

B
79

TEĀTRIS UN DZĪVE



Spīdola:
Topi
stiprākais
arī garā,
Spēks
nav vien tikai
viesuļa sparā.

30

06016330

TEATRIS
UNDZIVE

30



MAKSYMILIAN

UNIVERSITY
OF TORONTO

B
79

B

TEĀTRIS
UN DZĪVE

30

1985. gads teātros



RĪGA «LIESMA» 1986

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA

86 —

Sastādītājas: *Rīta Melnace, Silvija Radzobe*

Mākslinieks *Aivars Plotka*

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

Fotoilustrācijas: *G. Binde, V. Brauns, E. Freimane, D. Gedzjuns,
L. Ieviņa, J. Ikonņikovs, G. Janāitis, E. Kera,
M. Romanova, L. Stipnieks, V. Sarkovs*

Uz vāka — Raiņa «Uguns un nakts». *Spīdola* — *A. Kairiša,*
Lāčplēsis — *J. Lisners*



«Teātris un dzīve» lūdza ilggadējos redkolēģijas locekļus un autorus L. Dzeni un V. Hausmani atbildēt uz dažiem jautājumiem almanaha «Teātris un dzīve» 30. numurā:

1. *Kāda loma, jūsuprāt, «Teātrim un dzīvei» ir un kādai tai vajadzētu būt teātra procesa atspoguļošanā?*

2. *Kā trīsdesmit gados mainījusies teātra kritika — pēc «Teātra un dzīves» spriežot?*

3. *Vai šajā krājumā jūs esat nodrukājuši rakstus, ko uzskatāt par nozīmīgākajiem savā kritiķa darbā?*

Lilija Dzene

1. *Kāpēc pirms trīsdesmit gadiem almanaha iecerētāji un pamatlicēji — Kārlis Kundziņš un Alfrēds Austriņš, Juris Pabērzs — izdomāja tieši tādu virsrakstu «Teātris un dzīve»? Kāpēc nevarēja būt vienkārši «Teātris»? Laikam gan tādēļ, ka tas bija 50. gadu vidus, kad dzīve — patiesā, skarbā, nelakotā—ienāca teātrī daudz jūtāmāk nekā pirmajā pēckara desmitgadē. Visur un visiem gribējās, lai dzīve nostājas mākslai tieši līdzās kā kritērijs, kā patiesības sargs. Arī rakstos, kas tika publicēti jaundibinātajā almanahā. Es domāju, ka šī sardze bijusi noturīga visus šos gadus un ir ieņēmusi aizvien stiprāku, lietišķāku pozīciju.*

Ir vēl kāds cits aspekts, par ko es domāju, almanaham ceturtajā desmitā ieejot. Un tas ir šāds: cik lielu vietu (gan kvantitatīvi, gan kvalitatīvi) mūsu šodienas dzīve ieņem uz skatuves un cik liela nozīme ir teātra mākslai mūsdienu cilvēka dzīvē, viņa biogrāfijā? Tātad — dzīve, apkārt pastāvošā, manī esošā, topošā, mainīgā uz skatuves, un teātris, tā radītais pārdzīvojums manī, skatītājā.

Man šķiet, ka šīs abas puses mūsu teātra mākslā ir nepietiekami pārstāvētas. Jauno un ļoti atbildīgo dzīves jautājumu risināšanā latviešu teātris ir pabailīgs. Nogaidošs. Es te runāju par kopiešpaidu un galveno pārmetumu adresēju flagmaņiem — mūsu akadēmiskajiem dramatiskajiem teātriem. Teātriem, kuros šodien strādā visvairāk jaunatnes un ir tik maz jaunības. Mūsdienu dzīve šajos kolektīvos pilnvērtīgi neizskan arī tādēļ, ka akadēmiskajos teātros pēdējā laikā mūsu oriģināllugas ir viduvēji, nesaviļņojoši, pelēcīgi iestudētas (abas P. Putniņa lugas: «Pie puķēm — kur ģimenei pulcēties» un «Mūsu dēli», M. Zālītes «Tiesa» un arī iepriekšējo gadu darbi ir ar pieticības zīmogu). Tajās nav spilgtu tēlu, nav tā nozīmīgā, ieraudzītā, iepazītā cilvēka, kas neizgaist no skatītāja atmiņas. Daudzi jaunie aktieri, kas strādā lielajos teātros jau desmit gadu, ar grūtībām ir atmiņā jālasa kopā — kur viņš bija, ko spēlēja, vai tad tas bija viņš, paga, paga... Akvelīna Līvmane, Ivars Kalniņš, Maiga Sika, Jānis Kaijaks un vēl, un vēl — kur viņi ir tā uzreiz, tā paliekoši, tā ar citu nesajaucami skatītāju atmiņā? Bet talantīgi taču, spējīgi. Manas paauzdes jaunajiem bija tā lielā aktieru laime — ierakstīties skatītāju priekšstatos spējāk un uz laikiem paliekoši.

Un no šīs domas es pāreju uz otru pusi jautājumā par teātri un dzīvi. Cik lielu vietu teātris ieņem skatītāja — pilsoņa biogrāfijā? Cik lielu neaizmirstama notikuma iespaidu atstāj izrādes apmeklējums? Cik bieži cilvēks saka: «Es to (tēlu, uzvedumu) nekad neaizmirsīšu,» — vai: «Cauri gadiem es nevaru to aizmirst»? Man šķiet, daudz par maz ir šo notikumu, šo iecirtienu skatītāja dzīvē — ar sāpi, ar prieku, ar jaunatklāsmi, visiem kopā sniegtu, bet katram individuāli, pat intīmi sajustu iekšēju sakustēšanos, dvēseles skārumu. Ar visu to iedarbības spektru, kāds ir teātra rīcībā un ko pašlaik teātris, savas kārtējības, plānu un virsplānu pārņemts, savas ikdienības nomākts, pilnībā pat neapjēdz. Es savā ideālā tomēr joprojām redzu to teātri, kas katru vakaru vismaz kādai skatītāju daļai, vismaz vienam cilvēkam kļūst par neaizmirstamu notikumu, par viņa dzīves neatņemamu sastāvdaļu. Vienalga — vai kā sabiedriska un ētiska, vai kā estētiska pārdzīvojums. Vai kā asara, vai kā prieks, bet kaut kas neaizmirstams.

2. Teātra kritika neapšaubāmi ir mainījusies, augusi, un almanahs

to uzskatāmi apliecina. Kā domas, tā stila ziņā. Un mūsu republikas teātra gaita trīsdesmit gados šais krājumos ir. Noteikti. Īpaši vērtīgi ir Jāņa Kalniņa rakstītie sezonas pārskati. Tajos ir tāds labs panorāmiskums, noteikta autora pozīcija, bet piebremzēts subjektīvisms. Sajā ziņā pēdējos almanahos bremzes ir vaļīgākas, panorāma grūtāk uztverama. Tagadējā aktīvāko rakstītāju paudze savās simpātijās un arī nepieņemībā ir vairāk piestiprināta atsevišķiem teātriem, režisoriem, aktieriem. Tādēļ almanahā, kā vispār kritikā, ir pamaz pārsteigumu. Pēc autora uzvārda vien jau var prognozēt izklāsta variācijas un nekļūdīgi noteikt, vai vērtējums būs pozitīvs vai negatīvs. Man patiktos sajaukt kārtis. Būtu interesantāk.

3. Uz trešo jautājumu nevaru atbildēt.

Viktors Hausmanis

1. Ādolfs Alunāns 1869. gadā rakstīja, ka teātris esot spogulis, kurā mēs redzam visu savu dzīvošanu. Savukārt teātra dzīves atspulgs nu jau trīsdesmit gadu ir almanahs «Teātris un dzīve», kura pirmais laidiens iznāca 1956. gadā. Almanaha nosaukumā ietverta teātra pamatfunkcija — attēlot reālās dzīves procesu, un izdevums arī atspoguļojis teātra attīstības gaitu trīsdesmit gadu laikā. Dažreiz pilnīgāk, dažreiz — mazāk vispusīgi. Tomēr visus šos gadus tas centies apjēgt teātra virzību, galvenos notikumus, aktuālākās problēmas. Tātad savu uzdevumu veicis, tāda ir mana svētākā pārliecība.

Jā lasītājs grib iegūt priekšstatu par latviešu padomju teātra attīstības procesu, to var iegūt Andreja Upīša Valodas un literatūras institūta sagatavotajos «Latviešu padomju teātra vēstures» divos sējumos un almanahā «Teātris un dzīve». Te redzams teātra sniegums augstākajās virsotnēs, izcilākās aktierdarba veiksmes, sarežģītākās problēmas un pa reizei esam varējuši ieskatīties arī teātra vēstures atsevišķās lappusēs. Krājums «Teātris un dzīve» nu jau pats pieder pie teātra vēstures. Gribu atgādināt, ka tik ilgstoši un regulāri nav iznācis neviens cits no līdzīga rakstura periodiskiem krājumiem.

Tā veidošanā gadu gājumā piedalījušies gandrīz visi ievērojamākie mūsu teātra kritiķi. Pirmās gadagrāmatas sakārtošanā piedalījās L. Akurātere (toreiz L. Pečaka), tad K. Kundziņš un J. Kalniņš, L. Dzene — gan viena, gan kopā ar D. Cukuru, A. Burtņiece un M. Grēviņš, tad M. Grēviņš kopā ar R. Melnaci. Pēc tam vairākus gadus pēc kārtas almanaha sakārtotājas bija R. Melnace, G. Zeltiņa un pēdējā laikā — S. Radzobe. Iesākumā almanahu

redigēja J. Kalniņš, bet ar sesto laidieni to vadījusi redkolēģija. No tiem laikiem nepārtraukti redkolēģijā darbojies K. Kundziņš. Visbiežākais bija «Teātra un dzīves» piektais laidiens 1961. gadā, tam bija 36,55 izdevniecības loksnes! Pēc tam almanahs sāka dilt, un ilgus gadus iznāk apmēram pašreizējā — 12 lokšņu apjomā.

Almanahā publicēti daudzi labi, vērtīgi raksti, grūti te kādu izcelt, tomēr par īpaši nozīmīgiem uzlūkoju J. Kalniņa rakstītos teātra sezonu pārskatus; no tiem iemantojam priekšstatu par visu dzīvo un sarežģīto to dienu teātra procesu. Un, ja man vaicā, kādai vajadzētu būt šāda krājuma lomai, tad atbildēt varu ar konkrēta piemēra palīdzību: teātru darbību vajadzētu analizēt tik dziļi, objektīvi un vispusīgi, kā to darīja J. Kalniņš.

2. Mūsu teātra kritika šajos trīsdesmit gados gan mainījies, gan palikusi tāda pati. Teātra kritikā ienākuši jauni spēki: pirmo izdevumu laikā vairāki no rakstītājiem vai rakstītājām vēl bija bērni, es pats pirmā almanaha iznākšanas gadā mācījos aspirantūrā Maskavā. Šajos gados teātra gadagrāmatas veidošanas darbā un kritikā iesaistījušās G. Zeltiņa, G. Saulīte, S. Radzobe, V. Čakare, L. Bērziņa, J. Brance, nu jau pieredzējušas kritiķes. Aktīvā darba ierindā ir teātra kritikas veterāni — L. Akurātere, L. Dzene, J. Kalniņš, J. Pabērzs. Lāgā tā kā negribētos, bet laikam arī sevi jāieskaita šai celmlaužu kategorijā, kaut arī kritikā un almanahā iesaistījos vēlāk par šiem tikko nosauktajiem kolēģiem.

