāk saista intelektuāli precīzais tēla zīmējums). H. Liepiņa varonī nepārtraukti cīnās maksimālais prasīgums un mīlestība attieksmē pret cilvēkiem. Sevišķi tas izpaužas saskarē ar Māti (L. Žvīgule) un Agnesi (O. Dreģe). Šie divi sievietes tēli pieskaitāmi labākajam, kas pēdējās sezonās redzēts mūsu teātros. Liliņas Žvīgules Māte savā gribas spēka konsekvencē ir līdzīga dēlam. Te sastopas līdzvērtīgi pretinieki, no kuriem neviens nespēj padoties tieši tāpēc, ka viens otram ir tik dārgi. Saviļņojoša ir abu divskata emocionālā zemstrāva — kas gan ir visas pasaules lepnums pret mirkli maiguma!

Agnese šobrīd ir Olgas Dreģes izcilākais sasniegums teātrī. Liekas, ka ar šo tēlu aktrise pārkāpusi kādu vārdos grūti definējamu robežu, kas šķir labāk vai sliktāk nospēlētu lomu no patiesas jaunrades. A. Kantānes Agnese ir vienas domas domātāja ar Brandu, līdzgaitniece, turpreti O. Dreģes Agneses spēks ir mīlestība.

... Ir Ziemas svētku nakts. Eglītes sveču kustīgās liesmiņas atgādina, kā pirms gada mazais Alfs par tām priedējās. Sāp Agnesei. Sāp Brandam. Taču Agneses mīla spēj satraukto Brandu nomierināt, panākt līdzsvaru kaut uz mirkli. Ķoris dzied svētku korāli, un Agnese kā lūgšanā atkārtō tā vārdus. Ir klusa nakts. Ir svēta nakts. Arī Branda dvēselē. Tāpēc saprotams, ka Agneses bojāeja ir pēdējais trieciens H. Liepiņa Branda šaubām.

Poēmā veidojas attiecību trijstūris: Brands — masa — Fogts, Prāvests. Izrādē ir taisne: Brands — masa. Masas idejisko virzību verbāli deklarē Fogts (K. Auškāps) un Prāvests (V. Skulme). Tā kā Fogts ir gados jauns, tad viņā jūtams tapšanas process, kas prasa daudz skolnieciskas centības, lai virzītos uz mērķi — taptu par saturā un formā tik eleganti virtuozu liekuli un divkosi, kāds ir Prāvests. Skolotājs (M. Ozoliņš) un Ķesteris (A. Martinsons) veidoti satīriski un spīdoši demonstrē pūļa aprobežotību.

Galveno idejisko un emocionālo guvumu «Branda» izrādē Dailēs teātrī var pateikt ar Tomasa Manna vārdiem: «Ticība absolūtām vērtībām, lai arī mūžam iluzionāra, man liekas dzīves nepieciešamība.»*

* *Manns T. Doktors Fausts. R., 1966, 59. lpp.*

MŪSU 1975. GADA JUBILĀRI



Mildu Klētnieci 60 dzīves gadu jubilejā sveic Dailes teātra vīrieši.



Lūcija Baumanė 70 dzīves gadu jubilejā.

Olga Lejaskalne 70 dzīves gadu jubilejā.





Artūrs Dimiters 60 dzīves gadu jubilejā.

Herbertu Zommeru 80 dzīves gadu jubilejā sveic Drāmas teātra sievietes.



Rīta Melnace

MARGAS SPERTĀLES PASAULE

1975. gada 29. decembra vakars — mikls, pelēks, tomēr ar savu gadu mijai vien piemītošo neatkārtojamo atmosfēru. Gaišs kā uzplaucis cerīnars, trausla garīga skaistuma, dzidrās Mocarta mūzikas un emocionālajām noskaņām bagāto Tones gleznu izraisītā pārdzīvojuma piesātināts, tas iešalkoja to drāmiešu sirdis, kuri, mākslinieces Margas Spertāles aicināti, pēc R. Blaumaņa komēdijas «Skroderdienas Silmačos» atjaunojuma pirmizrādes bija ieradušies viņas dzīvoklī — darbnīcā, viņas Mājās. Tas nebija plašāks vai šaurāks draugu pulciņš vai galveno lomu tēlotāji, kuriem māksliniece vēlreiz gribētu pateikties par viņai tik dārgo «Skroderdienu» atdzimšanu. (Dekoratīvo ietēru 1955. gada izrādei bija veidojis, precīzāk — gleznojis viņas dzīvesbiedrs republikas Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Arvīds Spertāls (1897—1961), pati māksliniece — darinājusi kostīmus, kas tagad jaunajā iestudējumā daļēji pēc skicēm restaurēti, daļēji radīti no jauna.) Aicināti tika visi izrādes dalībnieki — kā jaunie, tā vecie.

Dažam labam mūsdienu racionālam pragmatīķim intuitīvi paspruka jautājums: «Bet kāpēc?» Vai tas būtu mēģinājums atsaukt no pagātnes kādreizējos salonvakarus? Vienā teikumā formulēta atbilde varbūt skanētu — tā bija Latvijas PSR Nopelniem bagātās mākslas darbinieces Margas Spertāles dvēseles nepieciešamība dalīties savā bagātībā, savā Pasaulē —

mūzikā (ne «mehāniskajā»), jo tovar koncertēja studentu kvartets,

gleznās,

lieliskajās, retajās mākslas grāmatās,

savos pašas darbos — brīnišķīgajās, filigrāni nostrādātajās lēlēs, kuras esam apbrīnojuši mākslinieces personalizstādēs, un pavisam jaunos, materiāla izveles ziņā pilnīgi negaidītos veidojumos — keramikas statuetēs ar vijīgām botičelliskām līnijām;

Marga Spertāle.



nekā smagnēja, raupja, nekā no tā briedīgā zemes spēka, ar ko parasti asociējas mūsu priekšstati par mālu.

Un vēl — lai aizejot no šīs Pasaules, katrs paņemtu līdzi «kaut vai ķiršu kauliņu».

Ikviens, kaut tikai uz īsu brīdi atrazdamies Margas Spertāles tuvumā, būs sajutis viņas personības neatkārtājamo starojumu. Tā staru lokā mēs kļūstam cits pret citu uzmanīgāki, garīgi it kā smalkāki, dvēseliskāki. Zūd liekā nervozitāte, paviršība, traucējošā steiga. Mājas izjūta! Cik daudzām tā ikdienas straujajā ritmā pazaudēta, varbūt pat uz visiem laikiem. Mājas! Kas ir vairāk nekā dzīvoklis, nakšņošanas vieta, īslaicīgs pieturas punkts lielajā «skrējienā». Mājas, kur cilvēks ilgojas atgriezties, kur viņš ir laimīgs, atbrīvots, radošs, kur var atjaunot fiziskos un garīgos spēkus, uzņemt draugus, tuvus cilvēkus; mājas, kuru smarža tevi pavadītu, lai kur tu būtu, mājas — tava sala. Mājas ne tikai sev, bet arī citiem.

Radīt Mājas — arī tas ir viens no Margas Spertāles talantiem. Trīsdesmitajos gados pie Jelgavas Latviešu teātra māksliniekiem Spertāliem draugi un paziņas — aktieri, rakstnieki, gleznotāji — brauca no Rīgas ne tikai pirmizrāžu, ģimenes vai citu svētku reizēs. Viņus pievilka šo māju atmosfēra — te pie kafijas tases varēja pārrunāt un noskaidrot visdažādākos profesionāla rakstura jautājumus, te varēja gūt jaunas ierosmes, strādāt.

Vai arī jaunības gadu vasaras — bezgala garās un skaistās, kā atceras māksliniece, Arvīda Spertāla lauku mājās «Zagatās» (bez šaubām, saimnieciskā puse gūlās uz mājasmātes pleciem, nebija viegli rūpēties par ģimeni, kurā auga arī divas meitas — Asja un Lelde). Ar krāsām, skaņām, smaržām un kustību piepildītais laiks! Gleznotājs Voldemārs Tone bieži viesojās Spertālu mājās, te,

Rīgas bohēmiskās dzīves nogurdināts, viņš spēlēja vijoli. Viņam šīs Mājas bija kā Minhauzenam Ulubele. Tad atkal roka tvēra ogli, zīmuli vai otu. Tapa viņa slavenās «Margas» — divi mākslinieces Margas Spertāles portreti. Viens — melnā kleitā, otrs — pēc gada — gaišā.

Divas «Margas». Muzeja apmeklētājiem tie ir meistarīgi, iejūtīgi, smalki niansēti Voldemāra Tones darbi. Mākslinieka izcilā talanta apliecinājums. Zinātājiem — cilvēka, personības atklāsme divos dažādos, bet izšķirošos tās dzīves posmos, tais momentos, kad tā stāv dzīves krustcelēs. Dilemma — pa kuru ceļu iet tālāk — jau izlemta, atliek tikai spert pirmo atbildīgo soli.

Melnā «Marga». Jelgavas teātrī jau nostrādāti veseli desmit gadi. Pagātnē — Mākslas akadēmijā, V. Purviša un J. Kugas darbnīcās pavadītie gadi (1921—1925), sastapšanās ar Arvīdu Spertālu, abu dzīves pavasaris, neaizmirstamais ceļojums pa Itāliju. Roma, Florence, Neapole, Asīze, Sjēna. Iespaidi, kas ne tikai saglabājušies atmiņā uz visu mūžu; iespaidi, kas ārkārtīgi spēcīgi ietekmējuši mākslinieces personības attīstību un izveidi, likuši apjaust savu «es», veidojuši viņas individuālo rokrakstu, mākslas kritēriju. Botičelli un Džoto dzidrās krāsas, tīrās līnijas. Ģeniālais, bet mākslinieces uztverē aukstais Rafaēls, lielais Mikelandželo, kura lielumu var tikai aprīnot. Viņas aizraušanās ar vēsturi — tās patiesībai Marga Spertāle palikusi uzticīga visu mūžu. Gandrīz vai kolekcionāres kaislība uz grāmatām, porcelānu, rotas lietām — kā mākslas vērtībām.

Jelgavas Latviešu teātris. Kvalitātes un mākslinieciskās izdomas ziņā šī teātra izrādes nereti salīdzināja pat ar Dailes teātri (un tā nebija provinciāla uzpūtība un iedomība par pašmāju sasniegumiem, izrādes brauca skatīties — kā šodien uz Panevēžu, Sauliem vai Tartu — arī rīdzinieki). Līdzās Arvīda Spertāla nozīmīgajam ieguldījumam teātra uzplaukumā savu daļu bija veikusi arī Marga Spertāle — kostīmu māksliniece. Tija Banga atmiņu grāmatā «Mana dzīve» raksta: «Lieli nopelni Jelgavas teātra tapšanā bija māksliniekam Spertālam un viņa dzīvesbiedrei Margai. Viņi bija tie, kas teātra lietu neatlaidīgi virzīja uz priekšu. Paši būdami jelgavnieki, viņi pazina apstākļus un iespējas un neapnikdami gumdija Latviešu biedrības vadītājus, lai tie dibina nopietnu teātri.»*

* Banga T. Mana dzīve. R., 1957, 346. lpp.

Sākums bija pat bezcerīgs. No Rīgas atbraukušos Spertālus Jelgavā sagaida pusprofesionāls teātris nepiemērotās telpās, pēc izrādēm spēlēja pūtēju orķestris un tiek rīkotas dejas. Enerģiskais jaunais mākslinieks panāk pilnīgu skatuves pārbūvi, ierīko grozāmo ripu un plašu proscēniju, pats viņš brauc uz Berlīni pēc speciālas modernas apgaismes aparatūras. Izrādēm ir vajadzīgi kostīmi. Un dekoratora jaunajai pilnu akadēmijas kursu nebeigušajai dzīvesbiedrei liek priekšā nodarboties ar šo lietu, kaut arī viņai, kā atceras māksliniece pati, par teātra kostīmiem nekādas saprašanas nav bijis, pat lāgā šūt nav pratusi. Bet ko visu var jaunībā!

(Te gan tūlīt jāpiebilst, ka drosmes sākt visu no gala Margai Spertālei nekad nav trūcis. «Es dzīvoju tikai tāpēc, ka vienmēr esmu pratusi pārvilkēt visam strīpu un sākt no jauna.» To māksliniece dara arī septiņdesmit gadu vecumā, kad par viņas lielo aizraušanos kļūst māls, šī svešā materiāla apgušana, tā pretestības pārvarešana un savdabīgās burvības atklāšana. Viss pārējais, kā mēdz sacīt, jau ir viņas acīs un pirkstos.)

Un Marga Spertāle apņēmīgi ķeras pie darba. Tiek studētas grāmatas, zīmētas kostīmu skices, krāsai un linijai pievēršot galveno uzmanību. Par materiāla faktūru gan nav nekādas reālas iespējas domāt — tolaik visai trūcīgās teātra kases dēļ varēja atļauties kostīmus tikai no «īsto» audumu aizvietotājiem, zīda un samta vietā ņemot satīnu un velvetonu. Laime, ka krāsu izvēle bija bagāta. Ja vēspār teātris varēja atļauties šūt jaunus kostīmus, tad šuva tikai vēsturiskos, t. s. stila tērpus, bet epizodisko lomu tēlotājiem kostīmus irēja Rīgā.

Laikam jau šais gados Margā Spertālē dzima pretestība pret visu salasīto, paviršo, raibo, kļiedzoši lēto, nesaņķoto;

tā neatlaidība, kas liek māksliniecei meklēt piemērotāko krāsas niansi, kaut vai vēl un vēlreiz audumu pārkrāsojot (baleta «Brīvības sakta» uzvedumam Operas un baleta teātri moderes tērps ticis reizes piecas bāzts krāsu podā); pie tam šādās reizēs māksliniece cenšas pati būt klāt, atkal atārdīt viles un pārspraust, ja tērpa kritumā kāda vaina, ja līnija jauc iecerētās proporcijas;

tā operativitāte un fantāzija, kas, piemēram, vecajā Drāmas teātra samta priekškarā ļāva saskatīt savā izmeklētajā vienkāršībā un atturībā glezno Zoržas Sandas brūno atvadu ainas kleitu (J. Ivaškeviča «Vasara Noānā»), tērpu, kurš mūsu priekšstatos vairs nav šķirams no PSRS Tautas skatuves mākslinieces Elzas Radziņas atveidotā tēla; baltajos izpletņu kupolos redzēt renesan-

ses laikmeta lepnās Florences dižmaņu apmetņos un domino tēr-
pos stāvus (A. de Misē «Lorencačo»).

Aizraušanos ar vēsturi Jelgavas teātrī varēja likt lietā. Protams, jaunajai kostīmu māksliniecei nācās piedzīvot arī tīri anekdotiskus atgadījumus, kad kārtējā absurda priekšā nezinī — raudāt vai smieties. Liekas, Sūberta «Trejmeitiņu» kostīmus viņa bija skicē-
jusi kustībā. Vietējais skroderis Klabats tā arī šos tērpus bija pa-
šuvījis — rūpīgi jo rūpīgi krinolīnu stieples uz vienu pusi — kā tas
bijis redzams zīmējumā — izlocīdams...

Desmit gadi... Un tad pienāk diena, kad liekas — dzīve zaudē-
jusi garšu, cilvēks stāv tās vidū bezgala iztukšots, noguris un ap-
nicis. Cik ilgi viņš kā zirneklis var tīt un tīt no sevis nebeidzamo
mākslas pavedienu? Ir vajadzīgas jaunas ierosmes, ir jāatšķir
kāda jauna lapa dzīves grāmatā, jārod jauni impulsi. Varbūt ir
sasniegta kāda meistarības robeža, kurai nu ir noteikti jātiek pāri,
lai ietu tālāk. Taču pašas spēkiem tas nav izdarāms. Var pavilkt
stripu, bet, lai sāktu no jauna, vajadzīgi arī jauni pamati.

Tā nu viņa tur stāv — melnā kleitā, apnikusi pati sev, domās
jau ceļā uz Berlīni, kur viņa 1935. gada ziemā papildinās M. Rei-
maņa lietišķās mākslas skolas teātra kostīmu nodaļā. Izcili peda-
goģi te lasa kostīmu vēsturi, māca kostīmu modelēšanas un faktu-
rēšanas mākslu, īpašu uzmanību pievēršot tērpa griezumam, attie-
cīgā laikmetā lietotajiem materiāliem. Un, protams, krāsai. Vēl
šodien saglabāti «tādi papīriši» — ārkārtīgi niansētu krāsu pa-
raugi no Berlīnes (kādu vērtību tiem piešķir māksliniece, apliecina
 kaut vai to pasargāšana traģiskajā Jelgavas degšanā, fašistiem
 atkāpjoties, kad bojā aiziet arī Spertālu dzīvoklis).

Gaišā «Marga». Apņēmības pilna viņa atkal stāv saules pielie-
tajā «Zagatu» pagalmā. Neatkarīga, optimistiska, patstāvīga. No-
pietna māksliniece «ar skatu vērstu dvēselē». Valdzina viņas per-
sonības noslēpums.

Kādā ziemas krēslas stundā, kad priekšmetu aprises zaudēju-
šas asumu, kad aizgājušais ar esošo tiekas, brīvi plūst saruna —
monologs. Atmiņas, kurām jasmīnu un liepu smarža? Arī tās, taču
pāri visam skan Margas Spertāles domas par garīgi bagātas per-
sonības audzināšanu. Māksliniece vairākus gadus ir strādājusi
Rīgas Lietišķās mākslas vidusskolā par pedagoģi. Viņa gan ap-
galvo: «Es neesmu pedagogs,» — un es ticu, ka vārda šaurākajā
izpratnē viņa tiešām nekad nav bijusi skolotāja, kas māca pēc
stingri nospraustām programmām, stereotipi un pareizi, tik ārkār-

tīgi pareizi, ka skolēna paša spriedumam, paša attieksmei un skatījumam vairs nav vietas. Un Marga Spertāle aizrautīgi stāsta, ka, lūk, kāds, šķiet, franču mākslinieks Ēģiptē esot fellahu bērniem nodibinājis gobelēnu aušanas skolu, kuras pamatprincips — atrast šo bērnu mākslinieciskās dotības (kuras katram lielākā vai mazākā mērā dabas dotas), stimulēt viņu dabisko pasaules uztveri — svaigu un oriģinālu, nekādu kanonu neierobežotu; neaudzināt profesionālus māksliniekus, bet atklāt bērni individuālo, aktivizēt viņa garīgo dzīvi. Un bērna gadiem bieži vien esot izšķiroša nozīme, jo tieši šai laikā tiek sieti pirmie pamatmezgli individualitātes izveidē.

Marga Spertāle dzimusi 1901. gada 26. martā Kēnigsbergā, kur viņas tēvs universitātē papildinājis bērnu slimību specialitātē. Ģimene drīz vien pārceļas uz Liepāju, tad Ventspili, jo Margas mātei kopā ar tēva brāli ir jāpārņem mirušā vectēva ceplis.

«Man bērnība skan kā mūzika.» Mākslinieces māte bija beigusi mūzikas skolu, gribējusi braukt klavierspēli tālāk mācīties uz Pēterpili, taču ģimene bijusi pretī (atcerēsīmies, kā 19. gs. beigās labi situētās, kaut arī izglītotās ģimenes skatījās uz māksliniekiem). Tomēr jaunības sapņiem vēlākā dzīve nebija spējusi pārvilkt strīpu pāri. Margas māte pasniedza klavierstundas, lai gan materiālie apstākļi uz to nespieda, rīkoja audzēkņu vakarus, kas meitenes atmiņā iespaidusies sevišķi spilgti: mirdzoša lustra un zem tās divi flīģeļi (viens koncerta reizēs esot vests no Ventspils Latviešu biedrības). Viņa bieži brauca uz Rīgu, uz lielajiem koncertiem. Un vai tas nav zīmīgi, ka mākslinieces atmiņā spilgtāk fiksēts mātes siluets šampanieša krāsas tērpā ar ūdeļu ādas rotājumu (kas speciāli šūts kādam Rīgas Latviešu biedrības jubilejas sarīkojumam) nekā sejas vaibsti.

Ģimene var atļauties dot meitenei labu izglītību. No mazām dienām viņu audzina guvernante — pēc tautības krieviete, kura daudz stāsta par Maskavas Dailes teātra izrādēm, lasa priekšā krievu literatūru. Tēva plašajā bibliotēkā pārstāvēti gandrīz vai visi klasiķi. Vecākiem nevar pārņemt provinciālu noslēgtību. Mājās pastāvīgi viesojas vietējā inteligence, ciemiņi no Rīgas, cilvēki ar plašu redzesloku, kuri izglītību bieži vien papildinājuši ārzmēs. Mātes draudzene Ida Grīnberga, kura mācījusies glezniecību Minhēnes akadēmijā, ieinteresē mazo Margu par mākslu, mudina mācīties zīmēt. Ventspils Latviešu biedrības izrādes ir tikpat kā obligāti jānoskatās. Bet uz Ziemas svētkiem mājās tiek rīkotas bērnu izrādes, kurām krāšņus kostīmus «meistaro» māte.

Ik vasaru māte ar bērniem pāris nedēļu pavada Rīgas jūrmalā —

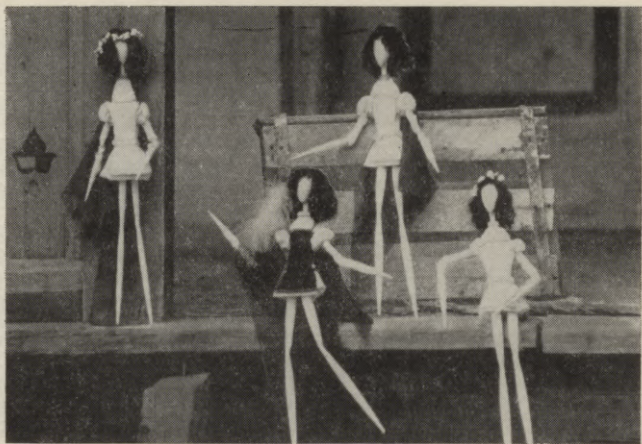
tiek apmeklēti slavenie simfoniskie koncerti Horna dārzā Majoros. Pirms pirmā pasaules kara Jūrmala ir visai iecienīta Pēterburgas augstākās sabiedrības atpūtas vieta. Dabiski, ka meitenes uzmanību piesaista šī lepnā publika, elegantās dāmas greznajos tērpos uz Dubultu kūrmājas lielās terases. «Toreiz es sajutu augstākās sabiedrības smaržu». Un, kad māksliniecei pēc gadu desmitiem iznāca sastapties ar tādu materiālu kā Tolstoja «Anna Kareņina», — vai tad šī smarža nebija sajūtama viņas veidotajos elegantajos, krāšņajos, laikmetam un stilam atbilstošajos kostīmos?

Ventspils lielie vēji, drūmā rudenīgā jūra, satrauktās klavieru skaņas, nervozā, mūžīgi aizņemtā, savā pasaulē dzīvojošā māte, tēva ar apriņķa ārsta amatu saistītie ilgi prombūtnes brīži, vientulības un atstātības sajūta kāpina jau tā traušlās meitenes emocionālo jūtību, vēl jo vairāk saasina dzīves uztveri.

Meitene mācās Ventspils krievu sieviešu ģimnāzijā, tad, pasaules kara laikā ģimenei evakuējoties uz Pleskavu, vēlāk uz Tartu, izglītību turpina Rīgas Lomonosova ģimnāzijā (kas arī evakuēta uz Tartu). Ģimnāzijas sienās nobriest lēmums — viņa mācīsies zīmēšanu. Visus šos gadus viņa nešķiras no zīmuļa un papīra — līniju skaistums, krāsu attiecības ir paņēmušas savā varā, liek aizmirst materiālās grūtības, aukstumu un badu.

1919. gadā ģimene atgriežas Ventspilī, taču pēc mātes pēkšņās nāves tēvs pārceļas uz Rīgu. Galvaspilsētā paveras pavisam citas iespējas, kaut arī kara sekas liek sevi manīt. Stāsta, ka tikšot dibināta Mākslas akadēmija, bet tikmēr Marga kā brīvklaušitāja apmeklē Latvijas universitātes Arhitektūras fakultātes nodarbības. Šeit lielu vērību pievērš tieši zīmēšanai. Pasniedzēju vidū ir arī ievērojamais gleznotājs Vilhelms Purvītis, kurš kļūst par viņas pirmo profesionālo skolotāju un padomdevēju mākslā.

Margas Spertāles kostīmos — kā ikvienā īstā mākslas darbā — allaž jūtama mākslinieces personības klātbūtne, tās valdzinājums. Tajos, tāpat kā māksliniecē pašā, nav nekā ārišķīga, lēta, teatrāli efektīga. Vēsturiskā precizitāte, laikmeta stils nekad nekļūst par pašmērķi, mākslinieces erudīcijas demonstrētāju. Mākslas patiesības vārdā viņa var atkāpties no «burta», pedantiski ievērotas hronoloģijas, kā tas bija, piemēram, «Annas Kareņinas» kostīmos Akadēmiskā drāmas teātra 1967. gada iestudējumā. To elegance, inteliģence (šāds apzīmējums liekas nepieciešams, kad runājam par



*Lelļu grupa — Romeo draugi
(S. Prokofjeva balets «Romeo un Džuljeta»).*



*Lelle no Jāzepa brāļu grupas
(J. Raiņa traģēdija «Jāzeps un viņa brāļi»).*

viņas veidotajiem tērpiem), līniju, krāsu un faktūras harmonija, precīzais, rūpīgais tehniskais izpildījums — tas arī ir viens no Margas Spertāles būtības atspoguļojuma aspektiem. Un ir saprotams, ka māksliniecei, kuras ārējais veidols ir harmoniskā vienotībā ar viņas iekšējo pasauli, pilnībā neizdevās atklāt ārēji gludās, bet iekšēju pretrunu splosītās Čehova un Gorkija varones («Tēvocis Vaņa», «Vasarnieki» Drāmas teātrī).

Kostīmu veidošana nav Margas Spertāles amats, bet gan mākslinieces pasaules uztveres izteiksmes veids, tiesa — stingri pakārtots izrādes idejiski mākslinieciskajam lasījumam, saskaņots ar izrādes vizuālo tēlu. Nekad tērps netiek veidots tikai praktiskai vajadzībai — ietēpt aktieri atbilstoši laikmetam un videi. Kostīmam ir ne tikai jāpalīdz organizēt skatuves telpu un izcelt aktiera figūru tajā, vispirmām kārtām tam ir jāraksturo tēls, jāpalīdz atklāt tā būtību. Tātad — kostīms — tēls, kostīms — viens no tēla psiholoģijas atklāsmes līdzekļiem.

Sākumā māksliniece meklē krāsu un faktūru. Garajos darba gados sakrājušies vairāki maiši ar dažādas krāsas auduma gabaliņiem. Darbā pie kostīmu skicēm māksliniecei ir nepieciešams topošās izrādes dekorāciju makets. Viņai ir jāredz, kā šai telpā «dzīvot» attiecīgās krāsas «lupatiņas», kuras viņa laiku pa laikam it kā pārbaudot iemet maketā. Marga Spertāle apbrīnojami jūt materiālu, auduma faktūru, tā spēles iespējas telpā. Ārkārtīgi stingri, bez kompromisa tiek ievērota teātra izrādes specifika, izteiksmes līdzekļu, žanra un materiāla faktūras savstarpējās attiecības. Baletā, piemēram, «Romeo un Džuljetas» uzvedumā Akadēmiskajā operas un baleta teātrī izmantoti īpaši deļotājiem piemēroti materiāli.

1956. gadā Margai Spertālei kā pirmajai republikas kostīmu māksliniecei piešķirts Latvijas PSR Nopelniem bagātās mākslas darbinieces goda nosaukums. Jelgavas teātrī viņa bija strādājusi gandrīz visu tā pastāvēšanas laiku (1924—1953). Vairākas sezonas (1938—1941 un 1944—1946), kā arī vēlāk, izpildot līgumdarbu, — A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī, piedesmito gadu vidū (1953—1957) Akadēmiskajā operas un baleta teātrī.