Pēc rakstu satura spriežot, kopumā šie trīsdesmit gadi bijuši izaugsmes gadi. Veidojusies rakstītāju meistarība, kaut arī visi krājumi nav vienādi un augšana, protams, nenotiek nepārtraukti no grāmatas uz grāmatu. Septiņdesmito gadu beigās, astoņdesmito gadu sākumā almanahs ne vien apjoma ziņā, bet arī saturiski kļuvis plānāks, taču šādi kāpuma un atslīdes brīži ir neizbēgami.

3. Nē, «Teātri un dzīvē» savus nozīmīgākos rakstus neesmu nodrukājis, jo tādus neesmu uzrakstījis. Parasti šādās reizēs atbild, ka labākie raksti taps tikai nākotnē; taču jābūt paškritiskam un jāsaplabā realitātes izjūta. Jāsamierinās ar domu, ka labākie raksti palikuši neuzrakstīti, jo vajadzējis sēdēt sēdēs, kaut ko organizēt, kaut ko vadīt, bet labie raksti tā arī nav tapuši. Vai taps?

Ja manis uzrakstītajam varētu būt kāda vērtība, tad varbūt tiem teātra dzīves apskatiem, ko gandrīz visus septiņdesmitos gadus tiku rakstījis un kas publicēti no 1970. līdz 1981. gadam.

Viktors Hausmanis

KARA TEMA LATVIJAS TEĀTROS

Liels Tēvijas karš — skarbu pārbaudījumu un smagu upuru laiks. To zināja arī latviešu tautas jaunekļi, vīri, sievietes; arī mūsu rakstnieki, zinātnieki, mākslinieki izgāja sūri grūtus cīņas ceļus, un daudzi no cīnītājiem palika tur — kaujas laukos pie Maskavas, Narofominskas un Naras.

So bargo dienu liecinieki vēl ir mūsu vidū. Ir lugu rakstnieki

A. Grigulis un J. Vanags, ir prozaīki un aprakstnieki, taču viņu pulciņš sarūk mazāks un gadu nasta šiem nedaudzajiem cilvēkiem aug augumā. Viņi gājuši cauri frontes ugunīm, pieredzējuši gan kara nežēlību, gan cilvēku varonību, viņiem nav jātāsta, kas ir karš, viņi to pazīnuši vaigu vaigā.

A. Grigulim ir neliels dzejolis, kas tika nodrukāts krājumā «Vētrā». Daži panti, īsas, aprautas rindas:

«Mēs sēdējām zemnicā pieci

Un smēķējām augu nakti.

Ap pulksten trim jau bijām

Pelnos un atmiņās rakti.

Ap sešiem iesākās kauja,

Tā ieilga visu dienu.

Vakarā sanācām kopā,

Izņemot—vienu...

Tagad zemnicā sēdējām četri,

Un caurvējā tricēja liesma.

Kritušam biedram par godu

Skanēja klusa dziesma...»

Tā ir kara dienu epizode, drāma. Vārdu maz, bet tie ļoti, ļoti ietilpīgi. Te cilvēku vīrišķība, varonība bez skaļiem lozungiem. Saņemts uzdevums, un ir jāiet, kauja ir kauja. Visi neatgriežas. Un caurvējā trisuļo liesma, dzīvības liesma, ko karš var nopūst. Katru dienu, katru brīdi.

Un tāpat bija ar A. Griguļa lugu «Savu lodi nedzird.» Arī tajā ir frontes ikdiena, kaujas uzdevumi, karotāju drošsirdība un baiļu izpausme, arī mīlestība, jo cilvēki nevar aizbēgt no jūtām, no savas dabiskās būtības, un pulkveža Stumbra sievas Janīnas kaislīgā aizraušanās ar skaistuli Ingalovu sarežģī jau tā skarbo pulkveža dzīvi. Drāmas teātrim, savā laikā iestudējot A. Griguļa drāmu, īsti neizdevās iedzīvoties kara atmosfērā, toties Liepājas teātri N. Mūrnieks radīja vīrišķīgu un reizē dziļi cilvēcisku izrādi. Skanēja šāvieni, sprāga lādiņi, taču izrāde bija par ko citu — par cilvēku dzīvi ārkārtējā situācijā.

Līdzās šai lugai gribas atgādināt vēl vienu — frontinieka F. Rokpeļņa drāmu «Atceries egles». Žēl, ka šis darbs palicis teātros neuzvests. Luga patika A. Amtmanim-Briedītim, bet pienāca dzīves novakare, un F. Rokpeļņa romantisko drāmu viņš iestudēt nepaguva; citi režisori varbūt kautrējās pārņemt vecā meistara ieceri, un darbs palicis neiestudēts.

Vēl viens frontinieks J. Laganovskis 1986. gada 21. februārī «Literatūrā un Mākslā» publicējis rakstu «Ja gribam būt līdzīgi» un tajā aizrāda, ka vairāki kara dienu un frontes dzīves aspekti mūsu literatūrā palikuši neatspoguļoti, visa patiesība vēl neesot pasacīta. Droši vien tā ir, taču, ja gribam būt atklāti: kas šo patiesību pasacīs? Publicisti un stāstnieki, pamatodamies uz savu pieredzi, varbūt vēl atklās neskartās kara dienu ainas, bet no lugu rakstniekiem, kas paši frontē cīnījušies, nez vai jaunus dramatiskus darbus sagaidīsim. Tāda ir realitāte, un tā jāņem vērā, domājot par to, kas no latviešu rakstniekiem par kara tēmu rakstīs rīt un parīt. Un tad par kara laika īstenību stāstīs cilvēki, kas paši fronti nav skatījuši, talkā būs jāņem dokumenti, arhīvu materiāli, kara dalībnieku atmiņas. Iespējams, ka radīsies labi darbi, taču — bez pašu pieredzes auglīgā slāņa. Nevar taču noliegt, ka īpaša loma katra mākslinieka daiļradē ir viņa tiešajai pieredzei, emocionālajiem iespaidiem, ko intervijā «Literatūrā un Mākslā» 1985. gada 22. martā atzinis arī citas nozares pārstāvis — jaunais mākslinieks E. Vērpe: «Nevar gleznot to, ko nepazīst. Miers mums visiem ir vajadzīgs, tas ir pirmais nozīmīgais jautājums. Bet mēs nevaram par to runāt, rādot kara šausmas. Mēs tās neesam redzējuši.»

Protams, personiskās pieredzes lomu nedrīkst absolutizēt, tā ir svarīgs faktors, taču to nevar uzlūkot par vienīgo un visspēcīgo daiļdarba tapšanas noteicēju. Kā argumentu gribas minēt



A. Dudareva «Ierindnieki» Dailes teātri. Sergejs — R. Ancāns, Petro — M. Vērdiņš

A. Dudareva lugu «Ierindnieki»; autors par karu dzirdējis tikai no tēva stāstījumiem, bet radījis emocionāli spilgtu, savilņojošu darbu, par ko 1985. gadā saņēma PSRS Valsts prēmiju.

Pieredzei ir ļoti liela loma, lai parādītu arī tos cilvēkus, kas dzīvoja tepat, Latvijā. Tā bija plaša tautas daļa, lielum lielais vairums. Dzīvoja, strādāja, gāja skolā un... tika ierauta arī bezjēdzīgā cīņā barikāžu otrajā pusē. Tā ir tautas briesmīgākā tragēdija, kad tēvam iznāca nostāties pret dēlu, brālim pret brāli. Puika būdams, pazinu kādu jaunekli, pa vasarām viņš laukos strādāja par «izpalīgu» (okupācijas laikā bija tāds jēdziens). Kas nu viņš par jaunekli, tāds pats zēns, vēl pusaudzis, pāris gadu vecāks par mani. Viņa tēvs, Rīgas strādnieks, sarkanais gards, atkāpdamies no Rīgas, aizgāja pa cīņu ceļu, dēlu un meitu neiespējis līdzī paņemt. Puika palika tepat, mācījās skolā, tēvamāsa palīdzēja ar iztiku. Tikko skola bija pabeigta, pienāca pavēste. Viņš nezināja, kurp bēgt vai slēpties, viņam nebija nekādu sakaru. Zobus sakodis, asarām acīs un likteni lādēdams, viņš uzvilka svešo formas tērpu un aizbrauca uz Austrumiem. Tur, fronteī otrā pusē, cīnītāju rindās bija viņa tēvs. Jauneklis nepārnāca, pazuda bez vēsts. Tēvs atgriezās kā kara veterāns, bet dēla vairs nebija.

Tā ir traģēdija, un tādas zina pastāstīt daudzi cilvēki. Tie, kas dzīvoja tepat.

Teātri par viņiem runājuši maz, viens no pirmajiem latviešu likteni vēstures griežos parādīja M. Birze drāmā «Pie «Melnā medņa»», ko sešdesmitajos gados uzveda Dailes teātris. Tās darbība risinās kara pirmajās dienās Latvijā, kādā Vidzemes pilsētiņā, kad Sarkanās Armijas daļas atkāpjas, oficiālās okupantu varas iestādes vēl nav izveidojušās, bet aktīvi, paši pēc savas iniciatīvas, neviena nemudināti un nesūtīti, sāk darboties latviešu nacionālisti. Viņi sāk tvarstīt un slepkavot ebrejus un padomju aktīvistus. Un nedaudzās dienās sagrūst krodzinieces Emmas Mednes ilūzijas, ka varēs izdzīvot tāpat — laipojot, pielāgojoties, ejot vidusceļu.

Pagājuši gadi, nu G. Priede pievērsies to civiliedzīvotāju likteņiem, kuri dzīvoja okupētajā Latvijā. Darbības vieta gan pavisam cita — Kurzeme, Ventspils puse, ko dramaturgs labi pazīst. M. Birzes lugas darbība norisinās kara pirmajās dienās, G. Priedes drāmā «Centrifūga» attēlots kara beigu posms. Drāmas centrā ir spēcīga rakstura sieviete, vārdā Irma, un arī viņai jāizlemj — vai saglabāt cilvēcību un palīdzēt vajātam cilvēkam vai kļūt par tā nodevēju?

Lugu rakstot, G. Priedem palīdzējusi viņa paša pieredze, arī viņš tepat, Latvijā, saskatījis daudzas dramatiskas situācijas. Karš ir sarežģīts jēdziens, ļaudis karoja ne tikai frontē, ne tikai partizānu vienībās, karš ienāca mājās un ģimenēs, cilvēku attiecībās, ieguva globālus mērogus un iespiedās cilvēku sirdīs. Droši var apgalvot, ka bez vides un laikmeta kolīziju perfektas pārzināšanas G. Priedem nebūtu izdevies tik pārliecinošu darbu radīt.

Jā, bija tāds laiks, kad okupanti izmitināja pie saimniekiem karagūstekņus. Viņus pārveda nomocītus, badā līdz pēdējam izvārdzinātus. Saimnieki bija visādi — bija nekrietni izdzinēji, bet starp tiem, ko dēvēja par jaunsaimniekiem, bija daudz godīgu cilvēku. Un nekādu varonību neviens neprasīja, vajadzēja tikai cilvēciski attiekties pret līdzcilvēku, kas nonācis nelaimē. Tieši tā rīkojas G. Priedes tēlotā Irma. Sirdi iekalusi stingrās važās, viņa tomēr iemīl karagūstekni Sergeju, palīdz paslēpt no kaimiņu saimnieka aizbēgušo Nikolaju un, briesmām pieaugot, palīdz aizgādāt prom no slēptuves.

G. Priede rāda vienu no cīņas variantiem, ne to lielo kauju, kur šāva, gāja uzbrukumā un izpelnījās varoņa nosaukumus, bet ārēji necilo, kas ritēja daudzās sētās un daudzās ģimenēs. Dramaturgs neizlaiž no redzesloka arī tās likteņa peripetijas, kas sagaidīja Irmu pēc kara. Tas bija šķiru cīņas laiks, Irma bija lielu māju īpašniece, pietika viena apmelojuma, un viņas dzīve samezglājās



B. Okudžavas, V. Motija «Zeņa, Zeņečka...» Rīgas Krievu drāmas teātri. Mušegjans — I. Cerņavskis, Romadins — I. Staroseļcevs, Zeņa — S. Dobrotvorskis

pavisam. Taču Sergeja likteni G. Priede parāda idealizēti rožainā gaismā. Dzīve bija sarežģītāka, un bijušajiem karagūstekņiem nācās iziet apstākļu noskaidrošanas ceļu, un tie nepavisam nebija tik vienkārši. Šajā gadījumā dramaturgs nav uzticējies savai pieredzei un patiesības izjūtai.

«Centrifūgu» Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātri iestudējis Ā. Sapiro. Viņš nebija te, mūsu republikā, karu pieredzēja, pavisam mazs bērns būdams, taču režisors pareizi sapratis, ka tieši tā — ar dažu cilvēku likteņu starpniecību var emocionāli parādīt kara drausmīgumu. Kādā televīzijas raidījumā 1985. gadā Ā. Sapiro norūpējies runāja par lielo atbildību, kāda jāuzņemas māksliniekam, kas ķeras pie kara tēmas. Ko pateikt par karu tādu, ko mēs jau nebūtu lasījuši, redzējuši, piedzīvojuši?

Šāda problēma tiešām pastāv. Jāņem taču vērā, ka četrdesmit gadu laikā par Lielo Tēvijas karu mākslā radīti daudzi darbi, uz skatuves parādīti varoņi, vadoņi un ierindnieki. Mēs zinām: karš

nesa sev līdzīgu izmisumu un postu, karš apliecināja cilvēku varoņību. Ko jaunu pasacīt, kādu rakursu vēl atrast?

G. Priede un Ā. Šapiro tādu ir atraduši, mēs ieraugām kara notikumus, kādus vidējā un vecākā paaudze gan zina, bet uz skatuves šādas norises vēl nebija rādītas. Samērā cieši ar G. Priedes lugu sasaucas igauņu rakstnieka J. Krūsvalla darba «Mākoņu krāsas» iestudējums L. Paegles Valmieras drāmas teātrī P. Lūča režijā. Laiks apmēram tas pats — kara beigu posms, vieta arī mazliet līdzīga: jūra turpat, kā mēdz teikt, ar roku aizsniedzama. Un arī problemātika līdzīga. J. Krūsvalls tēlo savus tautasbrāļus un redz viņos palicējus, savā zemē stingri ieaugušus celmus, un gāju putnus, kas vai nu baiļu, vai netīras sirdsapziņas, vai tāpat piedzīvojumu alku dēļ laizas projām no savas dzimtās vietas turp, pasaules klaidā. Un tādi paši klaiņotāji, kas dēvē sevi par tautas interešu aizstāvjiem, tēloti G. Priedes lugā «Centrifūga». It kā savu tautu mīlot, viņi steigjas prom no Latvijas. Bet dzīve bija jāatjauno tepat, literatūra un māksla jāveido tepat, koki jāstāda tepat un arī teātris jāspēlē tepat, jo te ir mūsu saknes.

Neparastu skatījumu kara notikumu tēlojumā atradis Rīgas Krievu drāmas teātris, iestudēdams M. Roščina lugu «Ešelons». Sprāgst bumbas, skan kļiedzieni un vaidi, bet galvenais ir kas cits — šī izrāde palīdz saprast, kāpēc padomju tauta karā varēja uzvarēt. Nē, ciņas šajā lugā netiek rādītas, varoņi vispārpieņemtajā nozīmē arī ne, te redzam sievietes un pusaudžus. Un viņas necinās, viņas pat neveic nekādu valstisku darbu, tāpat vien aprūpē sevi, gādā azaidu un līdzī demontētai rūpnīcai dodas zemes iekšienē, viņu darbs sāksies tikai pēc lugas beigām. Vilciena vagonā sastopas dažādi cilvēki, ne visi ir eņģeļi, ir arī tādas sievietes, kas neiztur un dezertē, bet kolektīvs paliek, jo to vieno apziņa — citādi rīkoties nevar, viņu darbs būs absolūti nepieciešams, lai palīdzētu stāties pretī ienaidniekam. Ir jāsauglabā sevi, ir jāizdzīvo. A. Kaca iestudētajā izrādē ir šī spēka izjūta, ticība vienkāršajām, dažkārt pat vulgārajām sievietēm, ticība, ka viņas izturēs. Un šāda ticība cilvēkam ir vajadzīga, to stiprināt ir viena no teātra mākslas pamatmisijām. Ja cilvēks spēj pārvarēt grūtības tik sarežģītā situācijā, vienkāršākos dzīves brīžos viņš droši tiks galā ar sevi, ar darbu, ar pretspēkiem. Ir svarīgi skatītājiem likt apzināties, kāds spēks viņos mājā. Rīgas Krievu drāmas teātris ar «Ešelona» izrādi šo uzdevumu veicis.

Zēl, ka savu sakāmo par tik nozīmīgu tēmu kā Lielais Tēvijas karš neatrada A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris. Tiesa, drāminieku pūrā bija J. Bondareva romāna «Krasts» dramatisējums, bet Uzvaras 40. gadskārtā no skatuves tas bija jau pazudis. Tieši Uzvaras gadam teātris gatavoja pēc O. Vācieša dzejas



B. Vasiļjeva «Rit bija karš» Jaunatnes teātri. Skats no izrādes

darbiem veidotu uzvedumu «Kārais lauks», bet piedzīvoja negantu neveiksmi. Kā tas var būt? O. Vācietis ir izcilākais mūsdienu latviešu dzejnieks, kurš sacījis: «... karš man nav tematika. Tā ir daļa no manas dzīves, daļa no manis paša.» Taču no izrādes nekas neiznāca. Ipaši skumji tādēļ, ka O. Vācieša dzejoļi ir sirdsasinīm uzrakstīti, ar tiem nedrīkst tāpat vien paniekties. Var jau būt, ka režisoram V. Lūriņam bija sava doma, taču to no iestudējuma nolasīt nevarēja, uz skatuves valdīja bezveidīgs haoss. Režisoram jāsaprot vienkārša patiesība: mākslas darbā vajadzīga domas skaidrība un mērķtiecība. Un jāsaprot, ka dramatisks darbs nav rotaļa, bet nopietns, grūts literatūras žanrs ar savām stingrām likumsakarībām. Dramatisku darbu iestudējot, režisoram jāzina, ko viņš ar to grib pasacīt. Līdzšinējos V. Lūriņa uzvedumos esam jautuši bagātu fantāziju un ārkārtēju domas neskaidrību. Tā savā laikā satrauca mūsu režijas vecmeistaru Jāni Zariņu, atceros, meistarības eksāmenā viņš domīgi, tomēr labsirdīgi sacīja: «Tam jauneklīm galvā ir putra!» Toreiz V. Lūriņš bija jauneklis un

mācijās, tad daudz ko varēja piedot, bet nu ir laiks ieiet vīra kārtā un apliecināt domas briedumu.

Teātrim ir lielas priekšrocības salīdzinājumā ar citiem mākslas veidiem, jo režisoru rīcībā ir visi labākie padomju literatūras darbi. To skaitā es minēju A. Dudareva «Ierindniekus», un šī luga tika iekļauta Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra repertuārā. Režisors A. Liniņš un aktieri strādāja nopietni un ar pilnu atbildības mēru, viņus aizrāva A. Dudareva darbs. Izrāde dod iespēju paraudzīties uz cilvēkiem, kas tieši bija ierauti kara notikumos un iznesa tā smagumu uz saviem pleciem. Jaunajiem aktieriem, kas karu nav piedzīvojuši, «Ierindnieku» uzvedums ir cilvēciskās pieredzes skola. Iestudējumu kritiķi novērtējuši pozitīvi, bet aktīvajā repertuārā skatītāju trūkuma dēļ tas parādās reti. Un tas notiek mūsu teātru pārāpmeklētības situācijā! Sai problēmai nevar paiet vienaldzīgi garām, tā prasa izskaidrojumu, vismaz kādu atbildes meklējumu. Kāpēc tā?

Viena atbilde varētu būt tāda: skatītāji ne labprāt apmeklē nopietnos, drūmas tematikas darbus. Skatītāju vairums vienmēr, arī mūsdienās priekšroku dod vieglāka rakstura izrādēm. Tūdaļ jādomā par to, kas teātra apmeklētājus šādā garā audzinājis? Taču — tie paši teātri. Pie tam skatītāju nevēlēšanos redzēt nopietnas problemātikas darbus nepavisam nevar uzlūkot par negrozāmu. H. Ibsena «Brands» Dailes teātra repertuārā turas kopš 1975. gada, bet luga un iestudējumā nav nekā atvieglota. Jaunatnes teātris izrāda B. Vasiļjeva stāsta «Rīt bija karš» iestudējumu, tā ir satriecoši skarba izrāde, bet skatītāju netrūkst. Tātad skatītāju nevēlēšanās sekot drūmajiem kara notikumiem uz skatuves neizskaidro «Ierindnieku» nelielo izrāžu skaitu.

Manā uztverē iestudējums ir pārāk skaļš un histērisks, izkāpināts ārējā dramatismā. Bet pieņemsim šo vērtējumu par subjektīvu. Un tomēr vaina kaut kur meklējama. Un ja nu tā slēpjas cilvēka dabiskajā aizsargreakcijā pret vardarbīgiem aktiem? Cilvēkus karā samal lodes, un, kā to rāda A. Dudarevs, bargajā situācijā viņi sagruzd arī paši. Un nu mums jābūt šī varmācīgā procesa lieciniekiem. Karš ir šausmīgs. Vecākā paaudze to zina no pieredzes, jaunākās skatījušās dokumentālas lentes un aktierfilmas, bet izrāde apstiprina to, ko mēs jau zinām. Mūsu acu priekšā norit drausmīgs process, bet tādās reizēs cilvēks piever acis, nevis tīksminās vai šausminās. Parasti šādās reizēs katarsi dod cildenības piemēri, līdzī jušana krietnā bojāejai. Bet pats varmācības tēlojums cilvēka dvēseli neapskaidro.