Bezdarbība pēc aiziešanas pensijā bija pārāk spēja un negaidīta. Likās, ka gados krātā pieredze un meistarība vairs nevienam teātrim nav vajadzīga. Reiz Voldemārs Tone bija izteicies, ka viņai vajadzētu pamēģināt taisīt lelles kā Tanagras statuetes. Šī doma kaut kā bija pagaisusi. Bet tagad svētīgo ideju atbalsta tuvi cil-



Marga Spertāle 70 dzīves gadu jubilejā.

vēki, ar to aizraujas viņas audzēkne Lietišķās mākslas vidusskolā Maija Sarmāja, kura vēlāk mākslinieces pirmajai personālizstādei (1965) veic tehnisko izpildījumu materiālā.

Taču kostīmā tērtajai lellei ir pavisam cita specifika nekā skicei vai dzīvam aktierim darinātajam tērpam. Apģērbtie manekeni izskatījās briesmīgi. Tad mākslinieces uzmanību piesaistīja lietuviešu primitīvā virpotā koka skulptūriņa. Skolā bija labs virpotājs, kurš pēc Margas Spertāles norādījumiem izgatavoja vairākas koka lelītes (vēlāk māksliniece izmanto arī organiskā stikla lodītes). Efekts bija pārsteidzošs. Atrodot pareizo proporciju, kostīmos tērtās koka lelles it kā atdzīvojās telpā. Ierunājās materiāla faktūra, sāka darboties gaismas un ēnas spēle.

Veidojās Margas Spertāles savdabīgais lelļu teātris. Ar režisora māku izkārtotas, prožektoru gaismas staros viegli vibrējošas, tās runā uz skatītāju iedarbīgā mākslas valodā, atklājot kostīmā šifrēto tēlu būtību. Arī šim graciozajām, trauslajām lelītēm piemīt Margas Spertāles personības valdzinājums. Arī tām ir savs noslēpums — mākslas darba neizskaidrojamā burvība un pievilcība. Un dažāda ir lelļu pasaule — zemes spēks un smagnējība pavada

svētku drēbēs tērptos «Silmaču» ļaudis; graciozi, vizmojoši kā Venēcijas lagūnu gaiss vasaras tveicē ir Goldoni «Meļa» vieglprātīgās dāmas un kavalieri; mežonīgas pirmatnējas kaisles pārņemti ir Jāzepa brāļi Raiņa traģēdijā «Jāzeps un viņa brāļi».

Kas tas ir par spēku, kas māksliniecei Margai Spertālei tik cienījamos gados, kad, kā saka japāņu tautas gudrība, cilvēks dzird tikai patiesību, liek visu atkal no jauna sākt — nu jau trešo reizi — mālā?

Dienas ir par īsām. Sadzīves rūpes (kaut arī tās reducētas līdz minimumam) prasa savu laiku un spēka patēriņu, slimības (intensīvās darba slodzes izsauktas) atņem dārgās stundas. Māksliniece gatavojas savai trešajai personālizstādei. Viņas programma, viņas vēlējums: «Ļaujiet man strādāt, kamēr vēl diena!»

Tatjana Vlasova

SAVU LOMU MEKLEJOT

Sava aktiera mūža lielāko daļu Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks Vladimirs Gluhovs nostaigājis kopsolī ar Rīgas Krievu drāmas teātri. Dažus gadus pirms tam viņš strādājis Staļingradā, Taškentā, Frunzē, Prževaļskā. 1945. gadā, kad aktieri uzaicina uz Rīgu, viņš jau ir izveidojies par spilgtu radošu individualitāti un organiski iekļaujas Krievu drāmas teātra ansamblī.

Interese par aktiera profesiju viņam radusies jau dzimtajā Astrahaņā. Visi Gluhovu ģimenes četrpadsmit locekļi kaislīgi aizrāvušies ar teātri un svētku reizēs izrādījuši kaimiņiem pašizgudrotus un paštēlotus uzvedumus. Toreiz Volodjam Gluhovam bijis arī savs ampuā — «dakteris», kas ārstēja noskumušus, sarūgtinātus, visbiežāk pavecus cilvēkus. Un vajadzēja daudz izdomas, humora, optimisma un takta, lai «dziedinātājs» sasniegtu savu mērķi — uzlabotu cilvēkiem garastāvokli.

Par savu augstskolu Vladimirs Gluhovs izvēlējās Maskavas Lu-načarska Teātra mākslas institūtu. Aktiera meistarību tur pasniedza Vasilijs Kačalovs, Ņina Litovceva, Boriss Suškevičs — lielā Staņislavska, Suļeržicka, Vahtangova, Meierholda līdzgaitnieki. No viņiem jaunais aktieris iemantoja Maskavas Dailes teātra spēles psiholoģisko dziļumu, Vahtangova skolas traktējuma drosmi. Viņš apguva reālistiskās tradīcijas, kam pamatus licis jau krievu teātra reformators Mihails Ščepkins.

Patstāvīgajās skatuves mākslinieka gaitās Vladimira Gluhova neapšaubāmā skatuviskā pievilcība, spēcīgais temperaments, emocionalitāte, apvienojusies ar labu aktiermākslas skolu, iekarojusi plašu darbības lauku — sākot ar drāmu un beidzot ar bufonādi. Viņš raksturo trāpīgi. Reizēm dzēlīgi. Allaž izmantodams dzīves pieredzi. Precīzi izjūtot žanru. Cenšoties iedziļināties cilvēka iekšējā pasaulē, Vladimirs Gluhovs vienmēr apzinās, kāpēc viņam vajadzīga nostādīta balss, runas kultūra, kustību un žestu

plastiskums, skatuves meistarība. Tāpēc mākslinieks ir vajadzīgs Krievu drāmas teātra kolektīvā arī šodien, kad tiek meklēti jauni ceļi mākslā — dažādu izrādes komponentu un izteiksmes līdzekļu sintēze.

Vladimirs Gluhovs prot izraisīt dzīvu interesi par saviem varoņiem. Viņš katru reizi it kā no jauna uzdod skatītājam jautājumu: «Vai šāds cilvēks tev ir pazīstams?» Tas nenozīmē, ka aktieris īpaši meklē kādus neparastus ārējus vaibstus. Viņš nemil sarežģītu grimu. Reizēm uzliek ūsas vai bārdi. Taču parasti iztiek bez šiem atribūtiem un izmanto savu ļoti labi attīstīto mīmiku. Prātā nāk pirms diviem gadu desmitiem viņa spēlētais mācītājs Manderss Ibsena drāmā «Spoki». Viņam bija Vladimira Gluhova seja, tomēr tā bija pavisam sveša, to pārvērtā auksts un bezkaislīgs acu skatiens. Bet Manderss kļuva pavisam citāds, kad, konfliktam sasānīties, ar visu spēku iekērās kāpņu margās. Viņa roku spēle atklāja iekšējo saspringumu, kaislības, kas tikušas liekulīgi apslēptas. Tā Vladimirs Gluhovs ļāva ieskatīties Mandersa izkropļotajā dvēselē, nosodīja viņu.

Pašlaik izrādē «Temps — 1929» Vladimirs Gluhovs spēlē amerikāņu inženieri misteru Karteru. Šī cilvēka enerģija, ērcīgums, savas vērtības apziņa, lietišķība un turpat blakus arī bērnišķīgums tiek pasniegti ne tikai parastā tēla dzīves atveidojumā. Aktieris veiksmīgi izmanto dejas soļus, darbības ritmiskumu, muzikalitāti. Un nevar nejustot par viņa graciozitāti, gandrīz vai operetisko vieglumu un dzirkstošo komiskumu, ko aktieris piešķir savam ārzemju speciālistam. Tā ir neliela loma, bet daudzkrāsaina kā raķešu uguņošana. Gan vienā, gan otrā raksturā Vladimirs Gluhovs akcentējis tā psiholoģisko pamatu, taču atradis un saglabājis arī stila un žanra iezīmes.

Vladimirs Gluhovs uzskata, ka raksturotāja spēju atīstībai ir nepieciešama laba literatūra. Viņam pašam par ceļazīmi uz teātri kļuva Aleksandra Ostrovska darbi. Diplomdarba izrādēs viņš spēlēja Belogubovu «Ienesīgajā vietā» un Tihonu «Negaisā». Vēlākajos gados aktieris ne vienreiz vien sastapās ar šo autoru un allaž pilnveidoja savu meistarību. Arī šodien uz jautājumu, kādas lomas viņam ir vismīļākās, Vladimirs Gluhovs ar lielu pārliecību atbild: «Ostrovska lugu varoņi.» Un ar viņam raksturīgo straujumu piebilst: «Tikai Ostrovska, Gogoļa, Gorkija, Šekspīra, Puškina dramaturģija veicina aktiera izaugsmi, sniedz īsti daudzveidīgu materiālu pilnāsīnīgu raksturu atveidei!»

Rīgā Ostrovska darbu iestudējumos viņš tēlojis Milovzorovu «Bez vainas vainīgajos», Murzavecki «Vilkos un avis», Ašmetjevu

Vladimirs Gluhovs — Sčastļivcevs A. Ostrovska lugā «Mežs».

«Mežonēnā». Bet visvairāk aktieri iepriecinājis kņazs Kučumovs «Trakajā naudā». Māka dzīvot garīgi nevarīga cilvēka dzīvi, apliecināt ar katru vārdu un soli Kučumova dvēseles tukšumu, neizsaucot nekādu līdzjūtību, nostiprināja aktieri pārliecību, ka viņš spēj pārtapt, spēj raksturot.

Nevar teikt, ka Vladimirs Gluhovs jau agrāk nebūtu apzinājies savas raksturotāja spējas. Taču katram pienāk tāds brīdis, kad apziņa kļūst par pārliecību un nepieciešamību. Jau toreiz, darbā pie Sčastļivceva lomas izrādē «Mežs», aktieris uz

visiem laikiem bija sapratis, ka raksturs ir viņa daiļrades pamats un ka bez tā viņš nespēj dzīvot uz skatuves. Sčastļivceva loma noslēdza Vladimira Gluhova skatuves biogrāfijas agrīno posmu, kad aktieris centās iedziļināties dramaturga iecerē un tēlotā cilvēka būtībā, tiecās apgūt skatuves dzīves likumības. Bet aktiera meistarības izaugsme būtu nepilnīga bez viņa novērotāja spējām. Viņš mēģināja saprast bezgala daudzveidīgo cilvēku un līdz ar to guva plašas iespējas tā raksturojumā. Jaunības gados un arī tagad, izņemot lugas kārtīgu izlasīšanu, Vladimirs Gluhovs nav nodarbojies ar lugas iestudēšanu mājās. Parasti tēla apgūšana sākas pamazām, it kā aktieris to vērotu no malas, ieklausītos citu stāstījumā. Tieši šai posmā viņš «saslimst» ar lomu, aizraujas ar to. Lielākās mokas, protams, sagādā rakstura noslēpums. Tā būtības meklējumi. Sākumā



iezīmējas tēla atsevišķas detaļas. Tad to sakrājas arvien vairāk un beidzot pienāk brīdis, kad tēla raksturs ir maksimāli skaidrs. Kā mākslinieks pats atzīst, tas notiekot kā sapnī. Pēc pamošanās sākot strauji raisīties doma, fantāzija, iztēle.

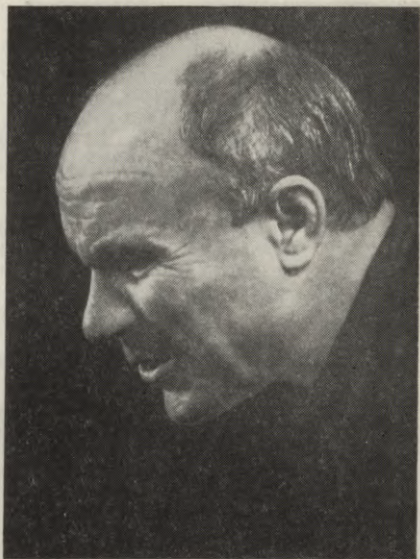
Arkadiju Sčastļivcevu Vladimir Gluhovs arī «izsapņoja». Pirms tas notika, viņš centās atrast atbildes uz daudziem jautājumiem: «Kā es rīkotos, ja būtu komiķis Arkadijs Sčastļivcevs un dzīvotu tai laikmetā? Kas Sčastļivceva dzīvē ir galvenais? Tas, ka viņš mūžīgi klejo? Ākstās, pazemojas citu priekšā? Tas, ka viņš ir vājš aktieris? Bet vai tad tikai tādēļ neaizsargātais, nepraktiskais cilvēciņš tik spītīgi censtos nokļūt no Vologdas uz Kerču?» Un, lūk, pienākusi diena, kad uz visiem šiem jautājumiem aktieris varējis atbildēt. Kļuvis skaidrs, ka vairāk par visu Ostrovska Sčastļivcevs mīl teātri. Mīl to pašizliedzīgi. Tikai tā vārdā viņš spēj paciest salu, badu, apsmieklus, sitienus. Spēja visu izturēt, nezaudējot humoru, liecina par mazā komiķa vitalitāti un bērnišķīgu vientiesību. Tādi arī bija galvenie tēlotās lomas akcenti. Un Vladimir Gluhovs attaisnoja visus Sčastļivceva trūkumus. Tāds bija viņa lomas lasījums — dziļš, patstāvīgs, bet vienlaikus neatdalāms no autora ieceres.

Tēla iekšējo pasauli Vladimir Gluhovs vienmēr atklāj spilgtā teatrālā formā. Detaļās viņš prot atrast vielu vispārīnājumam. Viņa tēlotais Hļestakovs Gogoļa «Revidentā» bija pietiekami dumjš, taču simpātisks savā naivitātē un smalkumā. Tieši Hļestakova smalkumā, viņa precīzi izstrādātajās kustībās, žestos izcēlās kaut kas ļoti trāpīgs visā viņa raksturojumā. Viņš krita ceļos Annas Andrejevnas priekšā. Viena roka patētiski pacelta uz augšu. Otra ar atliektu mazo pirkstiņu nolaista līdz zemei. Skulptūra. Augstprātīgās Pēterburgas ampīra skulptūra. Vladimira Gluhova Hļestakovs bija ne tikai interesants raksturs, tas bija cieši jo cieši saistīts ar attiecīgo laikmetu.

Savu Figaro Bomaršē komēdijā «Figaro kāzas» Vladimir Gluhovs tiecās sakņot franču pirmās revolūcijas laikmetā. Sulaiņa veiklība, attapība, jautrība bija tikai atzarojumi no rakstura galvenās līnijas. Vispirms Figaro apzinājās savu vērtību, viņš bija pārliecināts par savu ricību. Šajā pārliecībā bija slēpts tautas spēks. Zemas kārtas cilvēka jūtu kvēlums pretstatā grāfa Almas mikstāulībai.

Ar traģēdijas žanru Vladimir Gluhovs sastapās brieduma posmā. Tas bija Āksts Šekspīra darbā «Karalis Līrs». Viņš bija gudrs, drosmīgs, taisnīgs, gan labsirdīgs, gan naidā kvēlojošs. Atkarībā no cilvēka, ar kuru nācās tikties. Katrs no Āksta saņēma

Vladimirs Gluhovs — Golovastikovs M. Gorkija traģikomēdijā «Barbari».



pelnīto. Reizēm tas tika pasniegts ar mežonīgu temperamentu. Reizēm iekļūti. Savstarpējos sakaros ar cilvēkiem Āksts atklāja tik daudz dažādu īpašību, ka viņš, uzsūcis un sakoncentrējies tās visas sevī, bija kļuvis par cilvēka vispārinājumu, kas ārēji pieņēmis necila cilvēka veidu. Āksts atgādināja, ka cilvēciskumu zaudēt ir viegli. Atrast un saskatīt to ir grūtāk, kaut arī tas būtu blakus. Līrs bija zaudējis cilvēciskumu, un līdzās viņam parādījās Āksts — uzjautrinādams, dusmodams, mierinādams. Izstaigājis ciešanu ceļu, Līrs atguva sevi. Un Āksts pazuda. Pazuda, lai atkal kļīstu starp tiem, kas sēj ļaunuma sēklas. Lai pierādītu, ka bez cilvēcības traģēdija ir neizbēgama.

Vladimira Gluhova daiļrade nav iedomājama bez laikmetīga reperimentuāra. Arī šajā sfērā viņš ir spilgts raksturotājs, kas smalki izpēta katra tēla pagātņi un tagadni. Izveido tā sarežģīto biogrāfiju. Ne tikai lugā dotais brīdis, bet visas iepriekšējās dzīves pieredze darījusi Dorošinu (D. Pavlovas «Sirdsapziņa») gudru un elastīgu. Aiz Gerasima Petroviča (A. Korina «Viens... divi... trīs...») kautrības un nedrošības var saskatīt agrāko gadu vientulību.

Sjučs (K. Sakoni «Televīzijas traucējumi»), Ivans Adamovičs (M. Roščina «Vecais Jaunais gads») ir apliecinājuši Vladimira Gluhova spēju veiksmīgi darboties traģikomēdijas žanrā. Tajā varbūt visvairāk nepieciešama aktierim piemītošā spēja — radīt kontrastainu raksturu. Reizēm šie kontrasti tuvojas hiperbolai, taču



Vladimirs Gluhovs — Karters muzikālajā spēlē pēc N. Pogođina lugām «Temps — 1929».

vienmēr tie ir pārlicinoši. Nevienu mirkli, piemēram, Sjuča negaidītā piecelšanās no invalīda ratiņiem nav uztverama kā komisks triks. Tajā izpaužas aktiera patoss, ar kuru viņš aplicina — Sjučs varētu piecerties, ja gribētu. Bet viņš izvēlēties pelēcīgo, vienmuļo dzīvi, kaut zina, ka prieku tā nenesīs. Atteiciet no visa, Sjučs paliek savos invalīda ratiņos pie savām žēlabām un atkarības no citiem cilvēkiem. Vladimirs Gluhovs neapskauž viņa likteni un nejūt arī līdzī.

Pelēcīgā vidē dzīvo arī pensionārs Ivans Adamovičs. Ir tādi brīži, kad šķiet — viņš saplūst ar apkārtējiem cilvēkiem, pielāgojas viņu mietpilsoniskajām interesēm, jūtas pie viņiem mājīgi. Tad pēkšņi ieraugām viņā ko pavisam atšķirīgu. Visiem ir vienaldzīgas acis, egoistiskas intereses, turpretī Ivana Adamoviča acis — skumju pilnas, ironiskas, dūsmīgas. Tās ir kā sirdsapziņa, kas piemīt katram cilvēkam, tikai ne vienmēr ir nomodā. Vecais pensionārs ir neuzkrītošs. Mazs cilvēciņš vecā uzvalkā nmodernos smailpurnu apavos (acīmredzot kāda labvēļa dāvana). Taču viņš dzīvo līdzī dzīvokļa, varbūt visas mājas iemītniekiem. Atspoguļo viņu priekus un nelaimes. Smejas un priecājas līdz ar viņiem.

Atveidojot laikabiedru tēlus, Vladimirs Gluhovs vienmēr meklējis un meklē savu lomu, savu tēmu, kas būtu visvairāk atbilstoša viņa radošajai individualitātei. Temperamentam. Sodienas dzīves izpratnei. Meklē etapa lomu. Viņam ļoti gribētos piedalīties kādā padomju klasikas darba iestudējumā — Treņova, Lavreņova, Viš-

ņevska, Ivanova lugā. Aktieris uzskata, ka klasika palīdz mums labāk izprast šodienu. Tieši tāpēc par svarīgu notikumu savā darbā aktieris atzīst Puškina lomu K. Paustovska lugā «Mūsu laikabiedrs». «Pats nosaukums te runā. Puškina ir mūžīgs. Puškina piemērs dzīvo arī šodien,» domā mākslinieks. Sis uzskats noteica arī tēla iemiesojumu uz skatuves — Puškina aktiera atveidā bija cilvēks ar kvēlu sirdi, pašreizējais Krievijas patriots. Drosmīgs, bet tai pašā laikā ar viegli ievainojamu sirdi.

Gadu gaitā Vladimirs Gluhovs guva iespēju strādāt pie vēl kāda tēla, kas lika atcerēties reiz tēloto Puškina, pārdomāt vārda «laikabiedrs» jēgu.

M. Satrova lugas «30. augusts» persona — Aleksandrs Cjurupa darbojās Oktobra sociālistiskās revolūcijas dienās. Taču arī pēc viņa parauga varētu dzīvot mūsu laikabiedri. Lai cik tas liktos paradoksāli, kustīgajā, veiklajā, dzīvespriecīgajā Cjurupā aktieris saskatīja Puškinam radnieciskus vaibstus. Vienkāršību. Sirsnību. Milestību pret dzimteni. Tajā pašā laikā šīs iezīmes raksturoja tieši boļševiku Aleksandru Cjurupu.

Lugā «30. augusts» ir skats, kurā Cjurupa atdarina Ļeņinu — viņa gaitu, kustības, runu. Tas Vladimiram Gluhovam izdevās spīdoši. Neaugoties uz pavisam neatbilstošu grīmu un kostīmu, šķita, ka uz skatuves runā un darbojas Ļeņins. Visvairāk pārliecināja tēlotāja temperaments, jūtu kvēle. Tas viss notika ne jau gluži nejauši. Vladimira Gluhova vislielākais sapnis — radīt uz skatuves Ļeņina tēlu, visistāko mūsu laikabiedru. Kādu aktieris iedomājas šo tēlu? «Man šķiet, ka Ļeņinu vajag redzēt kopumā — viņa cilvēciskumā, sirsnībā, vienkāršībā. Atteikties no portretu un fotoattēlu varas, atteikties no ārējiem tradicionāliem vaibstiem. Izjust viņa tītānisko temperamentu. Iekļūt viņa dvēselē, domās. Ļeņina dzīves ritmā.»

Tas ir skaists sapnis. Liels. Varbūt arī īstenojams. Tā piepildījumā ietilpst arī aktiera pienākums — mēģināt jaunas lomas, spēlēt izrādes. Dzīvot citu cilvēku dzīves. Viena ir tikko apgūta. V. Sukšina satīriskajā komēdijā «Energiskie ļaudis» Vladimirs Gluhovs spēlēja mahinatoru Plikpauri. Tas ir ļoti racionāls cilvēks, bet aizraujas, kļūst enerģisks, ja sajūt izdevīgumu. Pretējā gadījumā viņa acis ir miegainas, vienaldzīgas, pat niknas. Tapis vēl viens raksturs. Tas radīts mākslinieka jubilejas gadā. No saviem sešdesmit gadiem četrdesmit viņš kalpo teātrim. Trīsdesmit no tiem veltīti Rīgas skatītājiem. «Tātad trīskārša jubileja — simt trīsdesmit gadu,» pajoko mākslinieks. Viņš gaida jaunus darbus, lai turpinātu meklēt un rast sev tuvas tēmas, savas lomas.

1975. gadā Teātra fakultāti beidza 20 jaunie aktieri — Iveta Brauna, Viktors Cestnovs, Vija Garkakle, Leonīds Grabovskis, Jānis Jurkāns, Jānis Kaijaks, Argūts Keirāns, Lāsma Kugrēna, Sarmīte Kvēpa, Andis Kvēps, Valdis Lūriņš, Zigurds Neimanis, Hermanis Paukšs, Kristīne Prodniece, Maiga Sika, Jānis Skanis, Dace Stūre, Voldemārs Sorīņš, Gita Vāgenheima, Gunta Virkava. Liela daļa no viņiem uzsākusi darbu A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātri.

Valdis Lūriņš

TEĀTRA FAKULTĀTI ATCEROTIES

Teātris... Maģisks vārds, kas ietver kādu pasakainu nolēpumainību. Teātris liek uzplaukt brīnumam, visdažādākajām pārvērtībām, triumfam, teātris — tā ir viena no populārākajām bērnu rotaļām. Teātris — tā ir fantāzija, kurā var aizmirst «pāri darījumiem» un «garlaicīgas» pamācības, kļūt par karali un augstirdīgi piedot, radīt harmoniju.

Teātra fakultāte... Šeit sapnis kļūst par darbību. Pirmo reizi sevi ir jāpierāda, pirmo reizi sevi jāsakalda šaubās un pirmo reizi jāieved sarežģītībā. Tā ir jaunu putnu sanākšana, tā ir sapņu konfrontācija, tā ir profesijas dzimšana. Cilvēki no visām republikas malām ar visdažādākajiem uzskatiem un apdāvinātību — no viņiem veidojas Teātra fakultātes kurss. Daudz kas atkarīgs no pedagoga sastāva, no kursa vadītāja, visvairāk no pašiem studentiem. Alfrēds Jaunušans — režisors, kuru pazīst katrs. Izrāžu «Aijā žūžū, bērns kā lācis», «Ilgu tramvajs» un «Lilioms» veidotājs. Cilvēks ar dzelzainu savas mākslas pārliecību, neizsmeļamu humoru un mūžīgu meklētgrību. Nenogurdināms līdz nepiekāpībai, saprotošs un vienmēr jaunatklājējs. Tas bija lepnums, kas lika mums teikt, ka esam režisora Jaunušana kurss.

Vēl esam nepazīstami, ar pastiprinātu uzmanību vērojam cits citu. Vēl ceram, ka katrs būsīm visapdāvinātākais. «Iesvētīti» tiekam rudens lauku darbos. Slēpjam sevi, trumpojam cits citu «erudīcijā», trumpojam, lai pārsteigtu. Bet noslēpjams nav nekas. Raksturi saskatāmi daudz vieglāk nekā kartupeļi uz lauka. Viens pūš, otrs zobo, trešais raujas tā, ka liekas — viņš te ieradies no Lauksaimniecības akadēmijas. Tā nu starp kartupeļu kastēm rudens lietavās, saspiestībā un šaurībā veidojas 20 cilvēku kolektīvs.

Tie esam mēs — Teātra fakultātes 20 studenti. Bet ārpusē palikuši 120. Daži iestāsies citās augstskolās, daži uz visu mūžu būs

aizvainoti, daži nāks atkal un mēģinās. Varbūt tos, kas mēģinās, sastapsim nākošajosursos.

Jāmācās. Jā, un slodze ir lielāka nekā visos vidusskolas gados kopā. No deviņiem rītā līdz deviņiem vakarā. Tad vēl klāt tās stundas, kas nepieciešamas paštreiņam. Fakultāte apēd laiku, apēd tevi — un pat negribas pretoties...

Tagad vairs neatceramies, kā sākām apgūt pamatpriekšmetu — aktiera meistarību. Pirmā apjaušana jeb atradumi ir neapzinīgi. Palikušas tikai izjūtas, un, ja tās izsaka vārdos, tad vienmēr līdzī nāk smaids, smaids pašam par sevi. Vēlreiz mācāmies staigāt, runāt, vēlreiz atceramies savu pirmo «a».

Kad tas ir apgūts, sāk kūdīt pašizteikšanās. Visdažādākajās formās, visdažādākajos variantos rodas visnejēdzīgākie savienojumi. Vienīgais, kas tajos ir vērtīgs, — tā ir fantāzija. Jā, tās mums pietiek, tās ir pat tik daudz, ka mazā skatuvītē liekas par šauru. Gribas inscenējuma, gribas... Bet tad tu saproti, ka aiz «a» nāk pāri par 30 burtiem. Un, kad tas ir saprasts, tad rodas sāpīgais «b».

Tā ir ellišķīga pacietība būt par pedagogu, būt par jaunu mākslinieku veidotāju. Jābūt divkārtīgai enerģijai un pārliecināšanas spējai, lai abstraktas fantāzijas radītājus atgrieztu realitātē, lai iemācītu konkrētību, patstāvību, rosinātu domāšanu, iepazīstinātu ar darbību. Tikai tagad sākam to novērtēt. Tagad — teātri, kad katra jauna loma jāsāk no nekā, kad katru reizi jāatgriežas pie visvienkāršākā un vienlaikus sarežģītākā — pie konkrētas darbības. Tas ir tas nesaraucjamais cikls ar Teātra fakultāti, kas laikam ilgs visu mūžu.