Kad ritēja Uzvaras gadadienas svinības, kara tēma teātros bija ieskandināta. Minētajiem iestudējumiem vēl piepulcējās A. Salinska jau agrāk uzrakstītā «Bundziniece» un J. Jevtušenko poēmas



J. Jevtušenko «Māte un neitronbumba» Liepājas teātri. Izrādes dalībnieki: J. Stobovs, Dz. Klētniece, J. Bartkevičs, D. Makovska

«Māte un neitronbumba» uzvedumi Liepājas teātrī. Bet, godīgi sakot, īsta vēriena šīs tēmas risinājumā pietrūka. Taču — par laimi, kara tēmas iedzīvinājums neaprvās un pamazām iemantoja neredzēti plašu, pat globālu mērogu.

Kara smagumu uz saviem pleciem iznesa padomju tauta, taču fašisma mēri pārdzīvoja plaša cilvēces daļa, un kara klātbūtne jūtama R. Hārvuda lugas «Karalis un viņa ģērbējs» izrādēs Dailes teātrī. Tās darbība rit Anglijā kara dienās, kad V. Šekspīra tragēdijas «Karalis Līrs» izrādes trokšņiem pievienojas bumbu sprādzienu dārdi. Plosās karš, norisinās cīņa pret fašismu, un teātra kalpi, kāds ir lugā tēlotais Sers Džons, savu misiju redz tautas garīgā spēka stiprināšanā ar patiesi humānu vērtību palīdzību. Līdzīga situācija bija okupētajā Latvijā. Sodien var likties paradoksāli, bet teātri tajos gados bija pārpildīti, kaut apkārt trakvoja briesmas, trūka pārtikas, cilvēkus vajāja un katru dienu varēja pienākt iesaukšanas pavēste. Tādā brīdī cilvēki gāja uz teātri, tur bija silti un gaiši, un, pats galvenais, tur klasiku lugu izrādēs varēja gūt garīgu veldzi un apliecinājumu cilvēka ētiskajam spēkam un skaistumam — nezūdošām vērtībām, īstam

humānismam. Mūsu teātri šo misiju godam izpildīja. Tā bija sava veida aizsargreakcija, pretošanās forma.

Vēl 1985. gadā Dailes teātris iestudēja E. Bonda drāmu «Vasara». Mūsdienas. Kāda vārdā nenosaukta Viduseiropas valsts pie jūras. Pagājuši daudzi gadi, kopš beidzies karš, bet cilvēku atmiņā joprojām mīt baigo pārdzīvojumu nogulsnes. Tās krent koncentrācijas nometnes bijušās ieslodzītās Martas dzīvi, aiz dzeloņstiepļu žoga viņa dabūjusi tik smagu psihisku traumu, ka no tās atspīrgt nevar gadiem ilgajās miera dienās. Un kara rētas ir dzīvas arī bagātnieku atvasē Ksenijā. Kā toreiz bija, kad cilvēki tika ieslodzīti, šauti un kārti, — to ar samierinošu smaīdu atceras kāds vācietis, tūrists, kas atbraucis uz senajām ieslodzīto nometnes vietām. Un baigākais ir tas, ka viņam viss pagātnē notikušais liekas normāls un dabisks. Tā bija un citādi nemaz nevarēja būt! Tā bijā sērģa, kas veicināja šādu cilvēknišanas pārliecību.

Pie šīs garīgās sērģas izpētes drosmīgi ķēries Ā. Šapiro. Mēs esam pieraduši pie vārdiem «fašisms», «nacisms», ne katreiz domājam par to konkrēto jēgu. Ā. Šapiro uzņēmies iniciatīvu atšifrēt šo vārdu saturu. Režisors izvēlējies pie mums vēl neuzvestu B. Brehta darbu «Trešās impērijas bailes un posts» un izlēmis radīt izrādi par «parastu fašismu», izrādi, ko var lasīt kā mācību grāmatu. Īpaši svarīgi, ka šāda analīze notiek jauniešu auditorijā, kur izrāde reizē ir mākslas baudījums un izziņas process.

«Trešās impērijas bailes un posts» ir viena no vispolitiskākajām B. Brehta lugām, tā ir izteikta plakāta māksla, kurā atklātas daudzas bezjēdzības, briesmīgas parādības. Cilvēku izsekošana, slepkavošana, morāla deģenerācija, vesela riebīgu negāciju kopa. Sekojot manis iepriekš minētajai likumsakarībai, skatītāji varētu no izrādes novērsties, bet par skatītāju trūkumu šajā izrādē nevar sūdzēties. To nosaka vairāki apstākļi. Vispirms, izmantodami B. Brehta episkā teātra principus, Jaunatnes teātra aktieri panāk drīzu kontaktu ar zālē sēdošajiem jauniešiem. Mēs uz skatuves esam tādi paši kā jūs; vasarīgi ģērbušies, mēs, nebēdnīgi dziedādami, braucam zaļumos. Tikai mēs dzīvojām pusgadsimtu pirms jums. Dziesmas tad bija citas, un izrādes atmosfēras un dramatiskā saspringuma radīšanai teicami kalpo veiksmīgi piemeklēto trīsdesmito gadu šļāgeru apdares. Arī šajā it kā vieglajā izrādes formā ietverta sava veida pievilcība. Nē, mēs neesam nākuši jūs šausmināt, mēs padziedāsim, atgādināsim, seno laiku dziesmas un tad pastāstīsim, kas notika mūsu dzimtenē, Vācijā, trīsdesmitajos gados. Ā. Šapiro iestudējumā savieno dažādus principus: te ir izklaidējošā teātra elementi, te izteikti brehtiskais atsvešinātības teātris mijas ar laba psiholoģiska teātra izpausmēm. Ļoti spēcīgu



*M. Abeļeva «Desants» Dailes teātri. Oto Mikers — H. Liepiņš,
Piters Halberts — H. Kalniņš*

iespaidu, piemēram, atstāj aina «Sieva — žīdiete». Mūsdienu jauniešiem tas vispār var likties pārsteigums: sieva ir citas tautības, nu un tad? Bet nacisma laikā par piederību pie dažām tautībām vajāja, nācās izstaigāt Golgatas ceļu, nīkt nāves no-metnēs un aiziet nebūtībā. To visu atgādina Jaunatnes teātra izrāde, un jaunie skatītāji atstāj teātri, kļuvuši politiski gudrāki. Viņiem nu ir konkrētāks priekšstats, pret ko Lielajā Tēvijas karā nācās cīnīties. Ne jau tikai pret sliktiem, jauniem cilvēkiem. Pret cilvēknīšanas un naida filozofiju, pret tādu pasaules uzskatu, kas ļauj nežēlīgi vajāt citus cilvēkus! Un iznīcināt tikai tāpēc vien, ka viņiem ir citāda sejas vai matu krāsa. Šī izrāde ļauj saprast sērgas būtību.

Ā. Šapiro laikmeta analizē gājis vēl dziļāk un ar B. Vasiļjeva stāsta «Rīt bija karš» iestudējuma starpniecību atklāj sabiedriskās dzīves norises pie mums apmēram tajos pašos gados — pirms Lielā Tēvijas kara. Šī emocionāli iedarbīgā izrāde iestudēta Jaunatnes teātra krievu trupā. Jaunieši dzīvē ienāk vienādi: ar jūsmu, nākotnes gaidām, mīlestību. Un tad skola, sabiedriskās ietekmēšanas institūti, ģimene ievirza viņu domāšanu un uzskatus noteiktā gultnē. Un tur, B. Brehta dzimtenē, sāka veidoties nākamie fašisti. B. Vasiļjevs atklāj, ka arī mūsu jaunieši, ienākdami dzīvē,



*E. Bonda «Vasara» Dailes
teātri. Marta — M. Klēt-
niece, Dāvids — I. Kalniņš*

sastapās ar sarežģītām parādībām, bija pārspilējumi, bija neveiksmes un kļūdas. Brīžam pat uzmācās šaubas par to, kam ticēt. Tomēr Jaunatnes teātra izrāde ir gaišas ticības caurstrāvota: režisors un aktieri tic savu jauniešu taisnīguma izjūtai, un lugā tēlotie jaunieši, par spīti visam, saglabā ticību dzimtenei, saviem tēviem, mūsu dzīves principiem.

«Rīt bija karš» izrādes finālā rodas savāda izjūta: mēs esam dzirdējuši atklātu, vaļsirdīgu, satrauktu stāstījumu par kādas klases kolektīvu. Tad ieskanas par simbolu kļuvušās dziesmas «Svētais karš» melodija. Sākas karš. Un mums ir pilnīga pārliecība, ka šie jaunieši celsies, uzvilks formas tērpus un, ne mirkli nešaubīdamies, aizstāvēs to, kas viņiem pieder, — savu sociālistisko dzimteni. Viņu vidū nebūs nodevēju, jo viņi sevī nes ticību kaut kam svētam. Šī pārliecība ir liela Ā. Sapiro iestudējuma

veiksme. Stāstīdams par sarežģītām un sāpīgām problēmām, režisors nerada nomāktības izjūtu, viņš stiprina ticību cilvēkam un ļauj saprast, kāpēc padomju tauta uzvarēja un kur slēpjas fašisma vājums. Pašā dzīvē un cilvēka izpratnē. Nevar ilgi pastāvēt vara vai sistēma, kas balstās uz naida un ļaunuma pamata, uz iznīcināšanas kāres, un mūsu spēks, neraugoties uz pieļautajām kļūdām, ir cilvēkmīlestība, ticība labajam, dzīvi apliecinošajam. Interesanti, ka jau Rainis, gaišredzīgi jauzdams jaunas, briesmīgas ideoloģijas dzimšanu, 1927. gadā radīja visatļautības sludinātāja Jakobovska tēlu traģēdijā «Mīla stiprāka par nāvi», kurš dzīvo pēc principa: «Ļauns uzvar!» Bet Raiņa varonim nākas vilties savā pārliecībā, ir cits spēks, kas gūst virsroku, — mīlestība, humānisms.

Bija jau iesācies 1986. gads, kad A. Upīša Drāmas teātris vēlreiz atgriezās pie tēmas, kam iepriekšējā gadā nebija pratis atrast īstos vārdus, acimredzot teātra vadību mocīja nenokārtota parāda izjūta. Galvenais režisors A. Jaunušans iestudēja amerikāņu rakstnieka E. Manna darbu «Nirnerga... 1948...». Pirms daudziem gadiem skatījāties un jūsmojām par filmu «Nirnergas process» un tās spožo aktieru ansambli. Pēc šīs lentes scenārija Maskavas Padomes teātra vajadzībām J. Berezņickis izveidojis lugu; to pārņēmuši arī drāminieki.