Pirmo pusgadu beidzām ar etīdēm. Etīdes bez vārdiem, etīdes bez priekšmetiem, gleznu un muzikālas etīdes ir mūsu pirmajā ieskaitē. Tādas «pirmizrādes» vairs nebūs, tādas atbildības, tādu bailu vairs nebūs. Ir tikai viens — gribu, bet vēl nevaru. Nevaru! Un tas šoreiz ir tas vērtīgākais. Tā ir liela diena arī mūsu pedagogiem. Tā ir lielo minējumu un strīdu diena, var būt, ka arī daļēja apmierinājuma diena.

Jau pagājis pusgads. Pusgads darba. Teksts nav galvenais, galvenais ir darbība, bet, lai būtu darbība, jābūt visam skaidram par savu tēlu, jāpārņem šī «svešā» cilvēka domāšana, jātransformējas. Tas nav vieglāk nekā apgūt augstāko matemātiku, studēt medicīnu. Tāpēc jau arī aktieris ir profesija. Tāpēc jau cilvēki nāk uz teātri, lai iepazītu dzīvi, lai domātu. Tāpēc jau teātris ir māksla.

Lai kļūtu par aktieri, nepieciešama apdāvinātība. Vēl vairāk nepieciešams darbs. Darbs, jo šī apdāvinātība var būt paslēpta vai jau piesārņota. Daudzi nākam no pašdarbības, visi esam runājuši



Valdis Lūriņš — adjunkts Rērluns H. Ibsena skatlugā «Sabiedrības balsti».

dzejoļus. Visiem jau ir gatavs priekšstats par teātri. Tas jāattīra. Esam jau daļēji sabojāti — rādāmie, pārdzīvojam, un ir grūti.

Režisors Alfrēds Jaunušans, profesore Vera Baļuna, pasniedzēja Helēna Romanova — tā ir reālisma skola, darbības skola, grūtību skola. Mēs cīnāmies paši ar sevi, atveramies, uztīcamies pedagogiem, un rodas mīlestība, kuru nepasakām skaļos vārdos, bet kuras apliecinājums ir darbs. Prasības pret aktieri aug, mācību programmas jau daļēji zaudējušas savu autoritāti, tāpēc katra kursa vadītājs izvirza dažādus mērķus. Mēs pirmā kursa beigās

spēlējam fragmentus un saprotam etižu nepieciešamību, «alfabēta» svētību. Var sākties radīšana. Kā apliecinājums tam ir kaut vai fragments no P. Putniņa lugas «Kā dalīt Zelta dievieti?» (I. Brauna, J. Skanis, A. Kvēps).

Mācību metode — Teātra fakultāte vai studija teātri — pēdējos gados izraisījusi asu domu apmaiņu. Liekas, ka notiek tuvināšanās, abu šo mācību metožu saplūsmē. Vērtīgākais, ko no tā iegūst Teātra fakultāte, — prakse profesionālā teātri. Tā veidojas mūsu pirmie sulaiņi, kareivji, galma dāmas un kungi A. de Misē «Lorencačo». Tā ir nepieciešamība, jo ir jāpieradina sevi redzēt blakus «lielajiem aktieriem», jāatmet liekā bijība, jāstabilizē domāšana. Jāmācās, bet ne jālīdzinās. Tāpēc meklējam sevi, tāpēc neiznāk, tāpēc notiek mācības Teātra fakultātē.

Viens no A. Jaunušana principiem — «mest mūs grūtā vielā». Ar paštēlu uz skatuves ilgi nenoturēties. Tāpēc spēlējam Dostojevskā,

Sekspīra, Čehova, Gorkija darbus. Tie prasa padziļināt sevi, noapaļot sevi, atmetot siko, traucējošo. Prasa veidot no sevis personību, padziļināt zināšanas par laikmetu, autoru, tēlu. Sai ziņā mums palīdz teorētiskie priekšmeti. Īpaši liels paldies V. Freimanei — pedagogam, sava priekšmeta fanātiķei, kas mūs ievadīja ārzemju dramaturģijā un teātrī. «Klasikas periods» ir viens no interesantākajiem, mēs sākam veidoties par pieaugušiem cilvēkiem. Vēl tagad atceramies L. Grabovska Raskoļnikovu, J. Kaijaka Hamletu, G. Virkavas Kleopatru, L. Kugrēnas Džuljetu. Tas ir liels mūsu pedagogu nopelns. Pirmais īstais kopīgais darbs, varēšanas pārbaude, atspēkojums presē publicētajam kritiskajam rakstam, ka no mūsu kursa gan nekas liels nav gaidāms.

Patstāvīgie darbi mūsu kursā nav retums. To uzdevums — atklāt kādu topošās aktiera dabas tendenci, iemācīt realizēt izprasto pašiem. Darām, ko varam. Kļūdas mijas ar atklāsmi — sev, arī pedagogiem. Galvenais, ka tas, ko atrodam paši, paliek kā vērtīgākais. Ja nebūtu patstāvīgo darbu vakaru, nebūtu arī mūsu patstāvīgi sagatavotā «Vestsaidas stāsta».

A. Jaunušans mūs «mīca» dažādos žanros. Spilgtā atmiņā palicis latviešu klasiskās komēdijas vakars. Režisora fantāzija, kā parasti saka, ir neizsmeļama. Mācāmieš teksta atklāsmi, īpatnēju domāšanu. Komēdija — tā ir divu īpatnēju vienvirziena domāšanu sastapšanās nopietnībā. Talkā nāk konservatorijas mūziķi, mācāmieš vecas ziņģes ar piedancošanu, režisors komismā meklē cilvēcisku smeldzi. Tā mums ir lieliska, neapgūta pasaule. Pašiem arī sāk kaut kas skanēt. Zālē sēž mūsu pirmā publika, un tas jau ir jauns elements. To nevar piekrāpt, tā prasa absolūtu atdevi. Arī tā ir skola — aktieru un publikas attiecības. It īpaši pa skatuvi «plosās» G. Vāgenheima savā komiskajā personāžā, J. Skanis ar savu Jūdiņu liek ieskanēties brašai smieklu gammai, vareni pa skatuvi maršē V. Soriņa Janis Rudzis. Vakars ir ačgārnu, bet patīkamu cilvēku karuselis.

Arvien vairāk jūtam, cik vajadzīgi palīgpriekšmeti ir skatuves runa, paukošana, dziedāšana, deja. Te ir interesanti pedagogi (I. Tomsone, I. Adermanis, M. Ļebedevs), kuru padoms mums būs vajadzīgs vienmēr. Diploma izrādēm tuvojoties, gribas saņert nokavēto, «gar ausīm palaisto».

Nemanot pienāk studiju nobeiguma laiks ar diplomdarbiem, valsts eksāmeniem, sadalī. Diplomdarbu repertuārs ir dažāds, tā ir atskaite par mūsu veikumu, mūsu sasniegumu un kļūdu demonstrācija. Tas ir mūsu pirmās saņemtās kritikas pavasaris. Kritika ir kritika, un tā kož, kā kritikai pienākas. Galvenais, lai mēs būtu



Voldemārs Soriņš — Rūdis un Uldis Norenbergs — Kārlēns R. Blaumaņa komēdijā «Skroderdienas Silmačos».

Māra Krauze — Antonija, Andis Kvēps — Aleksis un Ģirts Jakovļevs — Dūdars R. Blaumaņa komēdijā «Skroderdienas Silmačos».



darba spējīgi. Vismaz mēs tādi gribam būt. Diplomdarbos sastopamies ar dažādiem uzdevumiem, dažādām režijas metodēm. Vairāk «laužamies» katrs savā lomā, mazāk spēlējam izrādi. Tā jau ir jauna problēma — kolektīva jeb radošas grupas problēma.

Mēs esam ienākuši teātros! Sākusies mūsu pirmā sezona, bet nav izbeigušās mūsu pedagogu funkcijas, kuri joprojām mūs vēro, dod padomus, cer. Aleksis, Rūdis, Joske, Zāra un Ieviņa no R. Blauņa «Skroderdienām Silmačos», L. Helmanes «Rudens dārza» Sofija — tie esam mēs savā pirmajā darba sezonā. Mēs liekam lietā savu prasmi, iegūtās iemaņas, sākam realizēt pedagogu dotos uzdevumus.

Kādreiz mēs visi noteikti tiksimies, mēs — 1975. gada Teātra fakultātes absolventi. Ienāksim vecajās telpās, pasmaidīsim par vienu vai otru jaunības niķi, tad ienāks A. Jaunušans ar smago portfeli (profesore V. Baļuna saka — «kumode»), kurā sapakots viss teātra repertuārs. Viss būs atkal tāpat kā pirmā kursa etīdē «Mēs pēc trīsdesmit gadiem»...

Ir grūti un arī neērti analizēt mūsu un pedagogu darbu, papīram uzticēt pateicības un mīlestības vārdus. Vēl grūtāk radīt priekšstatu, ka aktieru profesionālā sagatavošana ir sarežģīts darbs. Tas droši vien arī nav vajadzīgs, jo tie, kas mācīsies Teātra fakultātē, to varēs izbaudīt paši. Tagad galvenais — skaidru prātu, lielu gribu un strādāt patikšanu!

Eriks Tiivums

RIGAS PANTOMIMAS DIVDESMITĀ GADSKĀRTA

Rādīta 1956. gadā kā dramatiskais kolektīvs Dailes teātra aktiera Roberta Ligerā vadībā. Pirmais iestudējums — Raiņa «Krauklītis»; seko satīriskie uzvedumi «Ar sirds acīm» (1958), «Nopietnie joki» (1959), «Ahā» (1960). 1961. gadā notiek pirmās pantomīmas «Ideja» (pēc F. Mazerela grafiku motīviem) pirmizrāde.

1962 — *I Pantomīmu programma*, kā arī «Enu patvarā» un «Trāķietis Kīlons» (pēc A. Upīša).

1963 — *II Programma*: «Kā es braucu Ziemeļmeitas lūkoties» (pēc K. Skalbes), «Nodevēja māte» un «Danko» (pēc M. Gorkija).

1963 — *III Programma*: pantomīmu kaleidoskops.

1964 — *IV Programma*: «Etides un metamorfozes». Viesizrādes Maskavā. Tikšanās ar Marselu Marso.

1965 — *V Programma*: «Par cilvēku, cilvēka vārdā». Viesizrādes Liepūtas PSR.

1966 — *VI Programma*: «Hirosima» u. c. Viesizrādes Krievijas PFSR. Tikšanās ar Vroclavas (Polijas TR) pantomīmu un Henriku Tomaševski.

1967 — piešķirts *Tautas ansambļa Goda nosaukums*. I pakāpes *Diploms* un *Zelta medaļa* Vissavienības pašdarbības mākslas festivālā, I pakāpes *Diploms* un *Medaļa* I Baltijas republiku pantomīmas ansambļu festivālā «Rīga-67», kas rīkots pēc ansambļa iniciatīvas.

1968 — «Telefilma-Rīga» ekranizē pantomīmu «Smajds».

1969 — *VII Programma*: poētiski filozofiskā pantomīma «Ceļš» (pēc I. Ziedoņa dzejas).

1970 — *VIII Programma*: «Nemirstība», veltījums latviešu sarkanajiem strēlniekiem.

1971 — *IX Programma*: «Histrionu mistērijas». Tikšanās ar Ladislavu Fialku un viņa ansambli (CSR).

1974 — *X Programma*: «Kurpe».

1975 — *XI Programma*: «Simfonija». *Diploms*, *Medaļa* un *Laureāta* nosaukums III VDR un PSRS jaunatnes festivālā Hallē (VDR).

1976 — *XII Programma*: «Jautrais Olimps».

Ansambļa mākslinieciskais vadītājs un visu programmu autors — Roberts Ligers. Mūzikas konsultanti — Imants Kalniņš, Pēteris Plakidis, Viesturs Vītolis, Jānis Radziņš. Scenogrāfi un kostīmu mākslinieki — Andris Freibergs, Kurts Fridrihsons, Ilmārs Blumbergs, Herberts Laukšteins. Baletmeistari — Alfrēds Spura, Māris Koristins.

Ansambļa sastāvā šobrīd — 21 mīms: studenti, skolēni, strādnieki, mākslinieki u. c. profesiju jaunieši. Dalībnieku vidējais vecums — 20 gadi.

Daudzo Padomju Savienības amatieru pantomīmas studiju vidū Rīgas pantomīma ir pirmais Tautas ansamblis. Sis nosaukums pirmām kārtām apliecinājis un apliecina kolektīva prasmi strādāt regulāri, mērķtiecīgi un profesionāli.

Pirmais iestudējums — «Ideja» — kļuvis par ansambļa kredo gan idejiskajā, gan mākslinieciskajā, gan tīri organizatoriskajā un metodiskajā plāksnē. Cilvēks, viņa personības tapšana, viņa cīņa pašam ar sevi kā visas pasaules attīstības lielā procesa atspoguļojums, viņa vieta sabiedrībā un — gala rezultātā — viņa cīņa par ideju — šie jautājumi vienmēr interesējuši ansambli. Varbūt tāpēc «Ideja» atkal un atkal atrod vietu pantomīmas skatuvē, jo tajā maksimāli koncentrētā veidā pulsē Rīgas mīmiem tik svētā doma — kas liela Cilvēka izsāpēts, kas, par citiem domājot, viņa radīts, tas nav iznīcināms, nav noslēpjams. Var mirt Cilvēks, nemirst viņa Idejas.

Konsekventi un prasmīgi izvīrzojot sev augstus, idejiski saturīgus mērķus, Rīgas pantomīma reizē it kā mudina pati sevi meklēt arvien bagātākus, daudzšķautņainākus izteiksmes līdzekļus, lai pēc iespējas pilnīgāk atklātu saturu. Tradicionālo etīdu un miniatūru formu ansamblis pakāpeniski pārveidojis plašos uzvedumos, kuros soloetīdes savienotas ar mīmu duetiēm, trio, kvartetiēm, kvintetiēm, masu scēnām, kurās arvien lielāku vietu un nozīmi iegūst deja, horeogrāfiskais zīmējums, akrobātika, apgaismojuma un aksesuāru mērķtiecīgāks, simbolveida pielietojums. Mūzika vairs nav ilustrācija, fons, bet ir pilntiesīga izrādes daļa. Roberts Ligers un viņa kolektīvs nebaidās «apšaubīt» atzītās autoritātes — Fialku, Marso, ejot pa savu domas filozofiskā risinājuma ceļu un tikpat kā atsakoties no sadzīviskajiem, lietišķajiem, naturālistiskajiem «bezvārda teātra» principiem.

Kā tas praktiski notiek? Un kāpēc tagad ceļš no meistarības ābeces līdz pantomīmiskajam simfonismam šķietami kļuvis vieglāks, ātrāks? Kāpēc nav vajadzīgi ilgi gadi, lai katrs atsevišķs jauniesācējs to nostaiģātu? (Šo jautājumu nepieciešams akcentēt visai vienkāršā iemesla dēļ: ansamblim kā jebkurai amatierisma formai raksturīga straujāka nekā profesionālajā mākslā dalībnieku maiņa, pie tam nav svarīgi, vai šie aizgājēji kļūst par profesionāliem pantomīmas māksliniekiem kā Modris Tenisons vai Ansis Rūtentāls vai pamet šo mākslu pavisam.)

Te sevi apliecinājusi ansambļa darba sistēma. Viss sākas no pamatiem. No «īsto kustību» atdarinājumiem, no «lietu izjūtas». Es turu rokās smagumu, un skatītājs tic tam. Es izmisīgi skrienu, un skatītājs nokūst, man līdzī turēdamies. Es gribu tuvoties cilvēkam, bet nezinu, kā to izdarīt... un ķermenis pats to pasaka priekšā.

Rit viena tāda ikdienišķa treniņa etīde «Krāsot sienu».



Roberts Ligurs mēģinājumā.

Pantomīmas ansamblis mēģina.



Viesturs — mazais mākslinieks, kaprīzs un amizants dzīves izjūtā, savu sienu krāso ekspresīvi un izaicinoši. Viņš tik ļoti tic tam, ko dara, ka zina — cits centīsies šo ticību apsmiet. Un viņš ir gatavs to aizstāvēt. «Tā būs mana siena,» viņš «saka».

Irēna glezno daiļi un apdomīgi. Viņa neaizmirst «pateikt» cilvēkam, kas skatās, ka viņa jūt šos skatienus. Varbūt arī tie viņu nemaz nesilda, bet ... siena nav galvenais. Galvenais esmu es uz šīs sienas fona!

Herberts — pamēģiniet tikai teikt ko sliktu! Pirmkārt — es neko nedaru slikti! Otrkārt — siena ir laba! Treškārt — vispār es tev, diikdienim, varu izteikt savas domas arī tīri fiziski!

Bet tad viņš pienāks klusu un ieinteresēti un «vaicās»: «Klausies, saki man godīgi — kāda tā mana siena īsti ir?»

Juris strādā vijīgi un pārliecinoši, piespiežot nejaušo garām-gājēju ticēt visam un klusēt. Meistars taču nešķiedīs vārdus un uzmanību kuram katram. Istu darbu katrs saredz.

Annas cītīgajā otas vēzienā jaušama tāda kā neliela nepatika. «Tas nav sievietes darbs,» viņa domā. «Bet, ja es mācēšu nokrāsot sienu, es būšu gudrāka sieviete. Un tāpēc es to daru.»

Baiba gaida savu iemīļoto. Viņas lokanajā, šarmantajā tēlā jūtams, ka domas mīt tālu, kur citur. Es aizmirstu šo ikdienību, šo «nolāpīto» sienu, raugoties viņā. Siena kā kinoekrāns rāda man citas dzīves un citus darbus.

Virsmestars Stenlijs raugās, lai siena, tik daudzu lielu mākslinieku (!) krāsota, tomēr būtu kaut cik vienāda. «Kā tu kustini roku!» viņš «saka», uz mirkli pieķeras otai, un šie vēzieni ir varīgi un nevainojami.

Irēnas (kurai ir suns) darbs ir graciozs un juteklīgs. Izbrīnījiesies viņa «vaicās»: «Kā, vai te nevajadzēja šos ķīniskos pūkus ar raibajām astēm?» Cik dīvaini... Bet jūs laikam gribat, lai jūsu sienai cilvēki paiet garām pēc iespējas ātrāk? Pie manējās gan viņi apstāsies!

Grūti reproducēt visus šos «tikai» sienu krāsotājus. Kaut kas savs ir katram. Ne tikai temperamenta vai īpatna žesta līmenī. Šis «savs» mainās un daudzveidojas. Roberts Ligers jau ar pirmajam darba stundām liek un māca jauniešiem domāt par patiesību, par cilvēka apkārtni tās poētiskajā un nosacītajā, aiz sīkdiēnības noslēptajā struktūrā. Šķiet, viņu ne tik daudz interesē



Skats no pantomīmas «Kurpe».

siena, ko viņš devis saviem audzēkņiem, ne tas, kā jāglezno, bet — kas jāuzglezno.

No šiem mazajiem mirkļiem, no gleznošanas priekā top un nostiprinās tās etīdes, kas vienojas kopā lielā, plašā uzvedumā. Režisors kā Klondaikas zelta meklētājs pa graudam, pa drumselai savāc no saviem audzēkņiem tās viņu idejas, kas apliecina — šajā upē (tas ir — šajā sīžetā, šajā libretā) zelts ir!

Kopdarbs ansamblī rit īpatnā un ārkārtīgi aizkustinošā, bet grūtā formā. Ikdiena — kā jebkurā pašdarbībā — katram ansambļa dalībniekam «uzdāvina pilnu komplektu» ikdienišķu rūpju, kas saistītas ar mācībām, darbu, ģimeni, tik grūti regulējamo laika budžetu. Bet šajā pārvarēšanā slēpjas viens no ansambļa emocionalitātes avotiem. Vājie un tukšie parasti aiziet. Paliek stiprie.

Septiņdesmito gadu izrādes apliecina veiksmīgu sacensību ar atzītiem, prominentiem kolektīviem, parāda ansambļa izteikti savdabīgo stilu.

Poētiski filozofiskā pantomīma «Ceļš» radusies Imanta Ziedoņa publicistiski kaismīgās dzejas ietekmē. Uzveduma varonis — Jauņietis; sīžeta dialektiku veido viņa dzīves ceļš ar visiem tā maldiem, veismēm, sevis pilnveidošanu, ar dzīves mūžīgas iepazīšanas tēmu. Asprātīga izdoma palīdz ansamblim veikt šķietami



Staņislavs Maņinovskis — Cilvēks pantomimā
«Simfonija».

neiespējamo — parādīt uz skatuves tik abstrahētas kategorijas kā Ceļi, Mīlestība, Izmisums, Slava, Baumas utt.

Vēl skaudrāk skan «*Histrionu mistērijas*» — izrāde par viduslaiku klejojošajiem aktieriem — histrioniem. No milzīga vēstures materiāla atsijāts pats būtiskākais, un uzvedums akcentē histrionu kā tautas dvēseles izteicēju lomu. Galvenā persona — Āksts ir cilvēks, kurš dziļi un redzīgi saskata laikmeta sāpes, trumus, kurš ir pūļa, masu mīrinātājs un iedvesmotājs, nepadevīgais, dumpīgais gars pret baznīcu, inkvizīciju, jebkuriem dvēseles žņaugiem. Izrādē (gan daudz mazāk nekā iepriekšējā) piedalās abstrakti tēli, te darbojas Āksts, Dzīvība, Nāve, Laiks, Liktenis, Karalis un Inkvizitors histrionu pavadībā. Tas piešķir uzvedumam lielāku skaidrību,

veido spēcīgus idejiskus pretpolus un arī mazāk sagatavotam skatītājam ļauj izsekot izrādes pamatdomai — cīņai par cilvēcību.

Pantomīma «*Kurpe*» paviršākam skatītājam liekas it kā atkāpšanās no tiem filozofiski poētiskās pantomīmas principiem, ko ansamblis tik ilgu gadu bija kopis. Taču triviālajā sadzīves sižetā par diviem mūsdienu jauniešiem viņu kopīgās dzīves sākumā gan autors un režisors Roberts Ligers, gan mīmi prot meklēt un saskatīt dziļākas saknes tai nelīdzsvarotībai, kas noved cilvēku mietpilsonības un filistriskas veģetēšanas purvā. Tiek konfrontēts «saldās dzīves» ideāls un poētiskā dzīves, darba, sava «es» izjūta; šajā konfrontācijas procesā rodas patiesi tragikomisks izrādes kopētēls, un tas pierāda, ka tikai cilvēka iekšējā, dvēseliskā bagātība spēj organizēt un veidot ārējo, ne otrādi.

Jau pavisam sarežģītu uzdevumu ansamblis uzņēmas, plastiski interpretējot Imanta Kalniņa *IV Simfoniju*. Šajā izrādē dziļā atbilstībā mūzikai risināts pantomīmas iemīļotais temats par cilvēka mūža sūtību, par viņa un sabiedrības attieksmēm. Pirmo reizi mūzika suverēni valda pār visu pārējo, un savā plastiskajā risinājumā uzvedums tuvojas modernajiem plastiskajiem baletiem. Bet — kā tagad atzīst Roberts Ligers — tāds risinājums jau solās nonākt pretrunā ar ansambļa principiem. «Mēs esam par sintēzi, par visiem skatuves mākslas elementiem pantomīmā,» viņš saka, «bet aktieriskajam momentam, aktiera pārdzīvojumam jābūt par visu augstāk.» Ansambļa nākotnes plāni uz to arī tiek centrēti.

Turpat divdesmit gadu laikā no ierindas dramatiskā kolektīva, atmetot vārdu un izkopjot kustību, veidojot pašiem savus izrāžu scenārijus, bagātinot katra atsevišķā dalībnieka fantāziju, izdomu, atjautību, veidojot viņus kā personības, radies oriģināls, ar patiesu inteligenci un pārliciecinātu pilsoņa izjūtu apveltīts ansamblis. Tajā ikviens ir pārliciecināts: kamēr vien pantomīma nesastings, meklēs auglīgu saskarsmi ar citām mākslām, neaizmirsīs, ka tās attēlošanas objekts ir cilvēks un sabiedrība to mijiedarbībā, tikmēr pantomīmāi būs nākotne.

1976. gadā apīrt 110 gadu kopš dzimis un 60 gadu kopš miris ievērojamais latviešu režisors un aktieris, pedagogs un kritiķis Jēkabs Duburs. Sai sakarā publicējam rakstu par mazāk pētiitu J. Dubura darbības novadu — teātra kritiku, kā arī jaunatrstu arhīva materiālu.

Gundega Saulīte

DUBURS — TEĀTRA KRITIĶIS

Jēkabs Duburs (īstā vārdā Āriņš) no sava mūža piecdesmit gadiem trīsdesmit nokalpoja skatuves mākslai; no šiem trīsdesmit trīspadsmit gadus viņš darbojās arī teātra kritikā.

Par Dubura personību domājot, arvien jāpatur prātā visi viņa darbības aspekti: viņš bija aktieris, režisors, daiļlasītājs, pedagogs, teātra kritiķis un teorētiķis, darbojās arī dramaturģijā, tulkoja lugas. Šie daudzie darbības virzieni apliecina ne tikai radošas personības tieksmi daudzveidot savas dotības, pēc iespējas pilnīgāk izteikt sevi mākslā, bet rāda arī mākslinieka cenšanos virzīt sava laikmeta mākslas likteņus, cik tas iespējams, mest skatu nākotnē. Dubura dzīves un mākslas mērķis bija augsti profesionāla skatuves māksla, kas latviešu teātri paceltu līdzās cittautu iespējām. Šim estētiskajam ideālam mākslinieks tuvojās pa daudziem ceļiem, un diezin vai iespējams precīzi izsvērt, kurā gadījumā viņš ticis mērķim tuvāk.

Sodien visdzīvākais, «vīstautāmākais» liekas Duburs — teātra kritiķis. Tāpēc ka mūsu priekšā ir viens viņa darbības virziens kopumā, nevis tikai no laika zoba pasargātas lauskas. Viņa teorētiskajos rakstos un izrāžu recenzijās parādās Dubura personības lielums, mākslinieka pārdoms, secinājumi, te rodams arī sarežģītas pretrunas, bez kurām priekšstats par skatuves meistaru būtu vienkāršots un vienusīgs. Duburam ir apmēram piecpadsmit gadu ilga skatuves darba pieredze, kad viņš aktīvi iesaistās teātra kritikā.* Pārlūkojot mākslinieka mūža hronoloģiju, redzams, ka kritiķa spalvu viņš ņem rokās tais posmos, kad nav saistīts ar kādu noteiktu skatuvi. Un savukārt pārtraukumi kritiķa darbībā ir aktīvas skatuves mākslas daiļrades posmi. Pievēršanos teātra kritikai

* Duburs raksta avīzēs «Vārds» (1901—1902), «Balss» (1905—1907), dažkārt arī «Baltijas Vēstnesī». No 1908. līdz 1914. gadam viņa teorētiskie raksti parādās «Dzimtenes Vēstnesī». 1912.—1913. gadā Duburs ir žurnāla «Druva» teātra recenzents.

nenosaka tikai materiālas rūpes, kaut gan šim faktoram ir nenoliedzama nozīme. Praktiskajā darbā ir sakrāts daudz atziņu, domās daudzkārt sīki analizēts paša un kolēģu tēlojums, izkristalizējušās pārdomas par aktiera daiļradīšanas psiholoģiju (Duburs pirmais lieto šo terminu!). Klusībā briest iecere uzrakstīt savu «mūža darbu» — deklamācijas teoriju, kas būtu visas viņa darbības rezumējums. Pēdējos gados uzkrātās atziņas viņš varēja nodot tālāk saviem audzēkņiem dramatiskajosursos, bet Dubura veikums kritikā ir it kā starppakāpe, kas no paša daiļrades ved uz pieredzes atdošanu audzēkņiem — uz pedagoga darbu.

Divdesmitā gadsimta pirmajos gados, laikā, kad Duburs uzskā teātra kritiķa darbību, viņa daiļradē, uzskatos un visā dzīvē samezglojas liels pretrunu kamols, kuru nav pa spēkam atšķetināt. Talanta zenītu sasniedzis, Duburs atkal un atkal paliek bez «savas skatuves», bet mākslinieks nespēj dzīvot bez teātra. Vispāratzītajam, publikas mīlētajam, populārajam skatuves meistaram grūti samierināties ar domu, ka arī viņa spēkiem ir robeža. Tā ir pretruna starp centieniem, vēlmēm un reālām iespējām, paša spēkiem un latviešu skatuves mākslas toreizējo līmeni. Kā liecina Dubura paša atziņas, tāpat laikabiedru izteikumi, šī pretruna bijusi vis-sāpīgākā. Un tad vēl grūtā slimība, kas arvien progresē un mākslinieka sejā ievēlka nervozus vaibstus. Viņš var būt sarkastiski ļauns, izsmējīgs, iecirtīgs un dzēlīgs, lai apkārtējiem noslēptu savu vārgumu, jūtīgo, ātri ievainojamo dvēseli un fiziskās sāpes.

Pretrunīgi ir mākslinieka sabiedriskie uzskati. Cenšoties realizēt savu daudzkārt sludināto vidusceļa principu: «Ne pa labi, ne pa kreisi!» — mūža pēdējā desmitgadē Duburs vairs neatrodas progresīvās mākslas kareivju ierindā. Norimušas Piektā gada brāzmas, kad viņš skandēja Raiņa dzeju ne tikai Rīgā un Jūrmalā, bet arī Latvijas laukos. Neveiksmīgi beidzies viņa negarais direkcijas laiks Jaunajā Rīgas teātrī. Neievērojot Dubura atrunas un argumentus, Aleksis Mierlauks tur iestudē Raiņa «Uguni un nakti», un šī izrādē gūst vēl nepieredzētus panākumus. Bet Duburs, mākslinieks, kam vienīgajam lugas autors iesākumā uzticēja šī darba inscenēšanu, tagad palicis malā. Pienāk brīdis, kad mākslinieks, kas savā daiļradē vienmēr bijis reālists, zaudē dzīvo saikni ar pasauli «ārpus mākslas», viņš intuitīvi jūt, ka dzīves īstenība mākslai izvirza jaunas prasības, līdz tam nebijušas funkcijas, bet rakstnieki, kas šīs prasības realizē savā dramaturģijā, neatbilst Duburam ierastajām, viņam zināmajām mērauklām.

1906. gadā Duburs raksta: «Pamodusies gan visur apziņa, ka ar līdz šim piekopto spēles un inscenēšanas stilu modernā skatītāja

gaume vairs nav apmierināma. Bet kur un no kādiem dramatiķiem smelties jaunus paraugus, to jautājumu jaunās skatuves mākslas priekštečiem vēl nav bijis iespējams reāli izšķirt. Man šķiet, ka to vēl neizšķirt tik ilgi, kamēr neradīsies kāds liels dramatiķis, kurš stāv pašai skatuves mākslai tik tuvu, kā stāvēja Šekspīrs, Gēte, Sillers.»*

Visskaidrāk nespēja iet laikam līdzī samanāma Dubura attieksmē pret Raiņa un Gorkija dramaturģiju. Šie abi rakstnieki savu tautu literatūrās rada pavērsieni gan formas, gan satura ziņā, katrs savā veidā, bet abi drosmīgi un talantīgi uz skatuves liek dzīvot progresīvām sabiedriskām idejām, kas junda jauna laikmeta tuvošanos. Duburs, būdams iejutīgs un rūpīgs Raiņa dzejas deklamētājs, dzejnieka ideju drāmas uztvēra tikai kā atsevišķu raksturu sadursmes. «Uguni un nakti», piemēram, viņš savā režijas eksemplārā bija svītrojis vietas, kurās, pēc Dubura domām, pārāk tieši atklājas autora ideja. Viens no tādiem skatiem esot strīds par Rīgas dalīšanu. Vēstulē Rainim viņš to pamato: «Jums varen skaisti dzejiski izdevies ietērt mākslas veidā sociālo ideju par «Melno bruņinieku». Nekur, šim raksturam darbojoties, neceļas lasītājos sajūta, ka te būtu darīšana ar parastu sociālu problēmu. Un tomēr patiesībā — katrs skatītājs uzreiz nojautīs, kas par personifikāciju «Melnais bruņinieks» īsti ir. [...] Vai strīdus Rīgas dēļ uzrāda tās pašas īpašības? Nē. Tas kaitē taisni drāmas dzejiskumam, izklausās — nu teiksim — pēc kāda parlamentārisma strīdus problēmas.»** Rainis Dubura svītrojumiem nepiekrīt, režisors, aizbildinādams ar slimību, no «Uguns un nakts» iestudēšanas atsakās.

Duburu valdzināja Raiņa dzejas valoda, tēli, arī lugās viņu visvairāk saistīja tieši poētiskās vērtības. Apcerējumā par «Induli un Āriju», piemēram, mākslinieks atzīstas: «... jo vairāk drāmā nodziļinājos, jo bagātāki tā apveltī manu estētisko baudu. Daudzās vietās aizgrābts atgiedos, it kā kad būtu dzīrēs pie lielā Šekspīra, tik apburoši daiļš, maigs lirisms un dārdošs, varens dramatisms slēpjas vai katrā scēnā.»*** Bet turpinājumā sniegtais tragēdijas konflikta un problemātikas traktējums rāda, ka Duburs nespēj būt Raiņa ideju līdzdomātājs un tulkotājs skatuves valodā. «Visa drāmas būtība guļ uz smaga fundamenta, kurš, drāmai norisinoties,

* Duburs J. Viļuma Vēvera viesu izrāde. — «Balss», 1905, 3. okt.

** Dubura vēstule Rainim 1910. g. 4. jūnijā. Raiņa LMVM, inv. nr. 75530.

*** J. Ā. Dubura dramaturģiska skice «Raiņa «Indulis un Ārija»». R., 1912, 6. lpp.

nekad un nekur nesatricinās. Tas ir nenovēršamais liktenis, «Indulis un Ārija» ir likteņa tragēdija pašos pamatos. Jautāsim, no kā un caur ko Induļa traģisms ceļas? Nav citas atbildes kā tikai: no mīlestības uz Āriju, caur aklu gadījumu. Un kas šis gadījums? Taču ne kas cits kā tas pats vecu vecais liktenis.»

Jau tūlīt pēc šīs skices publicēšanas, Jānis Asars presē norādījis uz Dubura nepareizo pieeju šim Raiņa sacerējumam. Bet Vilis Knoriņš Dubura aizsākto domu par likteņa tragēdiju risina citādi, uzsverot sabiedriski vēsturisko likumsakarību iemiesojumu šai dramatiskajā darbā: «Vecajā tragēdijā (t. i., pirms Raiņa — G. S.) nenovēršamība netika redzami motivēta, viņas cēloņi bija miglā tīti. Tādēļ tā viscaur bija likteņa, ja pat ne gadījuma tragēdija. «Induļa un Ārijas» traģisms arī nenovēršams, bet viņa noteicējs liktenis te pacēlis masku, un zem tās redzam īpatņa dzīvi: noteicošo sabiedrisko iekārtu. Tamdēļ to varam saukt par «likteņa» tragēdiju jaunā nozīmē. Sabiedriskais izteicas Induļa raksturā un caur to runā — tamdēļ arī jauna veida raksturu tragēdija. Arī Induļa un Ārijas nav estētiski nepieciešama — kā to prasa vecā skola —, bet gan sabiedriski neizbēgama.»*

Dubura izpratnē nav nekādas sakarības starp mākslas parādībām un sabiedriskās dzīves norisēm, tieši otrādi — citiem kritiķiem viņš pārmet kalpošanu kādiem noteiktiem politiskiem uzskatiem un mērķiem. Duburs apgalvo, ka «progresu mākslā apkaro patiesībā abi spārni (t. i., labējais un kreisais — G. S.), iepotē saviem lasītājiem nepareizus ieskatus, pašu mākslu velk purvā un mākslas darbiniekus vilina uz liekulību un neproduktīvu politizēšanas jandāliņu.»** Par vienīgo kritēriju lugas un izrādes vērtējumā Duburs atzīst estētisko baudījumu, ko saņem skatītājs. Tā, piemēram, par H. Heijermansa lugu «Visu dvēseļu diena» viņš dod šādu spriedumu: «Heijermans ir sabiedrisko konfliktu dramatiķis. Bet, kas viņa ražojumus padara pievilcīgus un dziļus, tas ir autora dzidrais, gandrīz bezpartejiskais dzejnieka skats, kurš konfliktu cēloņus nojaus dziļāk, viņu pirmatnējā ideju pasaulē.»***

Ja tomēr runājam par Dubura ieguldījumu latviešu teātra kritikā, tad tāpēc, ka Dubura raksti salīdzinājumā ar citu viņa laikabiedru — kritiķu veikumu iezīmē pagriezienu uz aktiera un režisora darba detalizētu analīzi. Līdz šim kritika par galveno uzde-

* Knoriņš V. «Indulis un Ārija». — «Skatuve un Dzīve», 1913, № 3, 81.— 82. lpp.

** Duburs J. Viola Blaua kā Luīze Millere. — «Balss», 1909, 25. aug.

*** Duburs J. Krievu teātris. — «Balss», 1907, 9. janv.

vumu bija izvirzījusi literārā pamata — lugas iztirzājumu. Viens kritiķis aprobežojās ar sižeta atreferēšanu, otrs atbilstoši savām zināšanām vēl nosauca vārdā dažas lugas problēmas, trešais, ja tika recenzēts ārzemju dramaturga darbs, kādreiz pastāstīja par šīs lugas likteni un citu zemju skatuvēm, ceturtais deva īsas ziņas par autoru. Tēlotājiem bija pierasts atvēlēt tikai dažas rindas recenzijas beigās, kur personāža vārdiem varēja pievienot pa kādam epitetam. Visai primitīvi tika traktēts režisora uzdevums izrādes tapšanā. Sis latviešu teātra pastāvēšanas pirmajos gadu desmitos iesakņotais paradums analizēt izejmateriālu — lugu, nevis pašu mākslas parādību — izrādi neapšaubāmi izveidojās tai laika posmā, kad par teātri rakstīja galvenokārt laikrakstu redakciju darbinieki, kas literatūrā orientējās drošāk nekā samērā jaunajā mākslas veidā — teātrī.

No šīm «literāriskās kritikas» tradīcijām Duburs tikpat kā atsakās. Bez lugas sižeta izklāsta, piemēram, viņš iztiek bieži, jo uzsver atšķirību starp «grāmatas drāmu» un «skatuves drāmu»; pēdējā, pēc viņa domām, analizējama tikai kopsakarā ar visiem citiem izrādes komponentiem.

Rakstā «Diletantisma veicinātāji skatuves mākslā» Duburs norāda: «... viena nebūšana konstatējama gandrīz visās teātra kritiķās. Tā ir: režiju atzīmē tikai tā pavirši. Bet režija ir izrādes galvenais faktors. Tā ir tas vienotāja spēks, kurš visas tēlotāju individualitātes salējis vienā veselā mākslas darbā.»*

Duburs režijas jautājumiem pievērš daudz uzmanības. Lasītājam tiek skaidrotas režisora funkcijas teātrī: režisoram pieder izšķirošais vārds lugas izvēlē, viņa pārziņā ir lomu sadalījums, tāpat viņam jāsniedz norādījumi skatuves gleznotājam, «garderobjeram», apgaismotājiem. «Režisors tāpat ir pirmām kārtām atbildīgs par skatuves drāmas iespaidu uz publiku. Viņš ir karavadoņš, kas visu personālu vada uz ideālu cīņu: uz publikas patikas iekarošanu. Komplīcētais aparāts (tēlotāji un visa mehāniskā mašīnērija, kā dekorācijas, gaismas efekti, grimēšana utt.) viņam jāpārziņ un to smalkāko.»** Pēc kritiķa domām, izrādes sagatavošanai vajadzīgs liels skaits mēģinājumu, un īpašu nozīmi Duburs piešķir «lasišanas mēģinājumiem», kuros noskaidrojas tēlu savstarpējās attiecības, notiek tēlotāju un režisora ieceres saskaņošana.

* *Duburs J.* Latviešu teātra attīstībai. Diletantisma veicinātāji skatuves mākslā. — «Dzimtenes Vēstnesis», 1910, 23. dec.

** *Duburs J.* Latviešu teātra attīstībai. Kā rodas skatuves drāma? — «Dzimtenes Vēstnesis», 1911, 3. janv.

Bez tam režisora atbildīgs pienākums ir «veicināt dramatisko literatūru un ierosināt jaunos rakstniekus. Te ir kopējs darbs vienīgais līdzeklis, kā lietu labot. Režijai ar jauniem autoriem jāiet roku rokās. Ne katrs dramatisks talants pašā sākumā jau ir tik spēcīgs, ka spēs viens pats sev izlauzt ceļu uz skatuvi. Ja tāds kritiskā brīdī nedabon režijas lietpratēja pabalstu, tad tas var palikt pats sev neuzticīgs aiz bailēm no kļūdišanās. [...] Mūsu mazā tautiņa vēl nedrīkst zaudēt neviena dramatiķa, lai arī tas nebūtu diezin kāda liela zvaigzne.»* Šīs domas šodienīgums, liekas, komentārus neprasa, tomēr piebildīsim, ka Duburs to izteicis pirmais.

Duburs režisors pats nereti sīksti cīnās ar mēģinājumu trūkumu, ar nevienādiem aktieru spēkiem, bet Duburs kritiķis citu režisoru veikumu vērtē nepielūdzami, nerēķinoties ar vainu mīkstinošiem apstākļiem. Šis kategorisms nereti ap Dubura rakstiem rada polemisku kņadu: kritiķim uzbrūk režisori, protestē aktieri, redakcijās pienāk anonīmas vēstules, kurās tiek apšaubītas režisora tiesības darboties kritikā. Uzbrūkošās puses galvenais arguments ir tas, ka kritiķa prasības un teorētiskie principi nesaskan ar Dubura — režisora, Dubura — teātra vadītāja darba rezultātiem. Šīs domas piekritēju spilgtākais tieciens, kas attiecināts uz Duburu, ir: «Cilvēks, kas pats tikko knapi leļļu vāgus var pavilkt, nedrīkst prasīt no otra, lai tas vilktu lielgabalu ratus.»

Kurā strīda dalībnieku pusē meklēsim patiesību? Duburs skatuves mākslā nebija iesācējs, viņa aizrādījumiem ir lietpratēja nopietnība, pamatota argumentācija. Nav maz tādu piemēru, kad, rakstot par tēlotājiem, ar kuriem Duburs bija nonācis personiskā konfliktā, vērtētājs dod objektīvu spriedumu. Latviešu teātra kritikas tālākā attīstība ignorējusi Dubura pretinieku vēlējumus, lai pats recenzents spētu uz skatuves realizēt savas vērtējumā izteiktās prasības.

Lasot Dubura recenzijas, ne brīdī neatstāj doma par to, ka rakstītājs pats ir mākslinieks, cilvēks, kam pazīstams teātra darba sūruma un aktieru «viegli ietrīsināmā psihe». Vēl vairāk — tajās ir daudz lietpratīgu padomu, priekšlikumu, kā iestudējumā pilnveidot izrādes kopskaņu. Prasībās pēc vienota spēles stila, pēc izrādes ritmiskas organizācijas nereti atklājas recenzijas autora pašā iecere. Bieži Duburs «labo» citu režisoru lomu sadalījumu un iesaka

* *Duburs J.* Latviešu teātra attīstībai. Kā rodas skatuves drāma? — «Dzimtenes Vēstnesis», 1911, 17. janv.

savu variantu. Siem aizrādījumiem pamatā ir rakstītāja skatuves darba pieredze, viņš taču zin aktieru individuālās dotības, piemērotību vienai vai otrai lomai. Un, ja Duburs apgalvo, ka Tijas Bangas individualitātei «Pazudušajā dēlā» drīzāk atbilst Matildes, nevis Ilzes loma vai arī ka Aleksandra Mihelzona būtība ir pārāk tāla no nelietīgā Ričarda III tēlam vajadzīgā, mēs kritiķim ticam, jo šie atzinumi ir pietiekoši pamatoti.

Izrādes kopvērtējums parasti pakļauts vienam galvenajam principam — cik pilnīgi režisoram un tēlotājam izdevies sabalsoties vienotā ansambli. Prasība pēc ansambļa tā laika teātra kritikā ir visai neierasta, jo pieņemts atzīmēt galvenās lomas tēlotāja spēli, dažus nosaukt kā «līdzspēlētājus», pateikt kādu vārdu par iesācējiem un diletantiem, kuru gadsimta sākumā netrūka nevienā teātrī. Duburs popularizē domu, ka laikmetīgas skatuves mākslas panākumu pamats ir vienots ansamblis, kas aptver «visus izrādes tēlojumus vienkopus, sākot no vislielākās lomas līdz pēdējam statistam»*. «Tikai ansamblis var radīt patiesu teātra mākslas darbu, kurš pats par sevi gan nav pati dzīve, bet kurš tomēr skatītāju acu priekšā dzīvo savu īpatnējo dzīvi».** Taču kritiķis saprot arī, ka prasība pēc spēles ansambli latviešu teātrī var tikt realizēta, tikai paverot iespēju aktieru profesionālai izglītībai, tad, kad trupā nebūs «zvaigžņu» un statistu, nebūs cilvēku, kuri uz skatuves nonākuši tikai gadījuma pēc.

Duburs runā arī par ansambļa nozīmi katra aktiera spēju pilnveidošanā, jo «tikai kopumā, t. i., lugas ansambli, aktieris var parādīt savu īstu, nesaskaldītu mākslas tēlojumu»***. Ja izglītotam aktierim līdzās rīkojas diletants, aizrāda Duburs, tad pirmā spējām «tiek aplikts pineklis», viņam zūd patiesības izjūta un lugas kopiespaids.

Ilgus gadus Duburu nodarbina doma par aktieru speciālizglītības nepieciešamību. Presē viņš atkal un atkal atkārtu, ka pie katra teātra būtu atverami kursi, kas sagatavotu aktierus. Seko uzbrukumam, pārmetumi par viņa utopiskajiem plāniem, bet Duburs turpina cīnīties — pierāda, pārlicina. Šī cīņa 1909. gadā vainagojas ar panākumiem — kopā ar Zeltmati mākslinieks nodibina Dramatiskos kursus, kuros paveras iespēja īstenot iepriekšējos gados formulētos principus. Duburs ķeras pie darba, lai varētu «ansambli

* *Duburs J.* Kādēļ uz mūsu skatuvēm nav ansambļa? — «Dzimtenes Vēstnesis», 1909, 20. jūn.

** Turpat.

*** Turpat.

izaudzināt pašu mājās un nekur citur»*. Viņš daudz runā par aktiera tehnikas apgūšanu, tas ir — par prasmi pārvaldīt visus izteiksmes līdzekļus. «Bez izteiksmes līdzekļu gatavības tēlotājs ansamblī ir traucējošs elements**; «Savu izteiksmes līdzekļu paraiza lietošana katram māksliniekam jāmācās,»*** — šis un līdzīgas patiesības, kas vēlāk kļūst par aktieru darba aksiomām, Duburam nākas aizstāvēt karstos strīdos. Dubura ideāls ir aktieris, «kam par tehniku nemaz vairs nav jādomā».

Analizējot Daces Akmentiņas tēlojumu Sniedzes lomā Brigades pasaku lugā «Princese Gundega un karalis Brusubārda», kritiķis cildina mākslinieci, kas šo pilnību sasniegusi. «Smalkajam tēlojumam patiesībā ir abas īpašības: virtuozu tehnika, kas uz mata klausā katram dvēseles pārdzīvojumam, un spilgts saturs (jūtas), kas katru acumirkli plūst kristāli skaidrajā formā. Bez tehnikas viss tēlojums būtu prasts diletantisms, jo Sniedzes jūtu pasauli izjust nav nūdien diez cik grūts uzdevums. Bet izjutumu pārraidīt miesā un asinīs, tas ir gan grūts uzdevums. Un to bez skatuves tehnikas nespēs ne ģeniālākā aktrise.»****

Paša skatuves darba pieredze, kas bija galvenā «mācību grāmata» režijas darbā un jauno aktieru izglītošanā, svarīgākā «rokasgrāmata», pildot kritiķa pienākumus, rosina Dubura domas par aktiera daiļradišanas psiholoģiju: «Nav divu mākslinieku, kuru psihe radišanas procesā darbotos viena otram līdzīgi. Psihes darbība te diferencējas neskaitāmos variantos. Tādēļ katrs sikākais novērojums vai laimīgs psiholoģisks iztulkojums, kas [...] neizpētīto psihes darbību radišanas procesā varētu tuvāk apgaismot, būtu no liela svāra.»*****

Sodien Dubura sniegtajiem aktiera psiholoģisko norišu skaidrojumiem nav īpašas nozīmes. Galvenais ir viņa mudinājums skatuves māksliniekiem pilnveidošanās nolūkā novērot sevi, savus kolēģus daiļrades brīžos, meklēt skaidrojumu iekšējiem procesiem. Dubura rakstos ir tikai šīs problēmas noskārsme, nevis tās dziļāks izrisinājums. Autoram pietrūka zināšanu fizioloģijā un psiholoģijā, sistemātiskas informācijas par citzemju zinātnes atklājumiem.

* *Duburs J.* Kādēļ uz mūsu skatuvēm nav ansambļa? — «Dzimtenes Vēstnesis», 1909, 20. jūn.

** *Duburs J.* Latviešu teātra attīstībai. Skatuves mākslas veicinātāji. — «Dzimtenes Vēstnesis», 1910, 27. dec.

*** *Duburs J.* Kādēļ uz mūsu skatuvēm nav ansambļa? — «Dzimtenes Vēstnesis», 1909, 20. jūn.

**** *Duburs J.* Latviešu teātris. — «Druva», 1912, № 5, 650. lpp.

***** *Duburs J. Ā.* Dvēseles jēdziens mākslā. Raiņa LMVM, inv. nr. 170507.

1915. gada rudenī Duburs nonāk Maskavā un kā autoritatīvākais latviešu skatuves mākslinieks kļūst par Maskavas Latviešu teātra vadītāju. Viņš iepazīstas ar K. Staņislavski un V. Ņemiroviču-Dančenko un skatās Maskavas Dailes teātra izrādes. Aizsākas sarunas par latviešu režisora iespējamo sadarbību ar šo kolektīvu. Kā liecina Jūlijai Skaidritei rakstītās vēstules, Dailes teātris Duburam sniedz daudz jaunu iespaidu, vielu pārdomām. Tā ir viņa pirmā tik vērienīgā un tiešā saskarsme ar krievu skatuves mākslu; līdz tam māksliniekam tuvāk pazīstams ir vācu teātris. Maskavā viņš sajūsminās par aktieru tēlojumu (V. Kačalovs, K. Staņislavskis, V. Lužskis), bet teātra kopējais virziens liekas tāls: «Par laimi es nu neticu, ka naturālisms ir skatuves mākslā gala mērķis. [...] Bet es dziļi jūtu, ka ir vēl kas daudz lielāks un labāks par naturālismu. Un, kas to pirmais ieraudzīs, tā vārdu teātra vēsturē iekals zelta burtiem. Kas tas jaunais, diemžēl pateikt nespēju, trūkst priekš tā nosaukuma, īsta vārda.»*

Sie jaunie mākslas iespāidi nedod atbildi uz ilgi rūgušo jautājumu par dzīves īstenības un skatuves patiesības attieksmēm. «Starpība starp ikdienišķo dzīvi un autora darba dzīvi uz skatuves tiešām labā izrādē publikai būs vai gluži nemanāma, bet viņa tomēr pastāv.»** Līdzīgi nekonkretizētas, līdz galam nenoformulētas paliek arī citas problēmas, piemēram, «modernās tēlošanas mākslas» uzdevuma definējums, arī tas spēles stils, uz kuru Duburs tiecas praksē un pārdomās.

Jēkaba Dubura devums teātra kritikā vērtējams saistībā ar mākslinieka estētisko ideālu, ar cīņu par profesionālu latviešu skatuves mākslu. Viņa recenzijas un teorētiskie raksti popularizēja teātri, pavēra ieskatu uzveduma tapšanas gaitā, ļāva apjaust katra komponenta vietu izrādē. Aktieri — lomu tēlotāji te atrada argumentētu analīzi, vielu pārdomām vai rosinājumu diskusijām. Dedzīgās polemikas, kas pavadīja Dubura nozīmīgākās publikācijas, neapšaubāmi veicināja kritiskās domas attīstību. Sodienas lasītājam vērtīgi ir arī Dubura sniegtie aktieru raksturojumi, aizgājušo paaudžu mākslinieku savdabības fiksejums. Saviem aroda pēctečiem viņš atstāja vēlējumu vērtēt izrādi no profesionāla teātra darbinieka viedokļa. Duburs pats šo pienākumu veica kaismīgi, ieinteresēti, rosinot un aktivizējot kā mākslas darba radītājus, tā skatītājus.

* *Zeltmatīis*. Dubura mūža riets. R., 1926, 97. lpp.

** *Duburs J. Kādēļ* uz mūsu skatuvēm nav ansambļa? — «Dzimtenes Vēstnesis», 1909, 20. jūn.

Dzidra Blūma

ATRADUMS DUBURA ARHIVAM

Iepazīstoties ar arhīva materiāliem, kas derētu latviešu skatuves glezniecības vēsturei, manās rokās nonāca klade zaļraibos vākos bez nosaukuma, kas arhīva dokumentos atzīmēta — «Skatuves iekārtojuma grāmata — 1903. g. »*. Tuvāk apzinot klades saturu, secināju, ka tā ir pazīstamā latviešu aktiera un režisora Jēkaba (Āriņa) Dubura «režijas grāmata» par laiku no 1903. gada septembra līdz 1904. gadam (ieskaitot), kad Duburs strādāja Rīgas Latviešu teātri par teātra direktoru un režisoru. Klade uzskatāma par savdabīgu velti latviešu teātra un jo sevišķi Dubura talanta cienītājiem, kas šogad atzīmē Dubura 110. dzimšanas dienu (un 60 gadus kopš Dubura nāves).

Kas liecina par to, ka klade piederējusi Duburam, un ko nozīmē manis pieņemtais apzīmējums «režijas grāmata»?

Kladē izdarītie ieraksti ir identiski Dubura rokrakstu paraugiem Raiņa LMV muzejā. Sai muzejā glabājas Latviešu operas 1915. gada protokolu grāmata ar Dubura rakstītu protokolu** — arī šie rokraksti sakrīt. Rokraksts salīdzināts arī ar Dubura vēstulēm Alfrēdam Kālņiņam, kuras glabājas V. Lāča Valsts bibliotēkas reto grāmatu un rokrakstu nodaļas fondā.*** Salīdzinot Rīgas Latviešu teātra repertuāru no 1903. g. septembra līdz 1905. g. maijam ar kladē atrodamo izrāžu skatuves iekārtojuma plāniem, rekvizītiem un aktieru uzvārdiem, redzams, ka kladē atzīmētas tikai tās lugas, kuru režisors bijis Jēkabs Duburs (M. C. Marleta «Lugošas kāzu dziesma», A. Brigaderes «Sprīdītis», A. Brahfogēja «Narciss», G. A. Lorcinga opera «Undīne», Aspazijas «Zaudētas tiesības»,

* Latvijas PSR CVVA, f. 4586, 1. apr., lieta 4.