Tiesas procesu lugas allaž saistījušas skatītāju uzmanību, jo cilvēkiem gribējies sekot patiesības noskaidrošanas gaitai, gribējies uzzināt, kurš ir vainīgais un kur slēpjas vainas sakne. Šoreiz uz apsūdzēto sola, vienā vārdā ietverot, ir fašisms, bet konkrēti — tie vācu justīcijas darbinieki, kas pamatoja un juridiski akceptēja nacistu noziedzības un cilvēknīšanas sistēmu.

Akadēmiskajā drāmas teātrī pēdējās sezonās redzētas profesionāli labi iestudētas izrādes, bet sociāli vai politiski asu problēmu risinājumā teātris palicis tā kā nomalis. Šoreiz teātris publicistiski asi, bet ar sev raksturīgu spilgtu aktierdarbu starpniecību pasaka savu attieksmi pret nacistu varmācības filozofiju. Par izrādes māksliniecisko un politisko centru kļūst G. Jakovļeva tēlotais apsūdzēto nacistu aizstāvis Hanss Rolfe. Bijušais noziedznieks Ernests Jannings (to perfekti tēlo J. Kūbilis) pat gatavs atzīt savu vainu, taču Hanss Rolfe viskrasākajiem demagoģiskajiem paņēmieniem cenšas noziegumu attaisnot un faktiski uzņemas rehabilitēt pašu fašisma būtību. Ģirts Jakovļevs to dara kaislīgi, aizrautīgi, un, jo kaislāks ir viņa spēles veids, jo klajāks un iespaidīgāks kļūst atmaskojums. Tieši šajā aspektā arī izpaužas režisora izteikti mūsdienīgā pozīcija. Izrādes patoss vērstas pret tiem politiķiem, kas attaisno un pamato, tātad padara par likumīgu visdrausmīgāko nelikumību. Noziedznieki sēž uz notiesāto sola, bet

aizstāvis bauda uzticību. Tātad fašisms var sākties no jauna citā veidā, citās izpausmēs un citās zemēs. Izrādē arī dzirdam, ka aizstāvim ir aizstāvji Amerikas zemē un ka visi noziedznieki pēc pāris gadiem iznāk atkal brīvībā.

Un vēl viens jautājums. Kopš kara beigām pagājuši gadu desmiti. Varbūt varētu karu piemirst, ja mēs dzīvotu abstraktā simtgadu miera valstī. Bet tā diemžēl nav. Cetrdesmit gados kopš Lielā Tēvijas kara beigām saražots tik baigs iznīcināšanas ieroču kvantums, ka tā rezultātā bojā var aiziet civilizācija un visa mūsu zaļā, brīnišķā zeme. Kā biedinājums televīzijas ekrānos, kad rādīja cilvēku vadītu aparātu tikšanos ar Haleja komētu, bija lasāms apmēram šāds uzraksts: nākamreiz Haleja komēta parādīsies 2062. gadā, ja vien būs cilvēce un cilvēki, kas kosmosa objektu varēs novērot.

Tāpēc ir jāstāsta par aizvadīto karu, par postu, par cilvēku upuriem, par garīgajām traumām. To nedrīkst aizmirst, lai saprastu šodienu, lai apjaustu, cik daudz vajag saprāta un savaldības, lai nosargātu mieru.

Guna Zeltiņa

VECĀ UN KAILĀ
PATIESIBA

REZIJA 1985. GADĀ



Pārskatot režijas kopainu republikas dramatiskajos teātros (1985. gadā trīsdesmit sešas pirmizrādes) un mēģinot noskaidrot, ko tā pavērusi vai varēja pavērt astoņdesmito gadu teātra attīstības procesā, vērojams, ka visi iestudējumi striktāk nekā jebkad uzrāda to veidotāju attieksmi pret vienu no būtiskākajiem mākslas un īstenības aspektiem — attieksmi pret patiesību.

Ir izrādes, kurās režisori un aktieru ansamblis vienoti pietuvojušies tai lielajai dzīves un mākslas patiesībai, kam krievu valodā ir precīzs apzīmējums «истина». Aizvadītajā gadā šādas atklāsmes rodamas tādu mūsu režijas vadošo spēku darbā kā Ā. Sapiro («Centrifūga», «Trešās impērijas bailes un posts»), M. Ķimele («Pūt, vējiņi!»), O. Kroders («Aija»). Spēcīga tiecība uz patiesību raksturīga arī A. Kača «Pēdējiem», V. Maculēviča «Sirano de Beržerakam», K. Auškāpa «Dullajam Daukam». Jaunais režijas mākslā (salīdzinājumā ar iepriekšējo gadu) ir harmoniska psiholoģiskā un metaforiskā teātra sintēze, atradumi skatuves telpas un laika vizuālajā organizācijā («Centrifūga», «Pūt, vējiņi!», «Dullais Dauka»), pārliecinošs B. Brehta principu realizējums («Trešās impērijas bailes un posts»), cirka («Atvadu izrāde») un neonaturālisma («Aija») estētikas ienesums. Saturiski 1985. gada režija mākslinieciski spēcīgi ir izstrādājusi teātri tikpat kā līdz šim neskartu tēmu — latviešu tautas traģiskās vēstures lappuses Lielā Tēvijas kara beigās un pēckara periodā («Centrifūga»);

būtiska iezīme ir vairāku idejiski nozīmīgu politisku izrāžu rašanās («Trešās impērijas bailes un posts», «Māte un neitronbumba»). Ētisko problēmu neordinārus traktējumus uzrāda mūsdienīgi interpretēta klasika («Pūt, vējiņi!», «Aija», «Dullais Dauka», «Pēdējie»).

Tajā pašā laikā tā visaugstāko mākslas kritēriju nobīde un maiņa, kas notikusi un turpina notikt plašā mērogā un par ko savā rakstā «Mākslinieka pasaules uzskats» tik satraukti runājis V. Rasputins («Современная драматургия», 1985, № 1, pārpublicēts «Literatūrā un Mākslā»), ir dziļi skārusi arī latviešu mākslu, arī teātri. Latviešu jaunākās «salonglezniecības» virtuozais tukšums, mākslas darbi, kuru galvenā pazīme ir bezpersoniskums, fragmentārisms, iepriekš aprēķināta šaura iedarbība, spekulācija ar tēmu, vērīenīgu programmatisku darbu deficīts, kaut gan ir visi profesionālie priekšnoteikumi to radīšanai, kā arī uzveres pretestība pret neparastākiem risinājumiem to profesionālās neizkoptības dēļ — tas viss atrodams arī mūsu teātros.

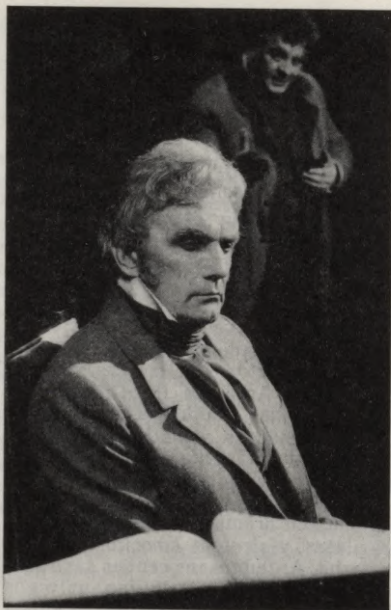
Cik bieži jaunās izrādēs mums rodas priekšstats par uzvedumu kā par vienotu tēlainu veselumu, par režisora izstrādātu ansambļa darbības sistēmu, ko sakausē ne vien literārā teksta vienība, bet arī kopējs idejisks virsuzdevums? Cik bieži mēs varam runāt par režisora idejiski estētisko pozīciju, skaidru viņa meklējumu māksliniecisko un sociālo loģiku, pakāpenību, par režijas sabiedrisko temperamentu? Ne vienmēr režisoriem izdodas atrast saviem idejiskajiem un mākslinieciskajiem mērķiem adekvātu dramaturģisko materiālu (V. Lūriņa «Kārais lauks», V. Maculēviča meklējumi). Vērīenīgas tēlainas domāšanas deficīts, kultūras deficīts attiecībā pret agrāko režijas mantojumu, kas šobrīd piemīt padomju teātrim kopumā, nav svešs arī mūsu teātrim. Mērķu un teatrālās valodas, ko un kā organiskāks sabalsojums patlaban raksturo mūsu vidējās režisoru paaudzes (Ā. Sapiro, Ā. Kaca, M. Ķīmeles) darbus. Vecākās paaudzes režisoru darbi, ja tajos ir skaidrs ētiskais uzstādījums, kļūst par sociālētiskiem un kultūrvēsturiskiem faktoriem, pat ja tie ir mākslinieciski nepilnīgi, nav novesti līdz harmonijai (A. Jaunušana «Uguns un nakts», P. Lūča «Zemesvēži dzirdēt»). Savukārt mūsu akadēmiskajos teātros, nereti pastāvot režisora vienotājas domas un vadības trūkumam, top uzvedumi, kur režija pakārtota aktiera pašizpaušmei, aktiera domāšanai. Pēdējos gados mūsu akadēmiskie teātri arvien vairāk pārvēršas par reprezentācijas, prestiža iestādēm, kur viesi katrā laikā var vērot latviešu aktiermākslas visumā augsto līmeni, kur arī izgāšanās notiek pilnās zālēs un aplausiem skanot, bet mākslas patiesība uzplaisnī reti. Un rodas izrādes «ārpus laika un telpas», kuras pat nepretendē uz aktuālu mūslaika problēmu izpēti. Izrādes,

kas ar vizuālā koptēla un režisora pozīcijas indiferentumu, ar kostīmu nīrbīgumu un spilgto akcentējumu atgādina sezonas modes skates («Vasara» Dailē); izrādes, kur veselās ainas pazūd ārišķīgumā, estētiskā nesabalansētībā («Maskarāde», daļēji — «Pie puķēm — kur ģimenei pulcēties» un «Uguns un nakts» Drāmā).

Par nozīmīgu, ikdienas sīkpatiesībām pāri paceltu uzvedumu neapšaubāmi varēja kļūt Raiņa «Uguns un nakts» iestudējums A. Jaunušana režijā. Gada sākumā daudzsološs šķita D. Graņina romāna «Glezna» traktējums — ar aktieru un režisora mēģinājumu atvērties sociālai jutībai un aktuālai problemātikai, ar veiksmīgu dažādo laika slāņu šķērsriezumu, ar ansambļa vairākuma tīro, no psiholoģiskas «tamborēšanas» un ārējas raksturošanas atbrīvotu spēlesveidu. Bet jau nākamajā A. Jaunušana lielformas darbā — M. Ļermontova «Maskarādes» uzvedumā atkal saplauka krāšņos ziedos arhaiskā raksturošanas maniere, stīvums, nedabisks, ansambļa neizkārtotība masu skatos. Pat izrādes veiksmīgākie skati — Ņinas (I. Ķirsone) un Arbeņina (G. Cilinskis un J. Kaminskis) dueti, kuros atklājas Ņinas skaidrības un Arbeņina nogurušās dvēseles drāma, — nesaslēdzas vienotā, pārliecinošā mākslinieciskā sistēmā. Rodas fragmentārisma iespaids, jo īsta pārdzīvojuma, patiesīguma mirkļi pazūd uzveduma smagnēji spožajā dekoratīvismā.