** RLMVM, f. 12330. Latv. 0. $\frac{11}{5}$.

*** R $\frac{x}{29}$, 6, 16 «Dubura vēstules Alfr. Kālņiņam. 1906.—1913. g.»

H. Zūdermaņa «Dzimtene», R. Dellingera operete «Dons Cēzars», V. Šekspīra «Romeo un Jūlija» («Romeo un Džuljeta»), L. Ganghofera «Jūras liesmošana» u. c.). A. Freimaņa un A. Mierlauka režijā uzvestās lugas šeit nav atrodamas.

Par «režijas grāmatu». Zeltmata un T. Lejas-Krūmiņa veidotajā grāmatā «Skatuves māksla», apskatot režisora uzdevumu teātrī, Lejas-Krūmiņš raksta: «Tikai inscenējumu visumā pārdomājais, iztirzājis, apsvēris un kļuvis skaidrībā par tā iespējamību uz «savas» skatuves, režisors ķeras pie faktiskās inscenēšanas, izstrādā vispārīgu iekārtas plānu: pamatlīnijas lugas atsevišķajām notikumu vietām un šais vietās savirknētiem notikumiem un — vēl pirms mākslas darba iestudēšanas sākuma — pilnīgu režijas grāmatu. Tas nu ir liels un grūts darbs — tādām režisoram, kurš par savu darbu atbild līdz beidzamajam sīkumam.

[...] Tur ir drāmas autora teksts — sastrīpots, grozīts vai papildināts, dekorāciju plāni, skatuves iekārta un rekvizīti, aktieru situācijas un to maiņas, piezīmes par apgaismojumu, trokšņiem un vēl daudzas citas lietas. Šī režisora lielā stratēģijas grāmata, kurā pirmajos — lasāmā un iekārtas — mēģinājumos nāk vēl klāt jaunas piezīmes un papildinājumi, ir ilga, sūra darba auglis un sekmīgai darbībai mēģinājumos pilnīgi nepieciešama.»*

Viss autora minētais, izņemot lugas tekstu, atrodams arī šajā kladē. Tādēļ atļāvos to nosaukt par Dubura režijas grāmatu.

Sevišķi vērtīga tā ir latviešu scenogrāfijas vēstures pētījumiem — pēc šeit atrodamiem skatuves iekārtojuma plāniem varam spriest par tā laika uzvedumiem, jo fotomateriāla vai mākslinieku skiču no šā perioda mūsu rīcībā pagaidām nav.

Salīdzinot režijas grāmatā atrodamos skatuves plānus, dekorāciju izvietojumu, rekvizītus un citas piezīmes ar Dubura vēlāko gadu teorētiskām publikācijām periodikā, varam izsekot Dubura režijas principu evolūcijai.

1903. gada rudenī Jēkabs Duburs nomainīja ilggadīgo Rīgas Latviešu teātra direktoru Pēteri Ozoliņu. Ar katru gadu bija pieaudzis teātra deficīts, samazinājies teātra apmeklētāju skaits, repertuārā maz uzņēma progresīvo rakstnieku lugas, tādēļ uz teātra direktoru maiņu tika liktas lielas cerības. Tomēr šajā amatā Duburs nebija ilgi — līdz 1905. g. maijam, kad sliktās veselības dēļ un dažādu nesaskaņu rezultātā viņš no teātra aizgāja. «Latviešu teātra vēsturē» lasām: «Neilgajā direkcijas laikā Duburam izdevās

* Skatuves māksla. Teorētiski praktisks vadonis teātra darbiniekiem. Sast. Zeltmatis un Lejas-Krūmiņš. R, 1923, 66.—67. lpp.

uz laiku pacelt kolektīva jaunrades tonusu, tomēr pārvarēt stipro inerci nebija pa spēkam. Ar Ozoliņa atgriešanos jaunie centieni atplaka. Neskatoties uz aplūkotajām pozitīvajām parādībām (reperitūrā pieauga laikmeta progresīvo rakstnieku darbu īpatsvars — Dz. B.), Rīgas Latviešu teātra darbā bija daudz rutīnas un pašapmierinātības.*

Jau pirmie teātra sludinājumi 1903./04. g. sezonas sākumā liecina par vēlēšanos pievērsties latviešu autoriem. «Rīgas Avīze» 1903. g. 21. augustā publicē Rīgas Latviešu teātra prospektu 1903./04. g. sezonai: «Iziedama no principa, ka galvenais uzdevums latviešu skatuvei ir iepazīstināt publiku ar pašu rakstnieku ražojumiem, Teātra komisija, nelūkodamās ne uz kādām strāvām latviešu dramatiskā literatūrā, rūpēsies, ka visi latviešu dramatiskie rakstnieki top uz Rīgas Latviešu teātra skatuves ievēroti.» (Tālāk seko lugu uzskaitījums, starp tām Raiņa «Pusideālists», Rozenāla-Krūmiņa «Maldu zvaigzne», M. Vārnzemja «Viļņi», Aspazijas «Sidraba šķidrauts» u. c.) «Operu un opereti latviešu skatuve piekops jo rūpīgi. No jauniestudētajām operām un operetēm sevišķu ievēribu pelna Lorcinga romantiskā opera «Undine» un Dellingeru operete «Dons Cēzars». [...] Skatuve pati caur jaunu iekārtojumu palielināta. Pa vasaras laiku izdarīts daudz dekorāciju un apgaismošanas remontu un apgādāts jauns priekšskars.»

Te tūlīt jāatzīmē, ka no iecerētā plāna tikai daļa īstenota. Duburs vairāk pievērsās jau kādreiz uzvesto lugu pārstudējumiem, par ko kritika viņam arī pārmeta. Par dekoratoru šajā periodā strādāja vācu tautības mākslinieks Emīls Vimers. Kā vēlāk redzēsim, lugās lietoja galvenokārt jau iepriekšējos gados uzvestām lugām gleznotās dekorācijas, tās prasmīgi variējot. Jaunas dekorācijas veidoja galvenokārt operām un operetēm. Dekorāciju izgatavošanu ierobežoja līdzekļu trūkums: Rīgas Latviešu teātris 1903. gadā saņēma tikai 8000 rubļu lielu subsīdiju, bet tai pašā laikā Pilsētas vācu teātris saņēma 17000 rubļu pabalsta, Krievu teātris — 11450 rubļus.

Pirms aplūkojam Dubura režijas grāmatu, interesanti uzzināt viņa paša domas par režisora uzdevumiem. 1911. gada 3. janvārī «Dzimtenes Vēstnesī» publicēts raksts «Latviešu teātra attīstība» (Dramaturģiskas skices no J. Ā. Dubura). Tajā autors norāda, ka līdzās darbam ar aktieriem režisoram jānorāda gleznotajam dekorāciju dimensijas un pamatraksturs, jādod paraugi «garderobjeram» jaunu kostīmu izgatavošanai (no grāmatas vai paša zīmētas

* *Kundziņš K.* Latviešu teātra vēsture, II. R., 1972, 57. lpp.

inscenējumu paraugiem, kādi viegli pieejami vācu un krievu ardnieciskos žurnālos un grāmatās, latviešu režisoriem maz kas atlec. Ja viņš tos nespēj izveidot no jauna, savas skatuves apstākļiem piemērotus, tad izrādei tie nāk tikai par ļaunu, un tādu piedzīvojumu mūsu režijā arī nav trūkums. Visbēdīgāk latviešu režisoram ir ap sirdi, kad tam jāinscenē latviešu oriģinālluga s. Komisiju naudas maks tad vienmēr ir tukšs.»

Tālāk raksta autors pievēršas lugu teksta īsināšanas problēmām, kas arī saistītas ar mūsu aplūkojamo tēmu, tādēļ vēl daži citāti no Dubura raksta. «Kad attiecībā uz dekorācijām, kostīmiem u. c. režisors ir beidzot noslēdzis mākslai dažkārt pat vispazemojošākos kompromisus ar trūcīgiem apstākļiem, tad viņa grūtajā darbā seko otrs posms... teksta strīpošana. [...] Klasiskus sastrīpot izrādei nav diez cik grūta lieta. Te ir paraugu kaudzēm un turklāt labu labo (Gēte, Šillers). Vēriba jāpiegriež skatuves šauriem apstākļiem. Silleram, sevišķi jaunības darbos, strīpojumi pat vietām ļoti noderīgi. Tur režisora sarkanais zīmulis var rīkoties vēl asāk, nekā vācu skatuves izdevumos tas jau darīts.» Tālāk Duburs norāda, ka Ibsena darbus nevar svītrot, tāpat arī Hauptmaņa, jo viņu lugās smalki izstrādāti dialogi. Blaumaņa tekstu, tāpat kā Ibsena, nevar saīsināt («Blaumanis latviešu režisoriem nolauzis zīmuļus»). Aspazijas teksts jāsvītrot uzmanīgi: «Aspazijas fantāzijas drāmas ir režijai neizsmeļams bagātības avots.»

Kā viss teiktais iekausējies Dubura režijās Rīgas Latviešu teātrī tad, kad viņš ar šādu teoriju vēl nenodarbojās?

Pirmie ieraksti kladē: «Lugošas kāzu dziesma» — skatu luga 4 cēlienos no Mara Cop Marlet. Latv. no Dubura.

1) Svētd., 31. augustā 1903.»

Otrā lapā seko rekvizītu uzskaitījums pa cēlieniem un personāžs, kas tos izrādē apspēlē.

Ar šo lugu 1903. gada rudenī sezonu atklāja Rīgas Latviešu teātris; vienlaicīgi tā ir arī režisora Dubura debija šajā teātrī. Uzvedums nav uzskatāms par novitāti, tā uzvesta RLT jau 1893. gadā H. Rodes-Ēbelinga režijā. Arī lugas literārā vērtība nav augsta. Presē par šo uzvedumu nav daudz atsauksmju. Viena no tām skan: «Luga pelna, ka tanī noskatās. Tā ir smalki izstrādāts gabals izizglītotu aprindu laulības dzīves, kas viscaur modina un uztur skatītājos interesi līdz lugas pēdējam vārdam.»* Sai lugai Duburs nav zīmējis īpašu skatuves iekārtojuma plānu, bet arī pēc rekvizītu sa-

* RLT (Latviešu biedrībā) «Lugošas kāzu dziesma». — «Rīgas Avīze», 1903, 1. sept.

raksta redzams, ka viņš ļoti rūpīgi izstrādājis režijas plānu, neizlaižot ne vismazākos sīkumus, kas radītu dzīves ilūziju uz skatuves. Rūpīgo Dubura režijas darbu kādā citā lugā atzīmē arī kritiķe L. Skujeniece, kas pret Duburu vispār nebija labvēlīgi noskaņota: «Izrāde, kuru Dubura k. vadīja, bija saprātīgi iekārtota. Tai piemita tā gatavības zīme, ka par to nevar, kā ņupat gribeju, rakstīt: viņa bija rūpīgī estu dētā. Rūpes un studēšanu vairs nemanīja, un tas gan ir vislabākais, ko par teātra izrādi var sacīt, jo tāda mums dod piedzīvojuma ilūziju.»*

No pārējiem Dubura iestudējumiem apskatām izvēlējos Aspazijas «Zaudētas tiesības», H. Zūdermaņa «Dzimteni» un V. Sekspīra «Romeo un Džuljetu» — visas šīs lugas uzvestas 1903./04. gada sezonas sākumā, un to režijas plāni ir visrūpīgāk izstrādāti. Tālākie ieraksti un zīmējumi kladē kļūst paviršāki, kas, domājams, izskaidrojams ar Dubura slikto veselības stāvokli un pieaugošo opozīciju tā laika presē.

Aspazijas «Zaudētas tiesības» savu pirmuzvedumu piedzīvoja 1894. gadā Rīgas Latviešu teātrī P. Ozoliņa režijā. Tajā laikā presē par to bija daudz diskusiju. Tika atzīmēts, ka «dzejniece no brīnišķās dzejas debess («Vaidelote») nokāpusi prozas pīšļos». Par tā laika skatuves iekārtojumu mums trūkst materiālu. Tagad aplūkosim, kādu skatuvēs iekārtojumu iecerējusi autore un kā to realizējis režisors Duburs.

I cēliens. **A u t o r e:** nabadzīga, tīra istabiņa. Durvis pa kreisi, dibenā. Pa labi gulta, skapītis ar grāmatām. Uz loga puķu podi.

D u b u r s: pa labi gulta, grāmatu plaukts, sienas pulkstenis, pa kreisi drēbju skapis, kumode, vidū galds ar krēsliem. Logs ar baltām gardinēm, pie tā dēlis ar puķēm (slēgtā istaba). Rekvizīti: uz skatuves ratiņš, salmu krēslis.

II cēliens. **A u t o r e:** tā pati istaba daudz nabadzīgāka.

D u b u r s: I bīdles dekorācija bez kumodes un pulksteņa (nabadzīga).

Pārvēršanās. **A u t o r e:** Langarta dzīvoklis, grezns salons ar dārgām mēbelēm, bildēm, vāzēm, puķu koki lielos traukos, izeja pa labi un pa kreisi. Dibenā starppriekšsvars, kreisā pusē bibliotēka.

D u b u r s: II cēliens, III bīde. Skatuve (zaļā bogena istaba). Pa labi sofa, galds, krēslis, grāmatu skapis, pa kreisi rakstāmgalds,

* *Skujeniek L.* «Jūras liesmošana». Ganghofera skatu luga. — «Baltijas Vēstnesis», 1904, 17. febr.

krēsli, galda lampa deg. Skatuves aizmugurē «vaļīgs bogens ar Bajacos prospektu»*.

III cēliens. **A u t o r e:** istaba, pārspīlēta greznība. Pa labi klavieres, pa kreisi kafijas galds ar traukiem.

D u b u r s: (sarkanā istaba). Pa labi klavieres, postaments, pa kreisi galds ar traukiem, postaments, dīvāns. Vidū galds ar krēsliem, pie gala sienas divas bildes.

IV cēliens. **A u t o r e:** istaba atkal glīta, tīra, viss sarīkots kāzām.

D u b u r s: V bilde. I bildes dekorācija, ļoti glīti Vīnes krēsli, appušķotas durvis.

V cēliens. **A u t o r e:** divkaujas vieta meža aizā pie kapsētas.

D u b u r s: VI bilde. Pa labi krūms, sols, pa kreisi tālumā kapsēta, priekšā pa kreisi liels koks, velēnu sols.

Apzīmējumi «zaļā bogena istaba» un «sarkanā istaba» rāda, ka šo istabu skatuves iekārtas ietilpa komplektā, ko pēc vajadzības lietoja dažādās lugās. Salīdzinot autorei doto istabas iekārtu ar Dubura skatuves variantu, jūtam režisora gribu precizēt vidi, «dot laikmeta un apkārtnes tipisko atspoguļojumu». Autore I cēlienā iecerējusi «nabadzīgu istabu», kas II cēlienā «daudz nabadzīgāka», bet, ja Duburs šo I cēliena iekārtu nepapildinātu, kā tas redzams Dubura režijā, tad II cēlienā to vairs nebūtu iespējams nabadzīgāku padarīt. Savukārt III cēlienā Dubura režijā nejutām «pārspīlētu greznību», iespējams, ka to noteicis ierobežotais dekorāciju krājums. Prese par šo uzvedumu raksta: «Par pašu izrādi jāliecina, ka tā bija rūpīgi sagatavota, manijām cenšanos neizlaist no acīm visu to, kas veicina skatītāja ilūziju.»**

H. Zūdermaņa «Dzimtene» pirmizrādi Rīgas Latviešu teātrī piedzīvoja 1896. gadā P. Ozoliņa režijā. Salīdzinājumā ar jauno Dubura iestudējumu «Rīgas Avīzes» to atzīst par šedevru, bet Dubura iestudējumu par vāju.*** Mums nav iespējams šodien šo domu apliecināt vai apgāzt, mēs varam tikai aplūkot Dubura skatuves variantu. Lugas četri cēlieni norisinās vienā telpā, kur skatītāju priekšā atklājas kādas pārtikušas ģimenes drāma. Skatuves iekārtojums mums rāda 19. gs. noteiktas sabiedrības šķiras estētisko gaumi — zināmu aprindu tipisku dzīvokli.

A u t o r s devis ļoti detalizētu dzīvokļa aprakstu.

* Bogens — no skatuves šņorbēniņiem nolaižami, cits aiz cita stāvoši perspektīvi rāmji (arkas). R. Leonkavallo opera «Pajaci» iestudēta 1902. gadā, te izlietota dekorācija no šī uzveduma.

** RLT. Aspazijas «Zaudētas tiesības». — «Rīgas Avīze», 1903, 11. sept.

*** RLT. H. Zūdermaņa «Dzimtene». — «Rīgas Avīze», 1903, 19. sept.

«I cēliens: Dzīvojamā istaba Švarces namā. Vecmodes ierīkojums: dibenā pa kreisi — bīdāmās stikla durvis, aizkārtas baltām gardīnēm, pa kurām skats ēdamā istabā, tām blakus koridora durvis, aiz kurām var redzēt trepes uz augšējo stāvu. Labajā stūrī logs ar baltu aizkaru, tam visapkārt efejas. Pa kreisi durvis virsnieku istabā. Pie sienām tērauda griezumi bibeliska un patriotiska satura šauros, sarūsējušos zelta rāmjos, fotogrāfijas, kuras izrāda kareivju grupas, un tauriņu krājumi. Pa labi pār sofaju citu bilžu starpā Švarces pirmās sievas portreja, tā bijusi jauna, skaista, sešdesmito gadu uzvalkā. Aiz sofaja vecmodes cilindra biroja, loga priekšā galdiņš ar šujamām lietām un rokas šujmašīna. Dibenā starp durvīm vecmodes pulkstenis sevišķā skapī. Kreisā stūrī stabs ar Makarta buketi, tā priekšā galdiņš ar mazu akvāriju. Pa kreisi priekšā stūra sofajs, aiz kura pīpju skapītis, tad krāsns, uz kuras izbāzts putns, aiz krāsns grāmatu skapis ar vecā ķeizara Viļuma krūšutēlu (II, III, IV cēlienā tas pats).»

Aplūkojot Dubura zīmējumu, redzam, ka Duburs centies nenovirzīties no autora ieceres, izņemot dažus sīkumus: nav fotogrāfiju ar kareivju grupām, cilindra birojs no labās puses pārvietots uz kreiso, pīpju skapītis — no kreisās uz dibensieni. Duburs atteicies no krāsns ar izbāzto putnu un grāmatu skapja. Lai bezpersonisko vidi padarītu mājīgāku, režisors pa kreisi skatuves malā novietojis kamīnu ar spoguļi, pa labi kāršu galdiņu ar svecēm, pie ēdamistabas sienas vēl vienu galdu ar sveci, drapērijas ar kasti un zobeniem.

Izrādē lietoti šādi rekvizīti:

1) karamā lampa, rokas šujmašīna ar piederumiem, 4 vecas tēraudā grieztas bildes (2 reliģiozas, 2 patriot.). 1 fotogrāfija (sieviete), Makarta buķete. Pīpju skapītis ar pīpēm un špickas, Viļuma I krūšutēls, puķu kurvis, zvaniņš uz galda (tauriņu krājums), akvārijs, vizītkartes uz tabletes, kafejas servīze 5 pers. Kārtis. Glāze ūdens ar apakštasi;

2) degoša lampa (Mencele), lornete (Vārīņa);

3) uz galda pa kreisi kafejas trauks un puķes, 2 kannas, 1 ar kafiju, otr... 5... (nav salasāms— Dz. B.). Medaljons ar lentīti, mape vizītkartēm, 4 tabl. (Mencele), puķu buķete, kabataslakatiņš (Vārt. k.);

4) Švarca kundze cepurē un mētelī. Mihelona cepure un spieķis uz skat. Pistoļu kaste ar 2 pistolēm (nelād.), atslēgas 2 durvīs.»

«Dzimtenes» uzvedumā visspilgtāk manāma 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā teātri valdošā naturalisma tendence — radīt uz skatuves patiesas dzīves ilūziju.

Ar lielu rūpību un iedziļināšanos lugas materiālā izceļas V. Sekspīra «Romeo un Džuljetas» iestudējums Dubura režijā. To liecina arī kāda recenzija: «Attiecoties uz izrādi vispārīgi, var sacīt, ka tanī manīja atzīstamu gribu sīkumus smalki izslīpēt un apsvērt, pietikt smalkām estētiskām jūtām. Man nāca prātā, ka izrāde līdzinājas rūpīgi norullētam tīrumam: visi iedobumi pildīti, bet arī visi ciniši nospiesti. Un par to žēl, jo pie šiem cinišiem mūsu skatiens ir radis kavēties. Es skaidri sapratu, ko Dubura k. kā režisors bija gribējis, un es tam piekritu, jo viņš cenšas novērst trūkumu, uz kuru arī jau senāk aizrādīju. Ceļš, pa kuru viņš iet, ir labs un gan jau aizvedīs pie mērķa. Šimbrīžam apmierināsimies ar to, ka arī Roma nav vienā dienā uzbūvēta un ka gan jau ar laiku parādīsies reljefs, kur mēs tagad redzam līdzenumu.»*

Iestudējot Sekspīra traģēdiju, Duburs licis lietā savu principu par teksta īsināšanu klasiķu darbos. No Sekspīra 5 cēlienu 24 ainām Duburs izveidojis 10 ainas 5 cēlienos. Visu 10 ainu skatuves iekārtojumu plāns redzams režijas grāmatā.

I cēlienā režisors no 5 ainām atstājis 2 ainas, atsakoties no 2 ainām uz ielas un istabas Kapuleti namā.

II cēlienā 6 ainu vietā atstātas 3 ainas — nav 2 ainu mūka Lorencos cellē un ainas ar laukumu pie Kapuleti dārza sētas. 3. ainā Lorencos celles vietā — klostera dārzs Veronā.

III cēlienā — atstāta tikai 1 aina — uz vientuļa laukuma Veronā, franciskāņu klostera tuvumā. Atmestas ainas Kapuleti dārzā un istabā.

IV cēlienā — 5 ainu vietā atstātas 2 ainas Džuljetas guļamistabā. Nav ainas Lorencos cellē un 2 ainu Kapuleti nama zālē.

V cēlienā — 3 ainu vietā 2 ainas. Atmesta aina Lorencos cellē. Traģēdijas «Romeo un Džuljeta» uzvedumam nav gatavota neviena jauna dekorācija; izmantotas iepriekšējo gadu uzvedumu dekorācijas. Ka šāda prakse tolaik netika nosodīta, varam pārliecināties izrādes recenzijā: «Luga prasa diezgan lielu un plašu dekoratīvu iekārtojumu. Kaut gan priekš šīs lugas nav tagad pagatavotas jaunas dekorācijas, tad tomēr dekoratīvā ziņā «Romeo un Jūlijas» izrāde šogad ir daudz pārāka par senajām. Var redzēt, ka izveicīgā režisora acs ar labu gaumi ir pratusi izmantot citu lugu dekorācijas lugu par it pieņemīgu ietērpumu»**.

* Latviešu teātris. «Romeo un Jūlija». — «Baltijas Vēstnesis», 1904, 22. janv.

** W. Rīgas Latviešu teātris. «Romeo un Jūlija». — «Baltijas Vēstnesis», 1904, 3. febr.

Aktieru izkārtojuma plāns
R. Dellingera operetei «Dons
Cēzars».

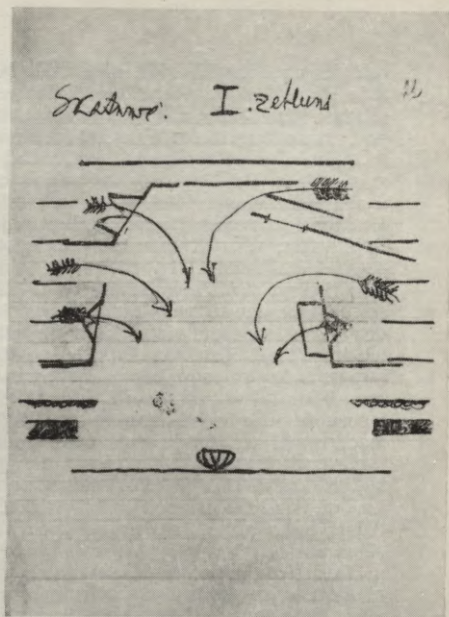
Kādu lugu dekorācijas
tad šeit izmantotas? Aplū-
lūkosim dažas ainas.

I cēliena 1. ainā — «Uz
laukuma Kapuleti nama
priekšā Veronā» izmanto-
tas šādas dekorācijas: «Lī-
ra mūris», «Līra māja»,
«Sprīdiša tornis», «Mak-
beta mūra kulise», «ma-
zais tornis iz Makbeta»,
«kulise iz ceļojuma ap
zemeslodi», «Jūlija Cēzara
foruma prospekts».

II cēliena ainā «Kapuleti
dārzā pie nama ar balko-
nu» izmantots: «Kalkutas
prospekts», «Ziemas pasa-
ciņas bogens», «Sprīdiša
bogens», «dona Cēzara bal-
kona māja»; ainā «Klostera

dārzā, Veronā» izmantots: «Sprīdiša meža bogens», «Heilbronnas
Katiņas mūris», «Heilbronnas Katiņas pils uzeja», «Ziemas pasa-
ciņas bogens» utt.

Iestudējuma skatuves iekārtojumam mūsdienu skatījumā vaja-
dzēja būt visai raibam, jo dekorācijas izgatavotas dažādos laikos,
tās darinājuši dažādi mākslinieki. Dekorācijas lugām «Sprīditis»,
«Karalis Līrs» un «Dons Cēzars» radītas 1903. gadā, to autors
dekorators E. Vimers; kopā ar tām lietotas dekorācijas no vairā-
kām lugām, kurām dekorācijas izgatavojusi daiļkrāsošanas firma
«Pasils un Kurovs» 1899. g. un 1900. g. (V. Sekspīra lugām «Jūlijs
Cēzars» un «Ziemas pasaciņa», H. Kleista «Heilbronnas Katiņai»,
K. M. Vēbera «Burvju strēlniekam», A. d'Enerī un Ž. Verna «Ceļo-
jumam ap zemeslodi 80 dienās»). Lugā lietotas dekorācijas arī no
V. Sekspīra «Makbeta» 1896. gada uzveduma, kam dekorācijas



veidojis vācu tautības dekorators A. Millers, kas tajā laikā strādāja Rīgas Latviešu teātrī. Neskatoties uz raibo ainu, jāatzīst, ka «Romeo un Džuljeta» jaunuzvedumam izmantotās dekorācijas no Šekspīra lugu iestudējumiem tomēr ir pārsvarā.

Ielūkojoties vēlāko gadu Jēkaba Dubura teorētiskajos apcerējumos, jūtam, ka Duburs pats netieši vērsās pret savu Šekspīra darba iestudējumu 1904. gadā. «Dzintenes Vēstnesi» 1914. gada 4. oktobrī publicēts Dubura raksts «Šekspīra lugu dekorācijas». Tajā teikts: «Nupat Interimā jauninscenētais «Antonijs un Kleopatra» atkal reiz gaiši parādīja, ka Šekspīra lielos ražojumus nevair ietērt parastajās dekorācijās.» Tālāk autors norāda, ka Šekspīra lugās daudz mazu ainu, kas notiek dažādās vietās un dažādos laikmetos, tādēļ vieta kur un laikmets kad jāfalsificē. Arī teksts jāisina, jāsvītro. «Trīs lielas kļūdas tātad pirms jāpadara, iekāms Šekspīra luga iesprostota parastajās dekorācijās.» Tā Šekspīru rāda arī vācieši, franči, arī latviešu teātris tā agrāk Šekspīru inscenēja. «No vācu parauga maldināti un pārliecināti, ka viņu inscenējumi vislabākie, mēs vairs neuzdrošinājāmie šo inscenējumu noderīgumu apšaubīt, darījām aklī viņiem pakā. Ļaunākais, kas no tam cēlies, — mēs paliekam par vācu inscenējumu imitētājiem. Mūsu pašu iniciatīva pilnīgi iemieg. Pats pēdējais laiks atmet nederīgos vācu paraugus un meklēt jaunus ceļus.»