Raiņa «Uguns un nakts» kā simbolu drāma no režisora vispirms prasa domas mērķtiecību; arī plašas, vērienīgas emocijas, izkoptu, neikdienišķu plastiku aktieru darbā. A. Jaunušans centies sastrādāt visu Raiņa tekstu, taču nav konkretizējis lielās līnijas, galvenos metus, nav atskaidrījis mazāk svarīgo. TV raidījumā režisors pats atzinis, ka šajā izrādē nav tiecies akcentēt kādas atsevišķas ar mūsdienu dzīves aktuālām problēmām saistītas idejas. Tāpēc «Uguns un nakts» uzvedums izskan kā humānistisku, ētisku atziņu diezgan abstrakts atgādinājums, ko iedarbīgu vērš aktieru dzīvo emociju uzšķilšanās.

Iestudējuma struktūru veido dzīvs un mākslinieciski pārliecinošs A. Kairišas darbs Spīdolas lomā, ko ietver fragmentāri izstrādāta citu varoņu skatuviskā esība (izceļas tikai U. Dumpja gudri un mūsdienīgi tvertais Kangars) un naivi butaforiski masu skati. A. Kairišas neparasti intensīvā skatuves dzīve, kurā garīgs skaistums un sugestējoša domas apsēstība apvienota ar majestātisku stāju, pamazām, bet neatlaidīgi vērš «Uguns un nakts» iestudējumu spilgtā monoizrādē. Kad aktrise, vadot J. Lisnera visai inerto Lāčplēsi cauri mūžīgās attīstības lokiem, ar lielu iekšēju spēku un pārliecību runā Spīdolas tekstu: «Celies, mana apburtā tauta, celies!» — es aktrises vārdos saklausu izrādes attaisnojumu. Taču

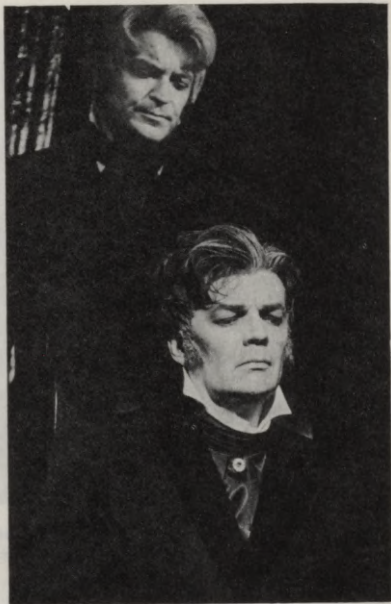


M. Ļermontova «Maskarāde» Drāmas teātri. Arbeņins — G. Čilinskis

operas un operetes estētikas krustošanās dramatiskā uzvedumā, kā arī ārējā greznuma un teiksmainības elementu nesaskaņotība ar konkrēto saturisko darbību izrādei piešķir arhaiskas teatralitātes raksturu, kas kontrastē ar režisora slavējamo vēlēšanos un sarežģīto darbu, lai atgrieztu mūsu dzīvajā kultūras un domāšanas aprītē šo izcilo Raiņa lugu. Tepat jāatzīmē, ka izrāžu gaitā uzvedums pilnveidojas, tiek attīrīts no butaforiskuma, kļūst iekšēji koncentrētāks, pārliecinošāks.

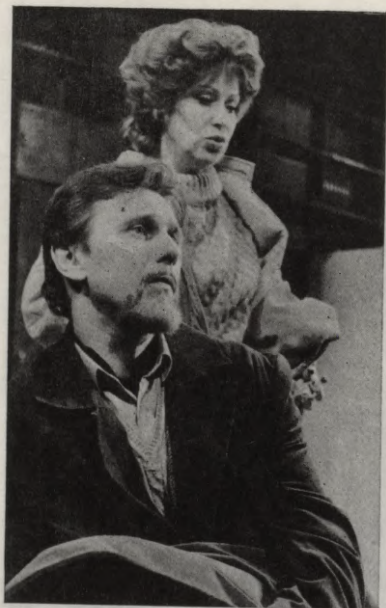
Maskavas režisors L. Heifecs 1985. gada nogalē, analizējams moldāvu teātra situāciju, teica: «Šodien teātris nevar eksistēt bez asas, «karstas» režisora pozīcijas. Nedrīkst pretstatīt aktieri režisoram un otrādi. Taču nedrīkst arī nojaukt šī darba robežas. Mūsdienu teātrim raksturīgs skaudrs psiholoģisms, kas virzīts uz cīņu, uz darbību. Man jūsu izrādēs trūkst tieši šī konfliktu

M. Ļermontova «Maskarāde» Drāmas teātri. Arbeņins — J. Kaminskis, Nezināmais — Ģ. Jakovļevs



saasinājuma, dzīves intensitātes skatuviskā eksistencē. Manās izrādēs arī dažreiz iznāk aktieri kā krējumu saēdušies runči, un es tur neko nevaru darīt. Jūsu teātrī tā nav, taču nav arī tās asās traģiskās nepieciešamības, kam būtu jāattaisno katra aktiera uznākšana uz skatuves.»

Protams, mūsu teātros tā nav! Bet, kad esam gana izskatījušies izrādēs, kas mierīgi varēja arī izpalikt, kad esam gana izskatījušies neitrālās aktieru sejas, kurās skaidri redzams, ka teātrī viņi ieradušies tikai «atdežurēt» starp haltūrām, tad Ā. Šapiro iestudē G. Priedes «Centrifūgu» un M. Ķimele Raiņa «Pūt, vējiņi!» un mēs redzam, kā latviskā mentalitātē izpaužas arī traģiskais. Dramatisms, traģisms te neskan klaji, drīzāk tas ir slāpēts, uz iekšu vērsts, bet tas vibrē abu izrāžu audos. Te ir ass psiholoģisms, kas izriet no dramatiskas cīņas, no darbības un pret darbības.



H. Gulbja «Olivers» Drā-
mas teātri. Olivers —
R. Zagorskis, Stefānija —
H. Dančberga

Uzvedumu struktūra atgādina smalku, labi ieeļļotu un nostādītu mehānismu, kur katram — režisoram, scenogrāfam, aktierim un komponistam — paredzēta sava, īpaša vieta un uzdevums, kur režisoram nevajag aizstāt aktieri un aktierim režisoru, kur režisors ir visas šīs sistēmas gudrais demiurģs, struktūras galvenā atspere.

Jaunatnes teātra uzvedums «Centrifūga» pavērs pret mums latviešu literatūrā un mākslā maz skatītu patiesības seju. Tā ir daļa no patiesības par mūsu tautu Lielajā Tēvijas karā. Veltījums visiem tiem, no kuru cilvēcības un pašaieliedzības viņu «mazajā karā» bija atkarīgs arī «lielā kara» iznākums. Tiem, pār kuru dzīvēm un likteņiem dažkārt vēl ilgi klājās aizdomu, neuzticības un smaga aizvainojuma ēna. Sadarbībā ar scenogrāfu A. Freibergu veidotais ietilpīgais izrādes vizuālais tēls rada priekšstatu gan par stāvu jūras krastu Kurzemē un neaizsargātu ļaužu saujiņu uz tā,



P. Putniņa «Pie puķēm — kur ģimenei pulcēties» Drāmas teātri. Veronika Zumberga — V. Line, Melīta — A. Liedskalniņa, Trauta — L. Kugrēna

gan par rītu lauku sētu, kur rit ikdienišķo darbu rituāls. Un tikai neērtā «dzīvošana uz vezuma» pēkšņi atgādina par lugas varoņu apdraudētību, par tālo ceļu, kas galveno varoni aizved projām no mājām, no dzimtenes, no mīlestības. L. Baumanes, D. Kuples un S. Judina apvaldītais tēlojums, kas tikai brīžam it kā stopkadros iezīmē varoņu patiesi dramatisko balansēšanu uz dzīvības un nāves robežas un raida trauksmes signālus visos apziņas līmeņos, kā arī A. Maizuka sociālpsiholoģiski izsvērtā meistarība radījusi dziļi nacionālus raksturus ar lielu vispārinājuma un patiesības spēku. Un finālā ir vajadzīgs vienīgi precīzs mizanscēnas izkārtojums, skaidra konkrētā darbība un virsuzdevums aktieriem, lai mēs ne tikai nekļūdīgi saprastu, kā vārdā tapis šis iestudējums, bet arī lai izjustu katarsi, ko latviešu teātri saņemam gaužām reti.

Tuvu esamības būtības atskārsmei un katarsiskam uzplaiksnījumam, ko nodrošina režijas mērķtiecība un aktieru ansambļa vienotība, 1985. gadā bija arī M. Ķīmeles iestudējums «Pūt, vējiņi!» Valmierā. Arī te režisore veikusi ārkārtīgi smalku darbu ar

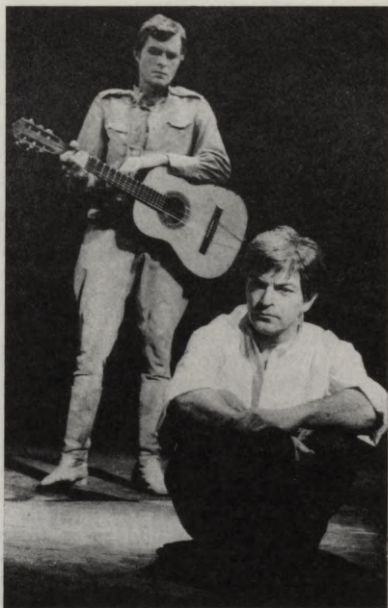
aktieriem, un abi jaunie Raiņa Baibas un Ulda interpreti — D. Eversa un A. Vilims — ir tieši šīs režisores iepriekšējo, pakāpenisko uzdevumu mērķtiecībā audzināti. Sai izrādē dramatiskais un traģiskais tāpat ieguvis klusinātas, it kā uz iekšu vērstas formas, tas krājas, krājas un pieaug spēkā, līdz izlaužas uz āru varenā kulminācijā. Sievišķā un vīrišķā spēka mūžīgā pievilksnās un atgrūšanās traktēta galvenokārt kā sarežģīts garīgs process.

Daļa vērtētāju atzīst, ka sen nav redzēts tik intims «Pūt, vējiņi!» iestudējums; daļa — tik dinamisks un mūsdienīgs, tik cilvēcisks un dzīvs, kur visi personāži aktīvi iedarbojas cits uz citu, aktīvi aizstāv katrs savas tiesības uz laimi. Vēl citam uztveri traucē smagnējā scenogrāfija (lai gan D. Eversas varone tai «lido pāri» ar fantastisku vieglumu un Baibas lomai atrastā mērķtiecīgā plastika vien šajā izrādē būtu atsevišķas apceres vērtā).

Visbūtiskākais man šķiet uzveduma dzidrās garīgums, nedzēšamās harmonijas un garīguma slāpes, kas iekodētas arī scenogrāfa A. Freiberga piedāvātajā vizuālajā risinājumā (fināla baltā bura). Kad rupjais spēks no ārienes lauž šo harmoniju un garīgo saskaņu, M. Ķimeles izrādes varoņiem jāiet bojā. Tomēr viņu gaita uz garīgumu īsajā dzīves laikā nav bijusi velta: no apskaidrotām dvēselēm dzims jauns spēks, kas pacels lielā dzīves kuģa aizlauzto mastu. No šīs režijas izvirzītās ētiskā maksimālisma virsotnes Raiņa «tautasdziesma» K. Barona jubilejas gadā mums atklājas lielā nesasīcinātā skaidrībā.

Par vienu no negaidītām režijas kulminācijām 1985. gadā kļuva B. Brehta lugas reportāžas «Trešās impērijas bailes un posts» iestudējums Jaunatnes teātrī — šī teātra kursa audzēkņu diplomdarbs. Tāpat kā savulaik Maskavas Tagankas teātrī, Brehta darba interpretācija arī šoreiz izaug no kolektīvās radišanas, no studijas principiem. Izrādē valdošais publicistiskais nervs, kā arī parodija un groteska tiek balstīti uz pārdzīvojuma teātra psihotehnikas pamata. Tieši tālab vairākas epizodes, kā «Sieva — židiet», «Radio-stunda strādniekiem» un citas izskan ar satriecošu emocionālu un jēdzienisku spēku, atklājot visjaunāko teātra ansambļa dalībnieku lokanību, elastību, spēles azartu. Ā. Šapiro nebaidās topošos aktierus gremdēt pašās disharmonijas, fašistiskā terora, atkailinātu instinktu dzīlēs, lai, izspēlējami līdz galam šo ļaunumu, rādīdami mums un arī sev visnepievilcīgāko īstenības un nāves seju, šie jaunieši būtu spējīgi atvairīt to, pasargāt sevi un mūs no demagoģiskās fašisma ideoloģijas un iznīcības «gaļasmašīnas». Brehta sižetu režisors un aktieri ironiski savādojuši, piešķirdami tam mūsdienīgas politiskas izrādes skaudrumu, asumu un aktualitāti. Liela loma izrādē ir visu dalībnieku jauneklīgajam temperamentam, kas izlīdzina vienu otru profesionāla rakstura nepilnību

O. Vācieša «Kārais lauks»
Drāmas teātri. Vīrs —
G. Jakovļevs, Matisons —
J. Kaijaks



jauno aktieru sniegumā; uzveduma dinamismam, ko lielā mērā veido un balsta veiksmīgi atrastā (scenogrāfs A. Freibergs) mobilā velosipēdu konstrukcija.

Kā savdabīgs eksperiments politiskā teātra jomā jāvērtē arī V. Maculēviča Valmieras teātrī iestudētā P. Millera luga «Atvadu izrāde». V. Maculēvičs ir viens no mūsu nedaudzajiem režisoriem (līdzās A. Kacam un V. Lūriņam), kuri savu režisora pozīciju lielākoties pauž klaji, uzsvērti, pat izaicinoši. Nereti šis karojošais kategoriskums noved pie psiholoģiski viennozīmīgiem tēliem (piemēram, traucēja pilnībā pieņemt Raiņa lugas «Mīla stiprāka par nāvi» daudzviet novatorisko risinājumu). Par līdz šim veiksmīgākajiem V. Maculēviča uzvedumiem es uzskatu tos, kur režisora viedoklis ir iestrādāts tēlu attieksmēs, kur tas izpaužas

konsekventā, bet neuzbāzīgā sociālās problemātikas uzirdinājumā (A. Dudareva «Vakars»).

Kaismīgajā E. Rostāna «Sirano de Beržeraka» iestudējumā režisors izvirzījis pats savu — no dramaturģiskā materiāla neatkarīgu Sirano tēlu — apzināta cīnītāja versiju. Taču šādi traktējot galveno varoni, liela daļa literārās vielas un tēlu galvenajā konfliktā starp Sirano un grāfu de Gišu paliek neiesaistīta. Izrāde tikai pamazām iešūpojas, uzņem apgriezienus, iesilst M. Brauna un J. Petera dziesmās. Un tad V. Karpača dvēseliskajā, plastiski vijīgajā tēlojumā izkristalizējas arī režisora iestāšanās par māksliniķa patības saglabāšanu, sāpe par nonkonformismu, par izvītrotajiem, mēmajiem dzejnieka vārdiem, kas tiek guldīti uz tālaika sekļības un sīku, nodevīgu dziņu altāra. Tas bija viens no emocionālākajiem, atklātākajiem radošas personības drāmas un arī pašapliecinājuma brīžiem mūsu teātra kopainā pagājušajā gadā. Kā izrādes apspriešanā atzīmēja režisors P. Pētersons, patiesības tēma te ir risināta ar «pilsoniskās publicistikas līdzekļiem».

Diemžēl šādā interpretējumā V. Karpača Sirano uz skatuves paliek viens — nedz aktieru ansambļa atbalstīts, nedz dedzīgi apstrīdēts, paliek bez aktīvas mijiedarbības ar to. Viņam vienam nākas nospēlēt (un aktieris to dara spilgti un pārliecinoši) pat Kristiānu un Roksanu. Un tikai dažos muzikālajos un plastiskajos numuros, kā arī fināla dziesmā par dzīvi — spēli, kurā mēs visi esam līdzdalīgi, beidzot tiek panākta ansambļa vienotība. Un tad var prognozēt, cik daudzkārt pilnīgāka un iedarbīgāka būtu izrāde, ja tajā viscaur izdotos sasniegt šādu noskaņotību, domas un izteiksmes veselumu, ja to nesaraustītu apšaubāmas gaumes un kvalitātes dejiski divertismenti (kustības iestudējusi E. Drulle), masu skatu (dzejdaru bars, Sirano karavīri) nesavāktība.

Bet labākais, kas ir šajā uzvedumā, — Sirano de Beržeraka sāpīgā sirdsbalss —, manuprāt, atdzimst «Atvadu izrādē». R. Rudāka Baltajā klaunā tā dzīvo kā dzejnieka emocionalitāte un intelekts, J. Zariņa Bārio Bārio — kā viņa ekscentriskā, histrioniskā, neapvaldītā vitalitāte. Tragiskajā klaunu parādē, kur ar cirka primitīvisma un profesionāli izslīpētas komiskas ekscentriādes līdzekļiem viņi spēlē politisku līdzību par Itālijas «visvareno duči» un viņa krišanu, masu skati un idejiskie akcenti izstrādāti ar šim teātrim un režisoram neparastu rūpību (kustības iestudējis M. Koristins). Katram klaunam atrasta sava kustību partitūra, individuāla plastika, kas, mijiedarbojoties un sintezējoties ar Z. Liepiņa mūziku (kurā ir gan dramatiskais, groteskais un rotaļīgais), piešķir uzvedumam striktu formas enerģiju. Kad piekļūst pārmēru agresīvās intonācijas, skatuviskā darbība iegūst vieglumu un atraisītību, un būtiskus akcentus tai piešķir arī A. Māsēna Lino



*M. Zālītes «Tiesa» Dailes teātri. Vārdotāja — A. Kantāne,
Made — L. Ozoliņa*



M. Zālītes «Tiesa» Dailes teātri. Skats no izrādes

apskaužamais artistiskums un L. Dēvicas Merilinas traģiskais šarms. Caur daudzajiem klaunādes likločiem pie skatītāja atnāk doma par velnišķīgi grūto un brīžiem pat neizpildāmo mākslinieka sūtību — atspoguļot savas mākslas «arēnā» savu laiku ar visiem tā maldiem, kļūdām un cerībām. Doma par šīs mākslas — dzīves spēles baigumu un bīstamību, jo tā prasa atkailināt arī bezjēdzīgo, cietsirdīgo, traģisko. Uzveduma emocionalitāte atklājas brīžos, kad aktieriem tiek dota iespēja nomest savu politisko personāžu maskas un runāt «no sevis», paust savu cilvēcisko attieksmi. Izrāde izskan ar tīru, cilvēcisku liriska rekvīema toni. Varbūt šis darbs vedīs režisoru uz lielāku formas disciplīnu, līniju skaidrību un artistisku vieglumu viņa nākamajos iestudējumos?

Kā kontrasts B. Brehta «Trešās impērijas» vienotajam ansamblim, aktieru brālības un tās sairuma traģiskajam apliecinājumam «Ātvalu izrādē» šķiet uzvedumi, kas liek atcerēties P. Bruka vārdus: «Mēs visi esam kā alpīnisti un kritam visi kopā. Teātri bieži domājam: «Lai viņš krit!» Bet kā tas atriebjas!» Pārskatot Dailes teātra režijas veikumu, var teikt, ka, izņemot godprātīgo A. Dudareva «Ierindnieku» iestudējumu gada sākumā, kur bija vairāki labi, pārliedzoši aktierdarbi, teātris 1985. gadā strādājis pēc «krišanas teorijas» principiem. Neveiksmīgs bija režijas debi-

tanta A. Līņa diplomdarbs — īra Dž. Singa luga «Rietumu piekrastes varonis» Mazajā zālē. Situāciju nespēj glābt ne lugas savdabīgais traģikomisms, ne E. Ermales dzīvīgums, ne V. Rieksta un J. Jarāna organikas uzplaisnījumi, ne V. Straumes temperaments, kas «noretisē» visu otro cēlienu. Ja vēl gadās redzēt izrādi, kurā saslimušu aktieri aizstāj teātra apgaismotājs, un šis fakts visai izrādei piešķir atklāti diletantisku piegaršu, tad grūti ticēt, ka tas viss notiek uz akadēmiska teātra skatuves. Uz tās pašas skatuves, kur savulaik spēlējusi Lilīta Bērziņa un Alma Ābele. Rodas jautājums: kādēļ šo diplomdarba izrādi vajadzēja paturēt aktīvajā repertuārā?

Tik tiešām — M. Abeleva politiskās lugas «Desants» virspusējā politiskās tēmas aktualitātē, literārajā un psiholoģiskajā neizstrādātībā ir viegli «nosisties». Taču režisors K. Auškāps un aktieru ansamblis, būtiski pārstrādādams literāro materiālu, saasinādams uzmanību gan uz lugas tēlu psiholoģisko izvērsumu (kā lidotāju raksturu cilvēcisko atklāsmi), gan ievzdams finālā publicistisko atkāpi (kā mēģinājumu paplašināt traģiskā bridinājuma iedarbes lauku), ieguldīja darbā milzīgu enerģiju. Rezultātā uzvedumā kā vērtības pašas par sevi eksistē puīšu garīgās mikropasaules atklāsme un politiskā karikatūra maniākālā Oto Mikera (H. Liepiņš) tēla izteiksmē. Taču, gan līdz klajam naturālismam izspēlētā nepaklausīgā lidotāja Pītera (H. Kalniņš) savaldišanas programma, gan augstāko militāro darboņu intrigu līnijas nepārvarētais shematisms, gan «politiskās burleskas» elementi uzveduma finālā tikai pastiprina iestudējuma māksliniecisko nevienādību un liek jautāt: kālab, kā vārdā tiek tērēti režisora un aktieru fiziskie un garīgie spēki?