Duburs atgādina, ka Šekspīrs savas lugas licis spēlēt bez dekorācijām. «Neapgraizītu Šekspīru inscenēt — atliek tādēļ tikai 2 izejas: 1) skatuvei jābūt mašīnāli tik pilnīgai, ka ainu pārvēršanās seko acumirkli viena aiz otras. Tik pilnīgu skatuvju mums, latviešiem, nav. [...] 2) otra izeja — un vienīgi tā ir realizējama mūsu apstākļos, un, kā par laimi, sakrīt kopā ar Šekspīra prasībām.» Duburs iesaka skatuves dziļumu sadalīt divos plānos ar priekškara palīdzību. Priekšpusē — «lielajā skatuvē» notiek ainas ar darbību ārā, «mazajā» — dibenplānā — ainas, kuru darbība notiek telpās. Gadījumā, ja iekšskatos darbotos lielākas ļaužu masas, «mazā skatuve» bez traucējuma pāriet «lielajā». Nekādas dekorācijas nelietojot, šajās divās skatuvēs var bez pauzēm notēlot visu lugu. Darbības vietas apzīmējumam var lietot kinoprojeksiju ar uzrakstu, piem., «Aleksandrija, istaba Kleopatras pili» u. c. Kā redzam, tad jau šajā periodā radusies doma par kinoprojeksijas izmantošanu latviešu teātrī. (Ņujorkā tās pielietoja jau 1908. gadā.)

Kā atbilde uz šo rakstu ir 1915. gada V. Šekspīra «Makbeta» inscenējums Rīgas Latviešu teātrī R. Veica režijā ar J. Munča dekorācijām. 24 ainas te spēlēja trīs stundas melnās samta kulīsēs,

mainot tikai aizmugures prospektu. Kā atceras režisors Jānis Zariņš, tas bijis liels notikums latviešu teātra dzīvē.

Lielu vietu Jēkaba Dubura mākslā ieņēma mūzika, dziesmas. Apveltīts ar labu balsi, Duburs izpildīja galvenās partijas ne tikai paša iestudētās operās un operetēs, bet viesojās arī citos Rīgas teātros. Savā direkcijas laikā Duburs iestudēja G. A. Lorcinga operu «Undīne» un divas operetes — Z. Ofenbaha «Skaisto Helēnu» un R. Dellingera «Donu Cēzaru». Kritika galvenokārt atzīmējusi šo uzvedumu greznos tērpus un skaistās dekorācijas. Par «Donu Cēzaru» kādā reklāmā sacīts, ka tajā būšot grezni tērpi, kuriem nauda nav žēlota, izrāde izcelšoties ar ārišķīgu greznumu, jautrām situācijām. Aktieru situāciju plānu I cēlienam varam aplūkot Dubura režijas grāmatā.

1905. gada pavasarī Jēkabs Duburs no teātra vadības aiziet. Pie Dubura vēlāko uzvedumu neveiksmju cēloņiem bez slimības zināmā mērā jāmin arī tas, ka viņš daudzos uzvedumos bija gan režisors, gan galvenās lomas izpildītājs. Duburs pats to atzīst: «Režisors paša inscenētā izrādē kā tēlotājs nevar būt pilnīgs mākslinieks — vai nu pavirša būs režija, vai paviršs būs tēlojums.»*

Savā īsajā direkcijas laikā Jēkabs Duburs guva atziņas, kas viņam vēlāk noderēja gan teorētiskajā darbā, gan arī strādājot par režisoru Latviešu operā. Duburs vienmēr lielu uzmanību veltījis izrādes vizuālajam tēlam — «skatuves drāmai» un centies, lai forma atbilstu saturam. To raksturo viņa paša izteikums: «Saturs bez formas nav domājams. Saturs nepilnīgā formā ir diletantisms. Pilnīga forma ar nepilnīgu saturu ir virtuozitāte. Tikai pilnīga forma un pilnīgs saturs ir īsta māksla.»**

* *Duburs J.* Latviešu teātra attīstībai. — «Dzimtenes Vēstnesis», 1911, 17. febr.

** *Duburs J.* Kādēļ uz mūsu skatuvēm nav ansambļa? — «Dzimtenes Vēstnesis», 1909, 20. jūn.



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais operas un baleta teātris. Z. Heine-Vāgnere (lēdija Makbete) un P. Grāvelis titullomā Dž. Verdi operā «Makbets».

1974./75. g. sezona. Akadēmiskais operas un baleta teātris. Skats no P. Čaikovska baleta «Apburtais princis».



1974./75. g. sezona. Akadēmiskais
operas un baleta teātris. E. Brah-
mane titullomā P. Čaikovska operā
«Jolanta».



1975./76. g. sezona. Akadēmiskais
operas un baleta teātris. E. Brah-
mane (Anīna), J. Rijkuris (Kara-
mello) un A. Lukašūns (Guido)
J. Strausa komiskajā operā «Nakts
Venēcijā».





1975./76. g. sezona. Rīgas Operetes
teātris. Ā. Krēslīņa (Marija) un
D. Arāja (Auce) I. Kalniņa muzikālajā
komēdijā «No saldenās pudeles».

1975./76. g. sezona. Rīgas Operetes
teātris. E. Zveja (Krišs), R. Kepe
(Pičuks) un H. Misiņš (Taukšķis)
I. Kalniņa muzikālajā komēdijā «No
saldenās pudeles».



1974./75. g. sezona. Rīgas Operetes teātris. L. Rimars (Dmitrijs Averins) un A. Kožikova (Lubaša Tolmačeva) K. Līstova muzikālajā varoņkomēdijā «Sevastopoles valsis».



1974./75. g. sezona. Rīgas Operetes teātris. R. Kepe (Ferri) un R. Steinberga (Rikete) P. Abrahama operetē «Viktorija un viņas huzārs».



Irēne Meinerte

HRONIKA

LATVIJAS PSR XVII TEĀTRU PAVASARA UZVARETAJI

Šī Teātru pavasara skate bija veltīta 30. gadadienai kopš uzvaras pār fašistisko Vāciju un Padomju Latvijas 35. gadadienai. Skatē piedalījās visi dramatiskie teātri (izņemot Baltflotes), parādot sezonas divas labākās izrādes: vienu, kas veidota pēc padomju autora darba, otru — pēc teātra mākslinieciskās padomes izvēles.

Latvijas PSR Kultūras ministrijas kolēģija un Latvijas PSR Teātra biedrības prezidijs, izskatot skates žūrijas komisijas vērtējumu, par skates uzvarētāju atzina Akadēmisko J. Raiņa Dailes teātri, kas skatē parādīja A. Dripes stāsta dramatisējumu «*Pēdējā barjera*» (režisors A. Liniņš, scenogrāfs I. Caks) un M. Gorkija lugu «*Barbari*» (režisors A. Kacs, scenogrāfs I. Blumbergs). Kolektīvam piešķirta LPSR Teātra biedrības ceļojošā balva. Apbalvoti šo izrāžu mākslinieki:

A. *Liniņš* par režijas darbu A. Dripes «*Pēdējās barjeras*», kā arī M. Birzes «*Tā nebija pēdējā diena*» iestudējumos;

A. *Kacs* par režijas darbu M. Gorkija «*Barbaros*», kā arī B. Vasiljeva «*Sarakstos nav minēts*» (Rīgas Krievu drāmas teātri) iestudējumos;

I. *Blumbergs* par dekorācijām M. Gorkija «*Barbaru*», kā arī Z. Rasina «*Fedras*» (A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātri) un Z. Anuija «*Mēdejas*» (L. Paegles Valmieras drāmas teātri) uzvedumiem;

V. *Artmane* par Nadeždas Monahovas lomu M. Gorkija lugas «*Barbari*» iestudējumā;

A. *Kantāne* par Annas Fjodorovnas lomu M. Gorkija lugas «*Barbari*» iestudējumā;

A. *Dimiters* par Ciganova lomu M. Gorkija lugas «*Barbari*» iestudējumā;

J. *Strenga* par Monahova lomu M. Gorkija «*Barbari*» iestudējumā.

Atzīmējot individuālos sniegtumus skates laikā iestudētajās izrādēs, apbalvoti šādi teātru mākslinieki —

režisori:

A. *Sapiro* par A. Čehova lugas «*Ivanovs*» un R. Raitas-Kovaļovas «*Cilvēks no Cilvēka muzeja*» iestudējumiem Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātri;

P. Lūcis par H. Gulbja lugas «Cīruļi» iestudējumu L. Paegles Valmieras drāmas teātri;

O. Kroders par R. Ibrahimbekova lugas «Tuvums» un A. Petraškeviča lugas «Kas nogalināja Reini Jūrmalnieku?» iestudējumiem Liepājas teātri;

M. Ķimele par Z. Posmišas lugas «Pasažiere», Z. Anuija «Mēdejas» un A. Vampilova «Vasaras rītā» iestudējumiem L. Paegles Valmieras drāmas teātri;

scenogrāfs A. Freibergs par dekorācijām izrādēm «Cilvēks no Cilvēka muzeja», «Es jūs piespiedīšu milēt Raini», «Kas kuram blēņas, kas kuram pasakas» un «Cetri pilieni» Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātri;

aktieri:

L. Bērziņa — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrise par lomām: Martu Puškari M. Birzes «Tā nebija pēdējā diena», Bogajevsku M. Gorkija «Barbaru» iestudējumos, kā arī par panes Konti lomu O. Zahradņika «Zvanu solo» iestudējumā A. Upiša Akadēmiskajā drāmas teātri;

L. Freimane — A. Upiša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise par Zelmas lomas atveidojumu H. Gulbja lugas «Cīruļi» iestudējumā;

L. Erika — A. Upiša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise par panes Konti lomas atveidojumu O. Zahradņika lugas «Zvanu solo» iestudējumā;

I. Ieviņa — L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktrise par lomām: Mēdeju Z. Anuija «Mēdejas», Martu Z. Posmišas «Pasažieres» un Olgu A. Cehova «Tris māsu» iestudējumos;

D. Kuple — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrise par Annas Petrovnas lomas atveidojumu A. Cehova lugas «Ivanovs» iestudējumā Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātri;

U. Pūcītis — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris par Ivanova lomas atveidojumu A. Cehova lugas «Ivanovs» iestudējumā;

U. Dumpis — A. Upiša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris par lomām: Frensisu Ārčeru Dž. Fārķera «Kavalieru viltības» un Artjomovu M. Satrova «Laika prognoze rītdienai» iestudējumos;

J. Safronovs — Rīgas Krievu drāmas teātra aktieris par Plužņikova lomas atveidojumu B. Vasiļjeva «Sarakstos nav minēts» iestudējumā;

B. Ahanovs — Rīgas Krievu drāmas teātra aktieris par Pjotra Saņņikova lomas atveidojumu B. Vasiļjeva «Sarakstos nav minēts» iestudējumā;

D. Arāja — Liepājas teātra aktrise par Giteles Moskas lomas atveidojumu V. Gibsona «Divi šūpolēs» iestudējumā.

Apbalvoti muzikālo teātru mākslinieki par labākajiem individuālajiem sasniegumiem sezonas iestudējumos:

A. Lembergs — par režijas un baletmeistara darbu M. Zariņa baletoperas «Svētā Maurīcija brīnumdarbi» iestudējumā Akadēmiskajā operas un baleta teātri;

R. Glāzups — par M. Zariņa baletoperas «Svētā Maurīcija brīnumdarbi» muzikālo iestudējumu Akadēmiskajā operas un baleta teātri;

A. Lapiņš — par M. Zariņa baletoperas «Svētā Maurīcija brīnumdarbi» dekoratīvo noformējumu Akadēmiskajā operas un baleta teātri;

L. Andersone-Silāre — par Anemarijas lomas atveidojumu M. Zariņa baletoperas «Svētā Maurīcija brīnumdarbi» iestudējumā Akadēmiskajā operas un baleta teātri;

A. Savčenko — par Fāmulusa lomas atveidojumu M. Zariņa baletoperas «Svētā Maurīcija brīnumdarbi» iestudējumā Akadēmiskajā operas un baleta teātri;

A. *Viļumanis* — par P. Čaikovska baleta «Apburtā princese» muzikālo iestudējumu Akadēmiskajā operas un baleta teātrī;

B. *Goģe* — par kostīmiem P. Čaikovska baleta «Apburtā princese» iestudējumā Akadēmiskajā operas un baleta teātrī;

H. *Misiņš* — par režijas darbu P. Abrahama operetes «Viktorija un viņas huzārs» iestudējumā Rīgas Operetes teātrī;

R. *Steinberga* — par Rīketes lomas atveidojumu P. Abrahama operetē «Viktorija un viņas huzārs» un Eritas lomas atveidojumu V. Kaminska muzikālajā groteskā «Lakstīgalu festivāls» Rīgas Operetes teātrī;

1. *Spanovska* — par Viktorijas lomas atveidojumu P. Abrahama operetē «Viktorija un viņas huzārs» Rīgas Operetes teātrī;

2. *Gļebova* — par Ļubašas lomas atveidojumu K. Ļistova operetē «Sevastopoles valsis» un Vandas lomas atveidojumu R. Frimla un H. Stotharta operetē «Rozmarija» Rīgas Operetes teātrī;

1. *Kauliņš* — par Džona Džonsona lomas atveidojumu V. Kaminska muzikālajā groteskā «Lakstīgalu festivāls» un Janči lomas atveidojumu P. Abrahama operetē «Viktorija un viņas huzārs» Rīgas Operetes teātrī.

Vissavienības festivāls, veltīts 30. gadadienai kopš padomju tautas uzvaras pār fašistisko Vāciju, notika no 1975. g. janvāra līdz jūlijam. Sai skatē piedalījās dramatiskie un muzikālie teātri, parādot lugu, operu, baletu, operešu iestudējumus un speciālas koncertprogrammas.

Mūsu republikas teātri atzīmēti sekojoši:

Otrās pakāpes diploms un naudas prēmija piešķirta Rīgas Krievu drāmas teātrim par B. Vasiļjeva «Sarakstos nav minēts» iestudējumu. Naudas prēmija piešķirta arī izrādes režisoram A. Kacam.

Trešās pakāpes diploms un naudas prēmija piešķirta Akadēmiskajam J. Raiņa Dailes teātrim par M. Birzes lugas «Tā nebija pēdējā diena» iestudējumu. Naudas prēmija piešķirta arī izrādes režisoram A. *Linīnam*.

Diploms piešķirts Akadēmiskajam operas un baleta teātrim par teatralizētu koncertprogrammu «Kur jūs esat, pulka biedri?»

Diploms piešķirts Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrim un tā galvenajam režisoram A. *Sapiro* par R. Raitas-Kovaļovas «Cilvēks no Cilvēka muzeja» izrādi un pēc A. Gaidara darbiem veidoto uzvedumu «Bumbarašs».

1975. g. novembrī noslēdzās Vācijas Demokrātiskās Republikas dramaturģijas Vissavienības festivāls. Tajā piedalījās četri mūsu republikas teātri:

1. A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris ar F. Sillera traģēdijas «Laupītāji» iestudējumu. Teātrim piešķirts diploms par piedalīšanos festivālā, komponistam *Im. Kalniņam* piešķirts diploms un naudas prēmija par izrādes mūziku.

2. Akadēmiskais J. Raiņa Dailes teātris ar E. Stritmaters romāna «Bišu Oles» dramatisējuma iestudējumu. Teātrim piešķirts diploms par piedalīšanos festivālā, izrādes režisoram A. *Linīnam*, kā arī aktierim E. *Pāvulam* (par Bišu Oles lomu) — diploms un naudas prēmija, scenogrāfam I. *Blumbergam*, tāpat aktrisei V. *Artmanei* piešķirts diploms, bet aktieriem V. *Skulmem* un H. *Vazdīkam* piešķirti atzinības raksti.

3. Rīgas Krievu drāmas teātris ar B. Brehta «Kaukāza krita aplis» iestudējumu. Teātrim piešķirts diploms par piedalīšanos festivālā, diplomu piešķirti izrādes režisoriem A. Kacam un L. Beļavskim, bet aktierim M. Hižņakovam (par Azdaka lomu) — diploms un naudas prēmija.

4. Rīgas Operetes teātris ar P. Bejaha un G. Mazaneca muzikālās vodeviļas «Neiespējamā sievietē» iestudējumu.

Jēkaba Dubura prēmija

Ievērojamā latviešu režisora Jēkaba Dubura 100. dzimšanas dienas atceres reizē tika nodibināta Jēkaba Dubura balva, kuru ik pa pieciem gadiem piešķir režisoram par darbu režijā un skatuves pedagoģijā. 1976. gadā šī balva piešķirta LPSR Tautas skatuves māksliniecei *Veraī Baļunai*.

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEĀTROS

AKADĒMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRI

1974. gadā

R. Vāgnera «Reinas zelts» 14. sept.; diriģ. J. Lindbergs, rež. K. Liepa, scenogr. un kostimu māksl. J. Salmanis. *Recenzijas*: Briede-Bulavinova V. «Literatūra un Māksla», 1974, 16. nov., 7. lpp.; Spertāle D. «Padomju Jaunatne», 1974, 22. sept.; Kenigsberga A. «Rīgas Balss», 1974, 26. sept.; Grauzdiņa I. «Skolotāju Avīze», 1974, 9. okt.; Кенигсберг А. «Музыкальная жизнь», 1975, № 4, с. 6—7; Шохман Г. «Советская музыка», № 7, с. 34—43.

M. Zariņa «Svētā Maurīcija brīnumdarbi» 28. dec.; diriģ. R. Glāzups, rež. un baletm. A. Lindbergs, scenogr. A. Lapiņš, kostimu māksl. B. Goge, kormeistars A. Alberings. *Recenzijas*: Grāvītis O. «Cīņa», 1974, 28. dec.; Briede-Bulavinova V. «Cīņa», 1975, 6. apr.; Zariņš M. «Literatūra un Māksla», 1974, 28. dec., 9. lpp. (komentē komponists); Kuriševa T. «Literatūra un Māksla», 1975, 26. apr., 12. lpp.; Grauzdiņa I. «Skolotāju Avīze», 1975, 29. janv.; Zariņš M. «Dzimtenes Balss», 1974, 26. dec. (komponista pārdomas); Darkevics A. «Māksla», 1975, № 2, 23.—27. lpp.; Макарова О. «Советская культура», 1975, 21 марта, с. 8; «Неделя», 1975, № 1, с. 2; Курышева Т. «Советская музыка», 1975, № 7, с. 9—14.; Гронфельд Н. «Советская Латвия», 1975, 28 февр.

1975. gadā

P. Caikovska «Apburtā princese» 31. martā; diriģ. A. Viļumanis, diriģ. asist. J. Madrēvics, baletm.-insc. A. Lembergs, baletm. I. Strode, scenogr. E. Vārdaunis, kostimu māksl. B. Goge, repetitores V. Vilciņa un P. Ziediņa. *Recenzijas*: Sūna H. «Cīņa», 1975, 5. jūn.; Bite I. «Literatūra un Māksla», 1975, 7. jūn., 13. lpp.; Spertāle D. «Padomju Jaunatne», 1975, 15. jūn.; Tivums E. «Padomju Jaunatne», 1975, 25. apr.; Streņģe S. (intervē baletm.) «Rīgas Balss», 1975, 1. apr.; Воскресенская Е. «Советская Латвия», 1975, 18 июня.

«Kur jūs esat, pulka biedri?» koncerts-izrāde, veltīta Uzvaras 30. gadadiņai (kopā ar Igaunijas PSR Akadēmiskā operas un baleta teātra «Estonia» kolektīvu) 24. apr.; diriģ. E. Klāss un R. Glāzups, rež. A. Miks, scenogr. E. Vārdaunis, kormeistari I. Matrozis un A. Alberings. *Recenzijas*: Nese I. «Literatūra un Māksla», 1975, 9. maijā, 9. lpp.

I. Dzeržinska «Cilvēka liktenis» (atjaunojums) 9. maijā; diriģ. J. Lindbergs, rež. K. Liepa, rež. asist. P. Grāvelis, scenogr. Ā. Lapiņš, kormeistars A. Alberings.

P. Čaikovska «Jolanta» 29. maijā; diriģ. R. Glāzups, rež. I. Jasliņa, scenogr. B. Goģe, scenogr. asist. J. Salmanis, kormeistars I. Matrozis. *Recenzijas*: Vēriņa S. «Literatūra un Māksla», 1975, 12. jūl., 11. lpp.; Grauzdiņa I. «Skolotāju Avīze», 1975, 3. sept.; Грюнфельд Н. «Советская Латвия», 1975, 9 сент.

D. Ž. Verdi «Makbets» 18. okt.; diriģ. A. Viļumanis, rež. insc. J. Zariņš, rež. asist. I. Jasliņa, kustību rež. E. Ferda, scenogr. un kostīmu māksl. E. Vārdaunis, kormeistars I. Matrozis. *Recenzijas*: Briede-Bulavinova V. «Cīņa», 1975, 16. nov.; Vēriņa S. «Literatūra un Māksla», 1975, 13. dec., 13. lpp.; Spertāle D. «Padomju Jaunatne», 1975, 18. okt.; Grauzdiņa I. «Skolotāju Avīze», 1975, 29. okt.; Kenigsberga A. «Rīgas Balss», 1975, 29. okt.; Briede-Bulavinova V. «Padomju Latvijas Sieviete», 1976, № 2, 7. lpp.; Бриде-Булавинова В. «Советская Латвия», 1975, 23 ноября.

J. Strausa «Nakts Venēcijā» 19. dec.; diriģ. J. Lindbergs, rež. insc. A. Leimanis, rež. asist. A. Frinbergs, scenogr. D. Rožlapa, kostīmu māksl. B. Puzina, baletm. V. Cukanovs, kormeistars V. Vasulis. *Recenzijas*: Purene Dz. «Cīņa», 1975, 25. okt.; Spertāle D. «Liesma», 1975, № 12, 16. lpp.

A. UPIŠA AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRĪ

1974. gadā

P. Putniņa «U-ūi!» 14. nov.; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kostīmu māksl. L. Brauna. *Recenzijas*: Hausmanis V. «Cīņa», 1974, 24. nov.; Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1974, 23. nov., 13. lpp.; Bibers G. «Literatūra un Māksla», 1974, 14. dec., 7. lpp.; Vilsons A. «Rīgas Balss», 1974, 22. nov.; Melnace R. «Liesma», 1974, № 11, 16. lpp.; Staņa V. «Rīgas Balss», 1974, 19. dec.; Bērziņa L. «Karogs», 1975, № 6, 139.—140. lpp.; Pabērzs J. «Karogs», 1975, № 12, 146.—147. lpp.

O. Zahradņika «Zvanu solo» 18. dec.; rež. V. Baļuna, scenogr. A. Freibergs, kostīmu māksl. V. Romanovska. *Recenzijas*: Hausmanis V. «Cīņa», 1974, 27. dec.; Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1975, 25. janv., 11. lpp.; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1975, 12. apr., 11. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 29. janv.; Staņa V. «Rīgas Balss», 1974, 17. dec.; Pabērzs J. «Dzimitenes Balss», 1975, 23. janv.; Hausmanis V. «Cīņa», 1975, 1. maijā; Pabērzs J. «Karogs», 1975, № 12, 149. lpp.; Гренге И. «Советская Латвия», 1975, 4 марта; Станя В. «Театр», 1975, № 8, с. 52.

1975. gadā

D.ž. Fārķera «Kavalieru viltība» 12. febr.; rež. A. Jaunušans, scenogr. D. Rožlapa, kostīmu māksl. M. Kangare, komp. M. Brauns, dziesmu tekstu aut. P. Zirņītis, dejas iest. V. Cukanovs, cīņas iest. M. Ļebedevs. *Recenzijas*: Hausmanis V. «Cīņa», 1975, 25. febr.; Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1975, 8. martā, 12. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 18. martā; Augstkalna M. «Māksla», 1975, № 3, 43. lpp.; Bērziņa L. «Rīgas Balss», 1975, 18. martā; Pabērzs J. «Dzimitenes Balss», 1975, 27. martā; Pabērzs J. «Karogs», 1975, № 12, 149.—150. lpp.; Кагарлицкий Ю. «Театр», 1975, № 9, с. 17—20.

I. Ziedoņa «Epifānijas» II d. (I. Burāna radošā darba vakars) 15. martā. *Recenzijas*: Kravalis O. «Literatūra un Māksla», 1974, 29. martā, 4. lpp.; Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1975, 17. maijā, 15. lpp.; Apinīte V. «Rīgas Balss», 1975, 4. dec.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 6. jūn.

Z. Rasina «Fedra» 16. martā; rež. T. Hercbergs, scenogr. I. Blumbergs, kostīmu māksl. A. Freibergs, kustību kons. M. Tenisons. *Recenzijas*: Hausmanis V. «Cīņa», 1975, 26. martā; Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1975, 29. martā, 8. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 16. apr.; Staņa V. «Darba Balss», 1975, 22. apr.; Pētersons P. «Liesma», 1975, № 8, 23. lpp.; Pabērzs J. «Karogs», 1975, № 12, 149. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1975, 27. martā.

M. Satrova «Laika prognoze rītdienai» 22. apr.; rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals. *Recenzijas*: Staņa V. «Cīņa», 1975, 23. apr.; Melbārzdīs J. «Cīņa», 1975, 29. aug.; Hausmanis V. «Cīņa», 1975, 17. aug.; Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1975, 24. maijā, 6. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 6. jūn.; Melnace R. «Rīgas Balss», 1975, 30. apr.; Gelibtermans V. «Rīgas Balss», 1975, 17. maijā; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1975, 22. maijā; Melnace R. «Liesma», 1975, № 4, 16.—17. lpp.; Saulīte G. «Karogs», 1975, № 7, 142. lpp.; Pabērzs J. «Karogs», 1975, № 12, 148.—149. lpp.

Uzvaras 30. gadadienai veltīts uzvedums «Tajās dienās» 9. maijā; režisori: A. Jaunušans, M. Kublinskis, I. Adermanis, J. Bebrīšs un E. Freibergs.

• H. Gulbja «Cīrulīši» 21. maijā; rež. J. Bebrīšs, scenogr. J. Dimiters, kostīmu māksl. V. Romanovska, komp. P. Plakidis. *Recenzijas*: Hausmanis V. «Cīņa», 1975, 17. aug.; Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1975, 5. jūl., 9. lpp.; Pētersons P. «Liesma», 1975, № 9, 19.—20. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1975, 19. jūn.; Vilsons A. «Rīgas Balss», 1975, 6. jūn.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 10. aug.; Pabērzs J. «Karogs», 1975, № 12, 147.—148. lpp.; Saulīte G. «Māksla», 1975, № 4, 38.—39. lpp.

L. Helmanes «Rudens dārzs» 11. jūl. Liepājā, 4. sept. Rīgā; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kostīmu māksl. B. Puzina. *Recenzijas*: Pētersons P. «Literatūra un Māksla», 1975, 1. nov., 10.—11. lpp.; Treimanis G. «Cīņa», 1975, 24. okt.

F. Sillera «Laupītāji» 18. nov.; rež. Z. Betgers (VDR), scenogr. un kostīmu māksl. F. fon Vangelins (VDR), rež. asist. J. Bebrīšs un E. Freibergs, komp. Im. Kalniņš, cīņas iest. V. Lūriņš. *Recenzijas*: Pētersons P. «Literatūra un Māksla», 1975, 29. nov., 8.—9. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1975, 4. dec.

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» 27. dec.; (A. Amtmaņa-Briediņa iestudējuma atjaunojums) rež. A. Jaunušans, scenogr. A. Spertāls (atj. G. Zemgals un K. Šprancis), kostīmu māksl. M. Spertāle, dejas iest. U. Steins, komp. A. Būmanis, diriģ. P. Kvelde. *Recenzijas*: Pētersons P. «Literatūra un Māksla», 1976, 17. janv., 7. lpp.; Vilsons A. «Rīgas Balss», 1976, 12. janv.

J. VITOLA LATVIJAS VALSTS KONSERVATORIJAS TEĀTRA FAKULTĀTES STUDENTU DIPLOMDARBU IZRADES —

H. Ibsena «Sabiedrības balsti» 30. maijā; rež. un kursa vad. A. Jaunušans. *Recenzijas*: Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1975, 28. jūn., 4.—5. lpp.; Burtņiece A. «Padomju Jaunatne», 1975, 10. aug.

V. Rozova «Kāzu dienā» 14. jūn.; rež. M. Kublinskis, kursa vad. A. Jaunušans. *Recenzijas*: Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1975, 28. jūn., 4.—5. lpp.

M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi» 26. jūn., rež. V. Baļuna, kursa vad. A. Jaunušans.

AKADEMISKAJĀ J. RAIŅA DAILES TEATRI

1974. gadā

A. Dripes «Pēdējā barjera» (A. Liniņa dramatisējums) 26. sept.; rež. A. Liniņš, rež.-ped. A. Matīsa, kustību rež. M. Tenisons, rež. asist. K. Auškāps, scenogr. I. Kaks. *Recenzijas*: Grigulis A. «Ciņa», 1974, 3. okt.; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1974, 12. okt., 6.—7. lpp.; Krūmiņš E. «Padomju Jaunatne», 1974, 13. dec.; Pētersons P. «Liesma», 1974, № 11, 13.—14. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1974, 21. nov.; Saulīte G. «Skolotāju Avīze», 1975, 5. febr.; Севастьянова Л. «Советская Латвия», 1974, 5 ноября.

R. Ibrahimbekova «Pa savu ceļu» 28. okt.; rež.-insc. A. Liniņš, rež. F. Ertner, scenogr. P. Senhofs. *Recenzijas*: Grigulis A. «Ciņa», 1974, 17. nov.; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1974, 16. nov., 13. lpp.; Saulīte G. «Karogs», 1975, № 7, 142. lpp.; Staņa V. «Rīgas Balss», 1974, 29. okt.; Валин И. «Советская Латвия», 1975, 12 марта.

R. Seridana «Atjautīgā aukle» (A. Viļkina skatuves variants) 28. nov.; rež. A. Viļkins (Maskava), rež. asist. J. Brodelis, kustību rež. E. Ferda, scenogr. V. Valeriuss (Maskava), kostīmu mākslin. B. Puzina, komp. R. Pauls. *Recenzijas*: Grigulis A. «Ciņa», 1974, 14. dec.; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1974, 14. dec., 6. lpp.; Sakare V. «Padomju Jaunatne», 1974, 15. dec.; Staņa V. «Rīgas Balss», 1974, 28. nov.; Augstkalna M. «Māksla», 1975, № 3, 41.—42. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1975, 23. janv.

E. Olbī «Viss dārzā» 28. dec.; rež.-insc. A. Liniņš, rež. J. Strenga, rež. asist. K. Auškāps, scenogr. I. Blumbergs, kostīmu māksl. B. Puzina. *Recenzijas*: Grigulis A. «Ciņa», 1975, 23. janv.; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1975, 1. febr., 12. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 29. janv.; Staņa V. «Rīgas Balss», 1975, 2. janv.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1975, 23. janv.; Pētersons P. «Liesma», 1975, № 7, 18. lpp.; № 8, 23. lpp.; Паберз Ю. «Советская Латвия», 1975, 14 марта.

1975. gadā

M. Birzes «Tā nebija pēdējā diena» 17. martā; rež.-insc. A. Liniņš, rež. F. Ertner, rež. asist. A. Bērziņš, kustību rež. E. Ferda, scenogr. A. Merkmanis, G. Bīdes fotoprojekcijas. *Recenzijas*: Grigulis A. «Ciņa», 1975, 17. apr.; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1975, 19. apr., 5. lpp.; Zeltiņa G. «Literatūra un Māksla», 1975, 9. maijā, 12. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 16. apr.; Pētersons P. «Liesma», 1975, № 9, 19. lpp.; Saulīte G. «Karogs», 1975, № 6, 137.—139. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1975, 3. apr.; Staņa V. «Darba Balss», 1975, 25. martā; Ronis M. «Māksla», 1975, № 3, 39.—40. lpp.; Runce M. «Literatūra un Māksla», 1975, 9. aug., 12.—13. lpp.; Валин И. «Советская Латвия», 1975, 31 мая; Макарова О. «Советская культура», 1975, 9 сент., с. 5; Валин И. «Театр», 1975, № 11, с. 11—13.

E. Vetemā «Svētā Zuzanna jeb Meistaru skola» 16. maijā; rež. A. Dimiters, rež. asist. V. Vecumniece, scenogr. J. Dimiters, kostīmu māksl. B. Puzina, skaņu rež. A. Grīva. *Recenzijas*: Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1975, 14. jūn., 9. lpp.; Saulīte G. «Karogs», 1975, № 7, 141. lpp.; Staņa V. «Rīgas Balss», 1975, 15. maijā; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1975, 29. maijā; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 10. aug.; Vellerand L. «Sīrp ja Vasar» (ig. val.), 1975, 30. maijā, 6. lpp.

H. Ibsena «Brands» 25. sept.; rež.-in-sc. A. Liniņš, rež. asist. K. Auškāps, kustību rež. M. Tenisons, scenogr. I. Blumbergs, komp. R. Pauls. *Recenzijas*: Hausmanis V. «Cīņa», 1975, 4. nov.; Lāms V. «Cīņa», 1975, 4. nov.; Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1975, 18. okt., 8. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1975, 16. okt.

E. Stritmatēra «Bišu Ole» (A. Viļkina skatuves variants) 14. nov.; rež.-in-sc. A. Liniņš, rež. asist. A. Bērziņš, kustību rež. E. Ferda, scenogr. I. Blumbergs, kostīmu māksl. B. Puzina. *Recenzijas*: Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1975, 13. dec., 5. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1975, 4. dec.; Hausmanis V. «Cīņa», 1976, 28. janv.; Сваринская М. «Советская Латвия», 1975, 7 дек.

J. O'Nīla «Garas dienas ceļš uz nakti» 3. dec.; rež. A. Matīsa, scenogr. I. Blumbergs, kostīmu māksl. B. Puzina un I. Blumbergs. *Recenzijas*: Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1975, 25. dec.; Grigulis A. «Literatūra un Māksla», 1976, 24. janv., 8. lpp.

RIGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

1974. gadā

A. Veiclera, A. Mišarina «Darba diena» 17. okt.; rež. Ļeņingradas A. Ostrovska Teātra, mūzikas un kinematogrāfijas institūta diplomands A. Dzekuns, scenogr. T. Sveca. *Recenzijas*: Burtņiece A. «Literatūra un Māksla», 1974, 2. nov., 5. lpp.

M. Roščina «Vecais Jaunais gads» 14. nov.; rež. M. Džangišerašvili (Uljanovska), scenogr. A. Oparins (Ļeņingrada), baletm. A. Cuks, komp. I. Vigners. *Recenzijas*: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1974, 30. nov., 7. lpp.; Saulīte G. «Karogs», 1975, № 7, 142. lpp. Валин И. «Советская Латвия», 1974, 29 ноября; Ступин Б. «Слава Севастополю», 1975, 14 июня; Каминская Р. «Молодая гвардия» (Киев), 1975, 20 июля; Рачада И. «Киевская правда», 1975, 31 июля.

F. Dīrenmatē «Vecās dāmas vizīte» 27. dec.; rež. I. Pekers, scenogr. J. Feoktistovs, kostīmu māksl. L. Rage, komp. Ģ. Ramans, kustību konsult. V. Cukanovs. *Recenzijas*: Burtņiece A. «Literatūra un Māksla», 1975, 15. febr., 8.—9. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 29. janv.; Segals Z. «Rīgas Balss», 1974, 27. dec.; Валин И. «Советская Латвия», 1975, 23 янв.

1975. gadā

L. Zorina «Tranzīts» 20. febr.; rež. Ļeņingradas A. Ostrovska Teātra, mūzikas un kinematogrāfijas institūta diplomands A. Ļebedevs, scenogr. E. Kočergins (Ļeņingrada). *Recenzijas*: Dzenitis G. «Literatūra un Māksla», 1975, 1. martā, 7. lpp.; Staņa V. «Rīgas Balss», 1975, 20. febr.; Стародубцев В. «Советская молодежь», 1975, 14 мая.

M. Roščina «Vīrs un sieva meklē istabu» 23. martā; rež. L. Beļavskis, scenogr. T. Sveca. *Recenzijas*: Ronis M. «Literatūra un Māksla», 1975, 26. apr., 11. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 16. apr.; Staņa V. «Rīgas Balss», 1975, 25. martā; Saulīte G. «Karogs», 1975, № 7, 142. lpp.; Ступин Б. «Слава Севастополя», 1975, 14 июня; Каминская Р. «Молодая гвардия» (Киев), 1975, 20 июля.

B. Vasiļjeva «Sarakstos nav minēts» 8. maijā; rež. A. Kacs, scenogr. T. Sveca, horeogr. E. Drulle, komp. V. Nikolajevs. *Recenzijas*: Staņa V. «Cīņa», 1975, 20. maijā; Zeltiņa G. «Literatūra un Māksla», 1975, 9. maijā, 11. lpp.; Starodubcevs V. «Literatūra un Māksla», 1975, 24. maijā, 6. lpp.; Ronis M. «Māksla», 1975, № 3, 37.—39. lpp.; Treimanis G. «Cīņa», 1975, 15. jūn.; Runce M. «Literatūra un Māksla», 1975, 9. aug., 12. lpp.; Saulīte G. «Karogs», 1975, № 7, 139.—140. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 10. aug.; Валин И. «Советская Латвия», 1975, 31 мая.

E. Radzinska «Sarunas ar Sokrātu» 18. maijā; rež. A. Kacs, scenogr. T. Sveca, komp. P. Dambis. *Recenzijas*: Zabis E. «Literatūra un Māksla», 1975, 14. jūn., 9. lpp.

V. Sukšina «Energiskie ļaudis» 22. nov.; rež. L. Beļavskis, scenogr. J. Feoktistovs, komp. I. Vigners. *Recenzijas*: Pētersons P. «Literatūra un Māksla», 1976, 4. janv., 7. lpp.; Valjins I. «Rīgas Balss», 1975, 28. nov.

J. Oļešas «Trīs resnvēderi» 30. dec.; rež. I. Pekers, scenogr. N. Hačatrjana.

RĪGAS OPERETES TEĀTRI

1974. gadā

J. Beneša «Zaļā pļavā» (latv. tr.) 22. okt.; rež.-insc. K. Pamše, rež. B. Bauma, diriģ. A. Tiss, scenogr. A. Plaudis, kostīmu māksl. M. Kangare, baletm. I. Magone.

G. Kančeli «Hanumas nedarbi» (kr. tr.) 23. okt.; rež. K. Mārsons, dir. K. Bašs, scenogr. un kostīmu māksl. T. Jufa, baletm. G. Larionovs.

V. Kaminska un A. Vilka «Lakstīgalu festivāls» (latv. tr.) 26. dec.; rež.-insc. V. Pūce, rež. E. Zveja, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. L. Merkmanis, kostīmu māksl. I. Krutko, horeogr. J. Pankrate. *Recenzijas*: Briede-Bulavinova V. «Cīņa», 1975, 26. febr.; Vētra N. «Dzimitenes Balss», 1975, 16. janv.

1975. gadā

A. Kuļešova «Muša Cokotuša» (pēc K. Čukovska pasakas motīviem; kr. tr.) 8. janv.; rež.-insc. V. Pūce, diriģ. A. Tiss, scenogr. A. Plaudis, kostīmu māksl. L. Leite, kormeist. un rež. asist. A. Apsīte, baletm. G. Dolgopolovs. *Recenzijas*: Kārklīņa R. «Rīgas Balss», 1975, 9. apr.

R. Frimla un F. Stotharta «Rozmarija» (kr. tr.) 26. febr.; rež.-insc. K. Pamše, rež. B. Bauma, diriģ. M. Bašs, scenogr. L. Merkmanis, kostīmu māksl. I. Krutko, horeogr. J. Pankrate.

P. Abrahama «Viktorija un viņas huzārs» (latv. tr.) 27. martā; rež. H. Misiņš, rež. asist. R. Kepe, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. L. Merkmanis, kostīmu māksl. I. Krutko, horeogr. J. Pankrate. *Recenzijas*: Briede-Bulavinova V. «Cīņa», 1975, 12. jūn.

K. Ļistova un B. Galperina «Sevastopoles valsis» (kr. tr.) 1. maijā; rež.-insc. V. Pūce, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. A. Plaudis, kostīmu māksl. L. Ločmele, horeogr. A. Lembergs.

G. Mazaneca un P. Bējaha «Neiespējamā sievietē» (latv. tr.) 22. okt.; rež. K. Pamše, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. A. Plaudis, kostīmu māksl. I. Krutko, baletm. I. Cača.

R. Blaumaņa «No saldēnās pudeles» (M. Teteres skat. variants, Im. Kalniņa mūz., J. Petera dziesmu teksti; latv. tr.) 23. dec.; rež. M. Teterē, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. A. Plaudis, kostīmu māksl. L. Leite, baletm. J. Pankrate, kormeistare A. Apsīte.

ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

1974. gadā

G. Priedes «Es jūs piespiedišu mīlēt Raini» (latv. tr.) 26. sept.; rež. Ā. Sapiro, rež. asist. J. Vītolīņš, scenogr. A. Freibergs, komp. Im. Kalniņš. *Recenzijas*: Burtņiece A. «Literatūra un Māksla», 1974, 19. okt., 13. lpp.; Vītolīņš J. «Padomju Jaunatne», 1974, 29. sept.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1974, 17. nov.; Dzenīte A. «Skolotāju Avīze», 1974, 18. dec.; Martīnova A. «Jaunās Rokas», 1974, 14. nov.; Pētersons P. «Liesma», 1974, № 12, 20. un 24. lpp.; Kalniņš J. «Karogs», 1975, № 2, 139. lpp.; Bērziņa L. «Karogs», 1975, № 3, 136.—137. lpp.

V. Rozova «Cetri pilieni» (kr. tr.) 27. nov.; uzved. māksl. vad. Ā. Sapiro, rež. F. Deičs, scenogr. A. Freibergs, baletm. B. Matisone. *Recenzijas*: Burtņiece A. «Literatūra un Māksla», 1975, 8. febr., 8.—9. lpp.; Zeltiņa G. «Padomju Jaunatne», 1974, 15. dec.; Vaiņis I. «Rīgas Balss», 1974, 8. dec.; Онис В. «Знамя труда», 1975, 11 сент.

J. VITOLA LATVIJAS VALSTS KONSERVATORIJAS

TEĀTRA FAKULTĀTES III KURSA STUDENTU IZRADE —

I. Ziedoņa «Kurzemīte» (1. grām.) 4. dec.; rež. J. Vītolīņš, scenogr. A. Freibergs, skatuves runas pedag. A. Maizuks un J. Vītolīņš. *Recenzijas*: Villere A. «Literatūra un Māksla», 1974, 29. jūn., 15. lpp.; Ziedonis I. «Literatūra un Māksla», 1974, 21. dec., 9. lpp.; Čakare V. «Padomju Jaunatne», 1975, 1. janv.; Ronis M. «Karogs», 1975, № 6, 140. lpp.; Vītolīņš J. «Komunisti», 1975, 28. janv.; Apinīte V. «Rīgas Balss», 1974, 14. dec.

1975. gadā

A. Čehova «Ivanovs» (latv. tr.) 28. febr.; rež. Ā. Sapiro, scenogr. M. Kitajevs, V. Ernesakss (Tallina) muzikālais noform., komp. O. Ehala (Tallina), rež. asist. L. Baumanē. *Recenzijas*: Burtņiece A. «Cīņa», 1975, 21. sept.; Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1975, 19. apr., 6. lpp.; Zeltiņa G. «Padomju Jaunatne», 1975, 17. jūn.; Radzobe S. «Māksla», 1975, № 2, 30.—33. lpp.; Burtņiece A. «Karogs», 1975, № 8, 134. lpp.; Pētersons P. «Liesma», 1975, № 8, 23. lpp.; Staņa V. «Rīgas Balss», 1975, 27. febr.; Klīnta I. «Skolotāju Avīze»,

1975, 26. martā; Unts M. «Sirp ja Vasar» (ig. val.), 1975, 11. apr., 7. lpp.; Иоселиани Д. «Вестник» (Тбилиси), 1975, № 3; Строева М. «Литературная газета», 1975, 10 дек., с. 8.

I. Ziedoņa «Kas kuram blēņas, kas kuram pasakas» («Krāsainās pasakas» un citas I. Ziedoņa pasakas dramatisējais J. Vitoliņš; latv. tr.) 28. martā; rež. J. Vitoliņš, kustību rež. M. Tenisons, scenogr. A. Freibergs, komp. U. Stabulnieks. *Recenzijas*: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1975, 19. apr., 6. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 6. jūn.; Ronis M. «Karogs», 1975, № 6, 141. lpp.

R. Raitas-Kovalovas «Cilvēks no Cilvēka muzeja» (kr. tr.) 7. maijā; rež. A. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, kustību rež. M. Tenisons, rež. asist. J. Ratiners, komp. E. Straume. *Recenzijas*: Ronis M. «Literatūra un Māksla», 1975, 17. maijā, 8. lpp.; Zeltiņa G. «Literatūra un Māksla», 1975, 9. maijā, 12. lpp.; Ilnis C. «Rīgas Balss», 1975, 13. maijā; Ronis M. «Māksla», 1975, № 3, 37. lpp.; Runce M. «Literatūra un Māksla», 1975, 9. aug., 13. lpp.; Saulīte G. «Karogs», 1975, № 7, 140.—141. lpp.; Radzobe S. «Padomju Jaunatne», 1975, 10. aug.

M. Ibrahimbekova «Par visu labo — nāve» (kr. tr.) 13. sept.; rež. O. Dehtjars, scenogr. A. Freibergs. *Recenzijas*: Zeltiņa G. «Literatūra un Māksla», 1975, 25. okt., 7. lpp.

N. Dumbadzes «Baltie karogi» (latv. tr.) 26. sept.; rež. T. Cheidze (Tbilisi), rež. asist. J. Vitoliņš, scenogr. M. Cavčavadze (Tbilisi), komp. D. Turiašvili (Tbilisi). *Recenzijas*: Meinerte I. «Literatūra un Māksla», 1975, 7. nov., 6. lpp.; Bērziņa L. «Rīgas Balss», 1975, 22. okt.

A. Tolstoja «Buratīno piedzīvojumi Muļķu zemē» (Ā. Sapiro dramatisējums, kr. tr.) 11. okt.; insc. Ā. Sapiro, rež. asist. F. Deičs, scenogr. A. Freibergs, kostīmu māksl. R. Rage, kustības iest. B. Matisone, komp. O. Ehala (Tallina). *Recenzijas*: Ronis M. «Literatūra un Māksla», 1975, 22. nov., 11. lpp.

V. Rozova «Cetri piliēni» (latv. tr.) 4. nov.; rež. F. Deičs, scenogr. A. Freibergs, baletm. B. Matisone. *Recenzijas*: Burtņiece A. «Literatūra un Māksla», 1975, 22. nov., 11. lpp.

J. VITOLA LATVIJAS VALSTS KONSERVATORIJAS TEĀTRA FAKULTĀTES IV KURSA STUDENTU DIPLOMDARBA IZRĀDE —

A. Tolstoja «Buratīno piedzīvojumi Muļķu zemē» (latv. tr.) 6. dec.; rež. F. Deičs, scenogr. A. Freibergs, kostīmu māksl. R. Rage, kustības iest. B. Matisone, komp. O. Ehala (Tallina).

LELĻU TEĀTRI

1974. gadā

J. Viļkovska «Rimcimci un draiskie lāciņi» (kr. tr.) 6. okt.; rež. J. Bergmanis, māksl. P. Senhofs, komp. I. Jakovļevs.

I. Stoka «Dievišķā komēdija» (kr. tr.) 4. dec.; rež. V. Pūce, māksl. P. Senhofs.

M. Pavlika «Papīra zirdziņš» (latv. tr.) 27. dec.; rež. A. Cepurītis, māksl. A. Merkmanis, komp. R. Kalsons.

1975. gadā

- J. Viļkovska «Rimcimci un draiskie lācīši» (latv. tr.) 19. janv.; rež. J. Bergmanis, māksl. P. Senhofs, komp. I. Jakovļevs.
- J. Hašeka «Sveiks frontē» (A. Cepuriša skat. variants; latv. tr.) 4. apr.; rež. A. Cepurītis, māksl. P. Senhofs, komp. I. Vigners.
- M. Pavlika «Papīra zirdziņš» (kr. tr.) 23. martā; rež. A. Cepurītis, māksl. A. Merkmanis, komp. R. Kalsons.
- Brāļu Grimmu «Sniegbaltīte un septiņi rūķīši» (H. Vasara dram., L. Azarovas dziesmu teksti; kr. tr.) 27. sept.; rež. A. Cepurītis, māksl. J. Pigoznis, komp. G. Ramans.
- A. Cepuriša un V. Artava «Zaķu egļe» (latv. tr.) 23. dec.; rež. A. Cepurītis, māksl. O. Muižnieks, komp. Ģ. Ramans.

LIEPAJAS TEATRI

1974. gadā

- R. Neša «Lietus pārdevējs» 14. nov.; rež. A. Apele, scenogr. A. Merkmanis.
- A. Tolstoja «Aferists Mēbiuss» («Veikalnieks») 24. dec.; rež. K. Mārsons, scenogr. A. Dzenis, komp. A. Engelmanis. *Recenzijas:* Antonoviča A. «Komunisti», 1974, 27. dec.; Staņa V. «Leņina Ceļš», 1975, 8. febr.
- F. Ervē «Sķelmīgā jaunkundze» 9. nov.; rež. A. Migla, scenogr. B. Bitāne, diriģ. K. Klucis, baletm. K. Austruma, vok. konsult. V. Briede. *Recenzijas:* Briede-Bulavinova V. «Rīgas Balss», 1975, 17. sept.; Staņa V. «Leņina Ceļš», 1975, 8. febr.

1975. gadā

- V. Gibsona «Divi šūpolēs» 24. febr.; rež. P. Viksne, scenogr. B. Bitāne. *Recenzijas:* Zabis E. «Cīņa», 1975, 24. apr.; Burtiece A. «Literatūra un Māksla», 1975, 1. martā, 9. lpp.; Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1975, 20. sept., 12. lpp.; Zāle I. «Padomju Ceļš», 1975, 29. martā.
- R. Ibrahimbekova «Tuvums» («Pieskāriens») 28. febr., rež. O. Kroders, rež. asist. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas:* Zabis E. «Cīņa», 1975, 24. apr.; Burtiece A. «Literatūra un Māksla», 1975, 1. martā, 8. lpp.; Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1975, 20. sept., 12. lpp.
- R. Blaumaņa «Ļaunais gars» 21. martā; rež. M. Tetere, scenogr. A. Dzenis, komp. P. Dambis, dejas iest. K. Austruma un I. Cača. *Recenzijas:* Akurātere L. «Literatūra un Māksla», 1975, 12. apr., 12. lpp.; Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1975, 20. sept., 12. lpp.; Treigūts R. «Leņina Ceļš», 1975, 3. apr.; Gūtmanis O. «Komunisti», 1975, 19. apr.
- A. Petraškeviča «Kas nogalināja Reini Jūrmalnieku?» («Trauksme»; O. Krodera lokalizēts tulk.) 11. apr.; rež. O. Kroders, scenogr. A. Dzenis. *Recenzijas:* Burtiece A. «Literatūra un Māksla», 1975, 26. apr., 11. lpp.; Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1975, 20. sept., 12. lpp.; Rungulis M. «Komunisti», 1975, 11. maijā; Vuškāns J. «Komunisti», 1975, 17. maijā; Burtiece A. «Literatūra un Māksla», 1975, 20. sept., 10. lpp.

A. Vampilova «Vecākais dēls» 25. apr.; rež. A. Migla, scenogr. B. Bitāne. *Recenzijas*: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1975, 7. jūn., 6. lpp.; Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1975, 20. sept., 12. lpp.; Saulīte G. «Karogs», 1975, № 7, 141. lpp.

P. Abrahamā «Havajas puķe» (mūziku instrumentējis I. Vigners) 31. okt.; rež. O. Kroders, rež. asist. K. Austruma, scenogr. A. Kļaviņš, kostīmu māksl. V. Ceirāne, diriģ. A. Pumpure, kormeistars K. Klucis, dejas iest. I. Cača.

G. Mamļina «Manai meitai jau 16...» 21. nov.; rež. P. Viksne, scenogr. B. Bitāne. *Recenzijas*: Radzobe S. «Literatūra un Māksla», 1975, 20. dec., 7. lpp.; Rubīns R. «Komunists», 1975, 16. dec.

O. Joseliani «Sešas vecmeitas un viens vīrietis» 6. dec.; rež. N. Kļētnieks, scenogr. A. Kļaviņš.

A. Kuterņicka «Ak, šie vecāki!» 7. dec.; rež. A. Migla, scenogr. B. Bitāne. *Recenzijas*: Aule D. «Komunists», 1975, 12. dec.

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

1974. gadā

R. Blaumaņa «No saldenās pudeles» 6. sept.; rež. P. Lūcis, scenogr. L. Bubiērs. *Recenzijas*: Liepiņš V. «Cīņa», 1974, 10. sept.; Bībers G. «Literatūra un Māksla», 1974, 26. okt., 12. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1974, 17. okt.; Mežaka M. «Liesma» (Valmierā), 1974, 6. sept.

I. Bindes un A. Bergmaņa dzejas kompozīcija «Kamēr saule vēl nenoriet...» 27. okt.; rež. Dz. Kļētniece, scenogr. P. Rozenbergs, komp. Im. Kalniņš. Uzved. veidots kopā ar vokāli instrumentālo ansambli «Menuets», diriģ. J. Blūms. *Recenzijas*: Zirņītis P. «Literatūra un Māksla», 1974, 7. dec., 5. lpp.

A. Busujoka «Vienatnē ar mīlestību» (V. Braslas dram.) 5. nov.; rež. V. Brasla, scenogr. D. Rožlapa. *Recenzijas*: Mežaka M. «Liesma» (Valmierā), 1975, 20. martā.

A. Kolomijeca «Zilie brieži» 8. nov.; rež. Dz. Ritenberga, rež. asist. A. Jansone, scenogr. I. Caks, komp. P. Plakidis. *Recenzijas*: Zabis E. «Literatūra un Māksla», 1974, 23. nov., 13. lpp.; Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1975, 11. okt., 6. lpp.; Skudra A. «Dzimtenes Balss», 1975, 9. janv.; Валин И. «Советская Латвия», 1975, 12. марта.

H. Vuolijoki «Niskavuori Heta» 21. nov.; rež. P. Lūcis, scenogr. P. Rozenbergs. *Recenzijas*: Zabis E. «Literatūra un Māksla», 1974, 28. dec., 12. lpp.; Макарова О. «Советская культура», 1975, 10. янв., с. 4.

A. Сехова «Trīs māsas» 27. dec.; rež. O. Kroders un M. Ķimele, scenogr. I. Blumbergs, komp. I. Zemzars. *Recenzijas*: Staņa V. «Cīņa», 1975, 14. febr.; Zabis E. «Literatūra un Māksla», 1975, 8. febr., 7. lpp.; Ronis M. «Literatūra un Māksla», 1975, 22. febr., 6. lpp.; Pētersons P. «Liesma», 1975, № 8, 23. lpp.; Radzobe S. «Māksla», 1975, № 2, 28.—29. lpp.; Burtņiece A. «Karogs», 1975, № 8, 132.—134. lpp.; Skudra A. «Liesma» (Valmierā), 1974, 27. dec.

1975. gadā

M. Meijo un M. Ennekena «Mana sieva — mele» 27. martā; rež. E. Freibergs, scenogr. J. Dimīters, komp. I. Zemzars. *Recenzijas*: Zabis E. «Literatūra un Māksla», 1975, 26. apr., 11. lpp.; Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1975, 11. okt., 6. lpp.

Z. Anuija «Mēdeja» 9. apr.; rež. M. Ķimele, scenogr. I. Blumbergs. *Recenzijas*: Zabis E. «Literatūra un Māksla», 1975, 17. maijā, 11. lpp.; Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1975, 11. okt., 6. lpp.; Bergmanis A. «Padomju Jaunatne», 1975, 22. apr.; Pētersons P. «Māksla», 1975, № 4, 34.—37. lpp.

Z. Posmišas «Pasāžiere» (atjaun.) 3. maijā; rež. M. Ķimele, scenogr. A. Plaudis. *Recenzijas*: Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1975, 11. okt., 6. lpp.; Upeniece A. «Liesma» (Valmierā), 1975, 1. maijā.

N. Matukovska «Ja dzīvi varētu kā dziesmu no jauna sākt» («Pēdējā instance») 21. maijā; rež. A. Leimanis, scenogr. I. Caks. *Recenzijas*: Zabis E. «Literatūra un Māksla», 1975, 7. jūn., 6. lpp.; Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1975, 11. okt., 6. lpp.; Mežaka M. «Liesma» (Valmierā), 1975, 21. maijā.

H. Gulbja «Ciruliši» 29. maijā; rež. P. Lūcis, scenogr. P. Rozenbergs. *Recenzijas*: Pētersons P. «Liesma», 1975, № 9, 20. lpp.; Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1975, 11. okt., 6. lpp.; Upeniece A. «Liesma» (Valmierā), 1975, 28. maijā; Valters A. «Darba Balss», 1975, 25. sept.

S. Salteņa un L. Jaciņeviča «Uguns mēdības ar dzinējiem» 8. jūl.; rež.-insc. un scenogr. M. Tenisons, komp. G. Kuprevičs, G. Bindes diapozitīvi. *Recenzijas*: Skudra A. «Literatūra un Māksla», 1975, 6. sept., 7. lpp.; Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1975, 11. okt., 6. lpp.; Grīns G. «Literatūra un Māksla», 1975, 25. okt., 7. lpp.; Redovičs A. «Rīgas Balss», 1975, 4. nov.

S. Moema «Lietus» (M. Ķimeles un L. Stumbres dram.) 16. nov.; rež. M. Ķimele, scenogr. M. Tenisons. *Recenzijas*: Zeltiņa G. «Literatūra un Māksla», 1976, 31. janv., 12. lpp.

Recenzijas par iepriekšējo sezonu iestudējumiem

P. Putniņa «Paši pūta, paši dega» (brīvdabas izrāde Kandavā). Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1975, 12. jūl., 15. lpp.

G. Priedes «Udmurtijas vijolīte». Bērziņa L. «Karogs», 1975, № 3, 134.—136. lpp.

Ā. Geikina «Legenda par Kaupo». Ita Saks «Ohtuleht» (ig. val.), 1975, 11. janv.; Kalju Hāns «Liesma» (Valmierā) 1975, 15. martā.

E. Vulfa «Sensācija». Ronis M. «Padomju Jaunatne», 1974, 17. nov.

F. Garsijas Lorkas «Brīnumainā kurpniece». Клиничина Т. «Театр», 1975, № 6, с. 28—30.

M. Gorkija «Barbari». С. В. «Театр», 1974, № 10, с. 126.

N. Pogodina, M. Zaharova «Temps — 1929». Schostak I. «Theater der Zeit» (Berlin), 1975, № 5, 22.—24. lpp.; Василен Васев «Дунавска правда» (на болгарском яз.), 1974, 2 okt.; Никола Боздуганов «Народна култура» (на болгарском яз.), 1974, 5 okt. с. 2; Синякова С. «Вечерний Киев», 1975, 8 июля; Соломонов М. «Рабочая газета» (Киев), 1975, 22 июля; Позднякова Е. «Правда Украины», 1975, 23 июля; Новоселицка Л. «Култура и життя» (Киев), 1975, 24 июля, с. 3; Рачада И. «Киевская правда», 1975, 31 июля.

M. Gorkija «Dibena». Василен Васев. «Дунавска правда» (на болгарском яз.), 1974, 28 сент.; Никола Боздуганов «Народна култура» (на болгарском яз.), 1974, 5 okt., с. 2; Новоселицка Л. «Култура и життя» (Киев), 1975, 24 июля, с. 3; Миронова Л. «Киевская правда», 1975, 26 июля.

A. Upiša «Zanna d'Arka». Позднякова Е. «Правда Украины», 1975, 23 июля; Новоселицка Л. «Култура и життя», 1975, 24 июля, с. 3.

A. Ostrovska «Arī gudrinieks pārskatās». Миронова Л. «Киевская правда», 1975, 26 июля.

B. Brehta «Kaukāza krīta aplis». Позднякова Е. «Правда Украины», 1975, 23 июля.

A. Saka «Spēlē, Spēlmani!» V. Kingisepa Akadēmiskajā drāmas teātrī (Tallinā). Unts M. «Kultuur ja Elu» (ig. val.), 1974, № 7, 30.—31. lpp.

A. Ostrovska «Vilki un avis». Войткевич Н. «Театр», 1975, № 3, с. 12—13.

D.ž. Pučīni «Turandota». Кенигсберг А. «Музыкальная жизнь», 1975, № 4, с. 6.

F. Dostojevskā, V. Rozova «Brālis Aļoša». Смелков Ю. «Неделя», 1975, № 43, с. 16—17.

K. Sukovska «Sukokkala». Сахновский-Панкеев В. «Вечерний Ленинград», 1975, 23 янв.; Смелков Ю. «Неделя», 1975, № 43, с. 16—17.

J. Mitjko, J. Mihailova, V. Daškeviča «Bumbarašs» (pēc A. Gaidara darbiem). Сахновский-Панкеев В. «Вечерний Ленинград», 1975, 23 янв.; Смелков Ю. «Неделя», 1975, № 43, с. 16—17.

V. Sekspīra «Hamlets» (L. Paegles Valmieras drāmas teātrī). Kālmets T. «Sirp ja Vasar» (ig. val.), 1974, 7. nov., 7. lpp.

LATVIEŠU AUTORU LUGU IESTUDEJUMI AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM UN SCENOGRĀFU IZSTĀDES

1974. g. 16. nov. Vīlandes teātrī «Ugala» (Igaunijas PSR) notika G. Priedes lugas «Udmurtijas vijolīte» pirmizrāde. Iestudējuma režisors Valdurs Līvs, scenogrāfs Tinu Virve (Tallina). Lugu ig. val. tulkojusi Ita Saksa.
Recenzijas: Kalmets T., Upeniece A. «Komunists», 1975, 13. jūn.; Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1975, 21. jūn., 12. lpp.; Uibo K. «Sīrp ja Vasar» (ig. val.), 1974, 20. dec., 6. lpp.

1974. g. 28. decembrī Vīlandes teātrī «Ugala» (Igaunijas PSR) notika A. Brigaderes komēdijas «Sievu kari ar Belcebulu» pirmizrāde. Iestudējuma režisors Pēteris Lūcis, scenogrāfs Ivars Caks, dejas iestudējusi Mareta Kurme. Lugu ig. val. tulkojusi Ita Saksa.

* * *

1974. g. 30. oktobrī *Maskavā*, Viskrievijas Teātra biedrības telpās, atklāja Padomju Latvijas četrus scenogrāfus — M. Kitajeva, G. Zemgala, A. Freiberga un I. Blumberga darbu izstādi, kurā bija eksponēti izrāžu meti, maketi, kostīmi, fotoattēli.

1975. g. 25. janvārī šo četrus scenogrāfus darbu izstādi atklāja *Ļeņingradā* K. Staņislavska Mākslas pilī.

Abas izstādes analizēja Maskavas un Ļeņingradas mākslas zinātnieki, scenogrāfi un režisori.

GODA NOSAUKUMI LATVIJAS PSR TEĀTRA DARBINIEKIEM (piešķirti no 1975. g. 1. janv. līdz 1976. g. 1. janv.)

Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

Zītai Ersai — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistei (1975. g. 11. apr.).

Genādijam Gorbaņovam — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistam (1975. g. 11. apr.).

Anatolijam Savčenko — Akadēmiskā operas un baleta teātra operas solistam (1975. g. 20. maijā).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

Paulam Dambim — komponistam (1975. g. 13. janv.).

Vladimiram Kaupužam — Latvijas PSR kultūras ministram (1975. g. 28. janv.).

Grigorijam Lomakinam — Rīgas Valsts cirka režisoram inscenētājam (1975. g. 26. sept.).

Jānim Kaijakam — Rīgas Operetes teātra galvenajam diriģentam (1975. g. 24. dec.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks

Alfrēdam Spuram — P. Stučkas Latvijas Valsts universitātes deju ansambļa «Dancis» mākslinieciskajam vadītājam un Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta artistam.

NOZIMIGĀKĀS VIESIZRĀDES

LATVIJAS PSR TEĀTRU VIESIZRĀDES AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM

1974. gadā

No 26. sept. līdz 3. okt. Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Bulgārijas TR pilsētās Rusē, Tirnovā un Blagoļevogradā ar diviem iestudējumiem — N. Pogodina, M. Zaharova «Temps — 1929» un M. Gorkija «Dibēnā».

27. un 28. sept. A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris piedalījās VDR 25. gadadienai veltītajā mākslas festivālā, spēlējot Rostokas Tautas teātra Lielajā zālē divas M. Gorkija «Vasarnieku» izrādes. Intīmajā teātri kolektīvs sniedza viesizrādēm sagatavotu programmu «Rīga sveic Rostoku», kurā ietvertas dziesmas no -izrādēm «Putni bez spārnkiem», «Man trīsdesmit gadu», «Reiz Jaungada naktī», «Lilioms», Brehta songi. Aktieri L. Freimane, E. Radziņa, J. Lejaskalns vācu valodā runāja latviešu dzejnieku dzejoļus.

28. okt. L. Paegles Valmieras drāmas teātris viesojās Vīlandē, teātra «Ugala» telpās, parādot V. Sekspīra «Hamletu».

1975. gadā

13. janv. L. Paegles Valmieras drāmas teātris viesojās Tallinā, V. Kingisepa Akadēmiskā drāmas teātra telpās, ar Ā. Geikina lugas «Legenda par Kaupo» iestudējumu.

No 18. janv. līdz 28. janv. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra krievu trupa viesojās Ļeņingradā, Pirmās piegades Kultūras pilī. Repertuārā: J. Mitjko, J. Mihailova, V. Daškeviča pēc Ā. Gaidara darbiem veidotais «Bumbarašs», Z. Papernija «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev», F. Dostojevska, V. Rozova «Brālis Aļoša», K. Cukovska «Vai tas tiesa, vai tie joki...»

No 8. apr. līdz 15. apr. Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta trupa viesojās Ļeņingradā, Vīborgas Kultūras pilī. Viesizrāžu repertuārā P. Caikovska «Gulbju ezers», C. Puni, R. Drigo, R. Glāzupa «Parīzes Dievmātes katedrāle», kā arī baleta viencēlieni — Z. Bizē — R. Ščedrīna «Karmena», J. Sibēliusa «Skaramušs», L. Minkusa «Pahīta».

No 1. jūn. līdz 29. jūn. Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Sevastopolē ar šādām izrādēm: N. Pogodina, M. Zaharova «Temps — 1929», A. Upīša «Zanna d'Arka», M. Roščina «Vecais Jaunais gads», B. Brehta «Kaukāza krieta aplis», V. Suļžika «Brēmenes muzikanti», M. Roščina «Virš un sieva

meklē istabu», A. Makajonoka «Apmātais apustulis», K. Sakoni «Televīzijas traucējumi», F. Drenmata «Vecās dāmas vizīte», Dž. Deriona «Cilvēks no Lamančās».

No 5. jūn. līdz 11. jūn. Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta trupa piedalījās Starptautiskajā mūzikas un deju festivālā Somijas pilsētā Kuopio, parādot baleta viencēlienus — J. Sibēliusa «Skaramušs», L. Minkusa «Pahita», Z. Bizē — R. Šēdrina «Karmena», kā arī fragmentus no C. Puni, R. Drigo, R. Glāzupa baleta uzveduma «Parīzes Dievmātes katedrāle».

7. un 8. jūnijā Tbilisi viesojās Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra latviešu un krievu trupa ar izrādēm — A. Čehova «Ivanovs» un A. Gaidara «Bumbarašs».

No 1. jūl. līdz 31. jūl. Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Kijevā ar šādām izrādēm: N. Pogodina, M. Zaharova «Temps — 1929», A. Upiša «Zanna d'Arka», M. Roščina «Vecais Jaunais gads», V. Suļžika «Brēmenes muzikanti», A. Ostrovska «Arī gudrinieks pārskatās», M. Gorkija «Dibenā», M. Roščina «Virs un sieva meklē istabu», A. Veiclera, A. Mišarina «Darba dienas», B. Brehta «Kaukāza krita aplis», A. Makajonoka «Apmātais apustulis», K. Sakoni «Televīzijas traucējumi», Dž. Deriona «Cilvēks no Lamančās».

PSRS TEĀTRU UN ĀRZEMJU KOLEKTIVU VIESIZRĀDES MŪSU REPUBLIKĀ

1974. gadā

No 7. sept. līdz 12. sept. Rīgas Krievu drāmas teātra telpās viesojās Bulgārijas Ruses pilsētas Šavas Ogņanova dramatisks teātris ar trim izrādēm — G. Karaslavova «Māte visiem», N. Iordanova «Neizskaidrojamā mīlestība», K. Zidorova «Bojans Magesņiks».

No 18. sept. līdz 30. sept. Akadēmiskā operas un baleta teātra, kā arī Rīgas Krievu drāmas teātra telpās viesojās Maskavas Drāmas un komēdijas teātris Tagankas laukumā. Viesizrāžu repertuārā šādi uzvedumi: B. Brehta «Krietnais cilvēks no Sečuanas», Dž. Rīda «10 dienas, kas satricināja pasauli», A. Vozņesenska «Antipasaules», Tēvijas karā kritušo dzejnieku darbu kompozīcija «Kritušie un dzīvie», Z. Moljēra «Tartifs», J. Stavinska «Nestunda», B. Vasiljeva «Bet rītausmas šeit klusas», F. Abramova «Koka zirgi».

No 6. okt. līdz 9. okt. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Marijas Rosas baleta trupa (Spānija). Trupas repertuārā spāņu dejas, kuru pamatā komponistu Manuela de Faljas, Albenisa, Pablo Lunas, Ruisa de Lunas, Himenesa, Capi, Mario Manri mūzika.

No 27. nov. līdz 1. dec. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās amerikāņu baleta trupa «City Center Joffrey Ballet». Viesu repertuārā baleta viencēlieni un miniatūras: «Parāde» (Sati mūzika), «Skaistā Donava» (J. Strausa mūzika), «Atmiņas» (R. Vāgnera mūzika), «Zaļais galds» (Koenas mūzika), «Kekvoks» (Gotšalka mūzika), «Vienmuļība» (Sati mūzika), «Maura pavana» (Persela mūzika), «Konfeti» (Dž. Verdi mūzika), «Nujorkas eksports» (Prinsa mūzika), «Svētā trīsvienība» (Raifa un Holdrisa mūzika).

1975. gadā

No 13. janv. līdz 21. janv. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Maskavas Mazās Bronnajas drāmas teātris ar trim izrādēm — Z. B. Moljēra «Dons Zuans», A. Barangas «Sabiedriskā doma», A. Ostrovska «Ne no šīs pasaules».

30. aprīlī L. Paegles Valmieras drāmas teātra telpās viesojās Vīlandes teātris «Ugala», parādot A. Brigaderes lugas «Sievu kari ar Belcebulu» iestudējumu.

14., 15. un 16. jūn. Baltijas kara apgabala Virsnieku nama telpās viesojās Prāgas pantomīmas teātris «Na Zabradli» ar divām programmām — L. Fialkas kompozīcijām «Milestība» un «Poga».

16. jūn. Liepājas teātri, bet 18. jūn. Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra telpās viesojās Vīlandes teātris «Ugala» ar G. Priedes lugas «Udmurtijas vijolīte» iestudējumu.

No 1. jūn. līdz 29. jūn. Rīgas Krievu drāmas un Baltijas kara apgabala Virsnieku nama telpās viesojās Ā. Lunačarska Sevastopoles Krievu drāmas teātris ar šādām izrādēm: J. Hašeķa «Jozefs Sveiks pret Franci Jozefu», I. Stoka «Velna dzirnavas», V. Mhitarjana «Atdodiet vecmāmiņu!», B. Kasparova «Septītā diena», V. Karaseva «Tērps izejamām dienām», A. Lunačarska «Lāču kāzas», M. Gorkija «Pēdējie», A. Tolstoja «Imperatores sazvērestība», V. Sekspira «Ziemas pasaka», K. Goldoni «Viesniece», M. Sovažona «Nakts skandāls», A. Bogačenkova «Svarīgie vārdi».

No 1. jūl. līdz 31. jūlijam Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Leņingradas Akadēmiskais komēdijas teātris ar šādām izrādēm: J. Svarca «Viena nakts», A. Arbuzova «Sis miļais vecais nams», M. Roščina «Vecais Jaunais gads», E. Braginska, E. Rjazanova «Darba biedri», A. Čehova «Raibie stāsti», R. Hamzatova «Mazais logs uz lielo pasauli», V. Konstantinova, B. Racera «Nevienādas laulības», V. Poļakova «Lai dzīvo karalis!», E. Braginska, E. Rjazanova «Radinieki», B. Sova «Vezums ar āboliem», Z. Moljēra «Mizantrops», E. Rostana «Romantiķi», F. Dīrenmata «Fiziki», Eduardo de Filipo «Cilindrs», Z. Zirodu «Trojas kara nebūs», Z. Kokto, F. Saganas, A. Rusena «Parīzes siluēti».

No 1. aug. līdz 30. aug. Rīgas Krievu drāmas teātra un Rīgas Operetes teātra telpās viesojās Omskas drāmas teātris ar šādām izrādēm: N. Ankilova «Kareivja atraitne», J. Kiržnera un A. Mozgunova «Tā sākās leģenda», K. Simonova «No Lopatina piezīmēm», D. Orlova «Jasnaja Poļana», M. Satrova «Mana mīla trešajā kursā», O. Ņečajeva, G. Vladičina «Vasiļisa Daiļā», A. Čehova «Trīs māsas», A. Tolstoja «Jāņa Bargā nāve», A. Oseckas «Ķiršu garša», Eduardo de Filipo «Rēgi», J. O'Nilā «Mīla zem gobām», T. Viljamsa «Orfejs nokāpj ellē».

No 2. sept. līdz 30. sept. Rīgas Krievu drāmas teātra un Baltijas kara apgabala Virsnieku nama telpās viesojās N. Gogoļa Maskavas drāmas teātris ar šādām izrādēm: T. Koļesničenko un V. Ņekrasova «Rokenrols rītausmā», J. Bondareva «Karstais sniegš», J. Semjonova «Ogareva ielā 6», L. Zuhovicka «Jāšus uz delfina», A. Sofronova «Beketova karjera», O. Joseliani «Kamēr rati vēl ripo», L. Ustinova «Dzīvā mūzika», J. Gabriloviča un S. Rozena «Laimīgais vīrs», A. Tolstoja un P. Sčeglova «Imperatores sazvērestība», A. Ostrovska «Pēdējais upuris», M. Paņjola «Mesjē Topāzs».

No 24. sept. līdz 29. sept. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Senegālas Nacionālais deju ansamblis. Viesizrāžu reperuārahoreogrāfiskas miniatūras, kurās atainotas tautas tradīcijas, parašas, Senegālas zemnieku ikdienas darbs.

Vācu dramaturģijas festivāla dienās Padomju Savienībā bija ieradies VDR teātris no Berlīnes «Deutsches Theater». 22. un 23. novembrī šis vācu teātra kolektīvs viesojās Rīgā A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra telpās, parādot Heinriha fon Kleista lugu uzvedumus — «Homburgas princis. Fridrihs» un «Sasistā krīzes».

SATURS

Jubilejas reizē. <i>Kārlis Kundziņš</i>	3
Teātru darbs 1975. gadā. <i>Viktors Hausmanis</i>	6
Katram cilvēkam savu Fudzi kalnu. <i>Gunārs Bibers</i>	18
Par un pret režisora teātri. <i>Māris Grēviņš</i>	29
Dažas domas par izteiksmes līdzekļu un formas meklējumiem režijā. <i>Anda Burtneice</i>	43
«Par kuru ceļu, Brand?» <i>Silvija Radzobe</i>	55
Margas Spertāles pasaule. <i>Rīta Melnace</i>	68
Savu lomu meklējot. <i>Tatjana Vlasova</i>	79
Teātra fakultāti atceroties. <i>Valdis Lūriņš</i>	86
Rīgas pantomimas divdesmitā gadskārtā. <i>Eriks Tivums</i>	92
Duburs — teātra kritiķis. <i>Gundega Saulīte</i>	99
Atrodums Dubura arhivam. <i>Dzidra Blūma</i>	108
Hronika. <i>Irēne Meinerte</i>	124

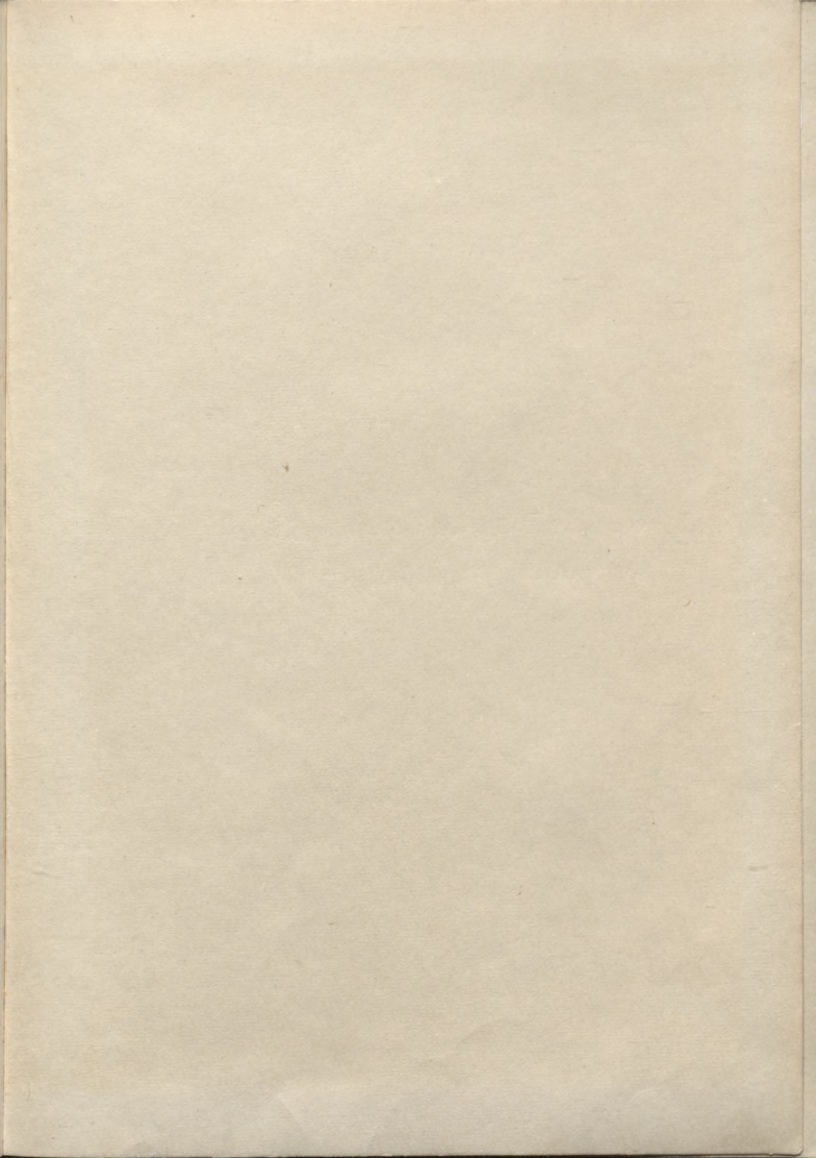
TEĀTRIS UN DZIVE, 20

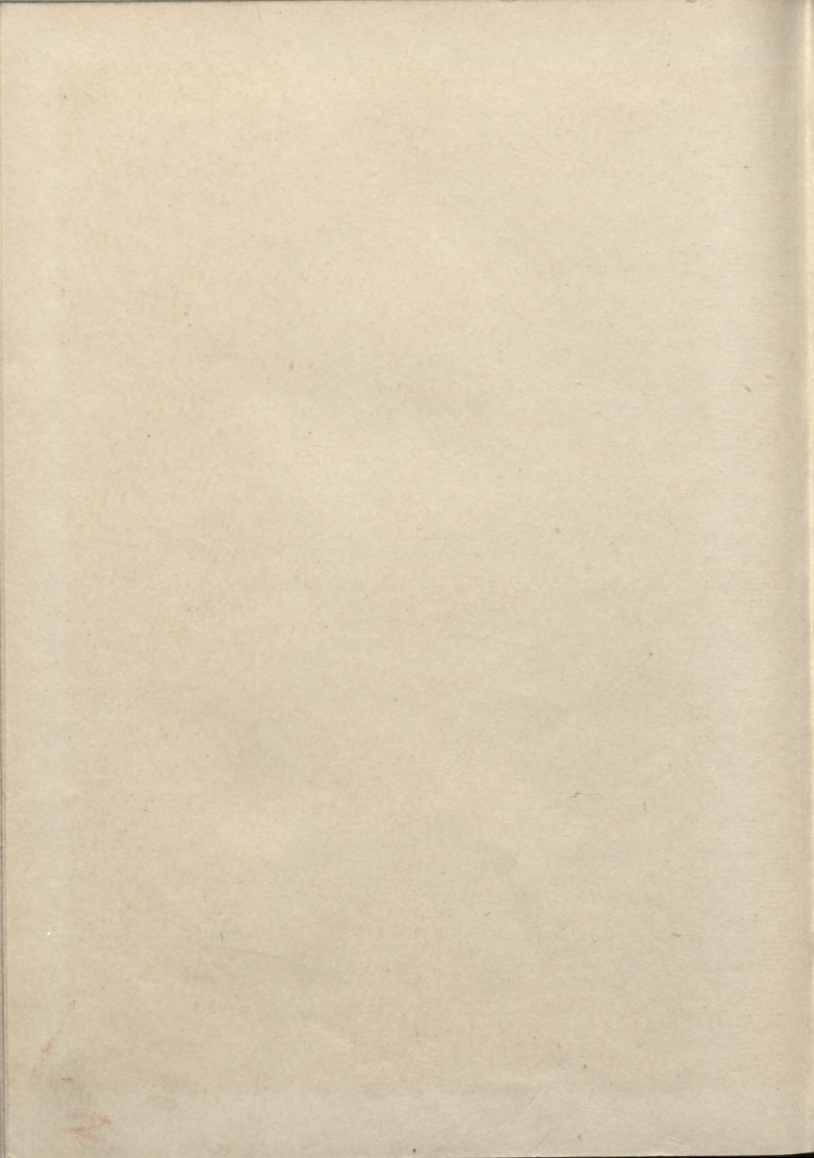
Sastādījusi Rīta Jāņa m. Melnace

Redaktore I. Zaķe. Mākslinieciskā redaktore Ņ. Sakirjanova.

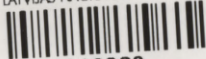
Tehniskā redaktore L. Engere. Korektors V. Markevics.

Nodota salikšanai 1976. g. 25. maijā. Parakstīta iespiešanai 1976. g. 29. oktobrī. Tipogrāfijas papīrs Nr. 1, formāts 60×84/16. 10 fiz. iespiedl.; 9,30 uzsk. iespiedl.; 10,03 izdevn. 1. Mētiens 8000 eks. JT 05469. Maksā 1 rbl. 10 kap. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 411/27991/MM-1358. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā Rīgā, Vienības gatvē 11. Pasūt. Nr. 973.





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306016320

Onirologia

1790