Tiesa, kā «Desantā» saka P. Gaudiņa dziļi inteligēntais varonis: labāk aizdegt kaut vienu sveci nekā mūžīgi nolādēt tumsu. Taču patiesības sveci K. Auškāpam izdodas aizdegt nevis šajā, bet savā nākamajā Mazās zāles uzvedumā — Sudrabu Edžus stāsta «Dullais Dauka» dramatisējumā. Pirmajā brīdī tas šķiet ļoti vienkāršs, bet īstenībā tam ir pārdomāta mērķtiecīgi izstrādāta idejiski mākslinieciska struktūra. Ar lakoniskiem līdzekļiem (te būtiska nozīme arī I. Gailāna scenogrāfijai) panākta spilgta vizuāla tēlainība, stila vienība. Uz skatuves notiekošā konkrētā darbība uzverama divās nozīmēs: kā reāla norise un kā metaforiska zīme. Tāpat kā M. Ķīmeles «Pūt, vējiņ!», arī «Dullais Dauka» ir lielajās ētiskajās un filozofiskajās kategorijās balstīts darbs, kurā tieši caur metaforisko slāni cilvēks atklājas apziņas triju līmeņu: apziņas — zemapziņas — virsapziņas pilnskanībā. Te slimā zēna murgos projicējas bojāgājušā tēva tēls, groteskā draudīgumā izplešas piedzērušā skrodera figūra, balta, gracioza sapņa pieskā-

riens saplūst ar mirušās māsiņas veidolu u. tml. Bet pāri visam — varoņa nenoslāpējamās alkas pēc patiesības, radoša cilvēka ilgas pēc pilnības.

Mēs zinām, ka teātrī, tāpat kā vispār mākslā, patiesība atklājas tad, ja mākslinieka dvēsele spēj atsegties kā grēksūdzē. Šajā izrādē atklāsme ir kopīga: savu patiesības izpratni līdzās režisoram ienes gan P. Liepiņa Dauka, gan Z. Stungures Māte, gan J. Strenģa un G. Grīva, kuri izrādes laikā piedzīvo vairākas emocionāli, saturiski un plastiski pārlicinošas transformācijas.

Tāda kopīga atklāsme izpalikusi M. Zālītes dramatiskās poēmas «Tiesa» uzvedumā, kas ir īpašs «krišanas gadījums». Kā lai citādi novērtēt situāciju, kad par lugu bija nopietni ieinteresējušies režisori V. Maculvičs un A. Sapiro, bet tā tika piešķirta iestudēšanai Dailes teātrim, kura vadība savukārt lugu nodeva J. Strenģam, kā mākslinieciskās intereses un talants sakņoti pavisam citas ievirzes dramaturģijā? Vairāku šīs M. Zālītes lugas tēmu aizmetņus saskatot jau poēmā «Pilna Māras istabiņa» (varoņu «iekšējā tiesa», arī zināmas paralēles Artas un Vārdotājas raksturos), tomēr jāatzīst, ka «Tiesa» ar savu kaismi un patieso ieinteresētību tautas likteņos, ar ideju izvirzījumu izceļas šodienas latviešu dramatiskajā rakstniecībā. Taču darbs lugas skatuviskajā iedzīvināšanā jau sākotnēji paredzēja tās dramaturģisko nepilnību (shematisms Merķeļa un lielkunga tēlos, psiholoģisks fragmentārisms atsevišķu budēju tēlu izveidē u. c.) novēršanu, nevis literatūras bezkaislīgu eksponēšanu, kā noticis J. Strenģas un V. Vētras veidotajā uzvedumā. Dailes teātra uzvedumā M. Zālītes lugas vērtības individuāli izdodas apliecināt A. Kāntānes Vārdotājai, M. Janauas un A. Līvmanes Nāvei, O. Dreģes Dzērvei, L. Ozoliņas Madei. Kopumā tas ir skatuves laikā un telpā izstiepts, bezpersonisks iestudējums bez noteikta režisoriska redzējuma, ar ilustratīvu vizuālo tēlainību, kur katra nākamā aina tikai ekstensīvi pievieno iepriekšējai jaunu teksta «gabalu», ne jēdzieniski, ne emocionāli nekulminējot. J. Strenģa un V. Vētra savu īsto attieksmi pret lugā tēlotajiem notikumiem neatklāj.

Arī E. Bonda lugas «Vasara» intonatīvi vienmuļajā, reflektējoši atsvēinātajā iestudējumā neredzam režisora (A. Liniņa, režisora stažiera A. Ozola) palīdzīgi izstiepto «virvi» aktierim — noteiktu psihofizisko uzdevumu kopumu, kas ļautu noturēties un nepazust konkrēto skatuvisko notikumu viļņos. V. Artmanei Ksenijas lomā vienīgajai kā liela mēroga māksliniecei izdodas noturēties pašai un radīt reljefu, atmiņā paliekošu raksturu. Režisora «acs» dokumentālā kino manierē korekti, pakāpeniski fiksē notiekošo. Taču neredzam lugas lasījuma priekšnoteikumu: režisora attieksmi pret tekstu, dramatisko vielu. Uzvedumā ir skaidri izteikts vienojošas

domas trūkums, bez kuras arī atsevišķo tēlu (M. Klētnieces Martas, V. Artmanes Ksenijas u. c.) skatuves dzīves intensitāte izsīkst, nesaslēdzoties pārliecinošā mākslinieciskā sistēmā.

Ar R. Hārvuda lugas «Ģērbējs» («*The dresser*») uzvedumu jubileju atzīmēja A. Dimiters (acīmredzot tieši jubilāra izvēlētais Sera lomas dēļ lugas oriģinālnosaukums papildināts — «Karalis un viņa ģērbējs»), uzstādamies arī kā režisors. Kā recenzijā laikrakstā «Cīņa» pareizi norādījis M. Grēviņš, pārāk vēlu iestudējuma tapšanā iesaistījās režisore A. Matīsa. Gan visam uzveduma kopskaņējumam un ritmiskajam izkārtojumam, gan Sera lomas intonācijai izstrādājumam būtu nācis par labu striktāks režisora skatījums. Šobrīd, izpaliekot Sera lomas smalkāk graduētai, kulminatīvai dramaturģijai, A. Dimitera tēlojumā tikai retumis uzdzirkstī talanta neizsīkstošā vitalitāte, kas met asociāciju lokus gan uz paša A. Dimitera agrāk radītajiem spožajiem tēliem, gan arī uz šī un citu teātru korifejiem. Dramatisku pārdomu lauku ap sevi rada L. Pupures Medžas liktenis un V. Artmanes Lēdija. Taču visas lugas traktējums un J. Jarāna sniegums ģērbēja Normena lomā galvenokārt rada priekšstatu par sīku, jaunu, skaudīgu cilvēciņu, nevis atklāj pašizlīdzīgas, līdz galam nepiepildītas, varbūt dzīves sakropļotas dvēseles dramatismu.

Kopumā 1985. gadā Dailes teātris sevi apliecina kā korektu literāru teātri, kura panākumi galvenokārt atkarīgi no aktieru personiskā ienesuma izradē un dramatiskās vielas kvalitātes. Te jāmin arī K. Barona 150. jubilejai veltītais tautasdziesmu uzvedums divās daļās «Avotā guni kūru...», ko veidojušas V. Krūze un E. Ferda. Uzvedums, kas spilgti apliecina tautasdziesmu dramatisko dabu un ētisko piesātinātību, tika atzīts par labāko Teātra biedrības rīkotajā K. Baronam veltīto darbu skatē. Taču kopumā teātrī maz jaunu skatuviskās izteiksmības meklējumu, daļa no tiem realizēta nepilnīgi, nepārliecinoši («Tiesa»). «Dullā Daukas» uzvedums ir vienīgais (bet tas jau ir 1986. gada sākuma darbs), kur meklēta un arī atrasta neparastāka vizuālā un semantiskā tēlainība, cita dialoga tehnika (simultānais dialogs), kur panākta režijas idejiskās koncepcijas un vizuālā tēla vienība.

Var nepiekrīst O. Krodera novatoriskajiem meklējumiem klasikas interpretācijā. Taču nevar neredzēt, ka J. Jaunsudrabiņa «Aijas» uzvedums Liepājas teātrī ir jauna lasījuma piedāvājums ar savu idejisko un estētisko sistēmu. lai atklātu ne vien mums zināmās patiesības redzamo, bet arī slēpto nozīmi. Radot uz skatuves kroklas cilvēciskās eksistences modeli un iedziļinoties tajā (tāpat kā nākamajā — A. Dimā «Kamēliju dāmas» uzvedumā), režisors asi izvirza ideāla, harmonijas nepieciešamību. No formāla eksperimenta tos atšķir O. Krodera režijas dziļais cilvēciskums.



*M. Gorkija «Pēdējie» Ri-
gas Krievu drāmas teātri.
Pjotrs — S. Dobrotvor-
skis*

Abi iestudējumi spēcīgi atstaro nepiepildītas dzīves traģismu, nepievilcīgas, līdz naturālismam atbaidošas patiesības mirkļus.

Atspoguļodami mūžseno pretrunu starp dvēseli un miesu, garīgumu un neapgarotu jutekliskumu, cerībām, ideāliem un dzīves realitāti, šie ir no retajiem pagājušā gada režijas darbiem, kas tiecas apzināt cilvēka eksistenci apziņas un zemapziņas savstarpējā konfliktā. I. Briķes Aijai viņas miegainajā bezapziņas stāvoklī nav gandrīz nekādu citu problēmu kā vien apmierināt miesas prasības. J. Bartkeviča Jāņa apziņu turpretī nemitīgi nomāc pretruna starp viņam uzspiesto eksistēšanu tikai šajā vienā — zemāko instinktu līmenī (turklāt tik salds ir vilinājums nedomājot ļauties Aijas murrājošajai pieticībai) un viņa intelektuāļa pārliecību, ka cilvēka dzīvei ir arī kāda cita — augstāka, garīga nozīme. Izmisīgi un lemti neveiksmei «Aijas» uzvedumā ir Jāņa centieni izvest Aiju no truluma uz garīgumu, tālab arī J. Bartkeviča varonis iet bojā. Izrāde satraukti signalizē par garīgo vērtību devalvāciju

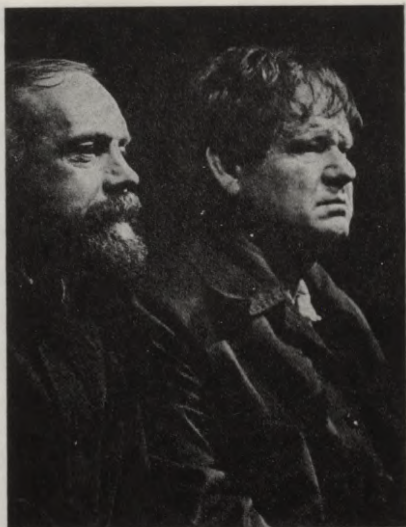


M. Gorkija «Pēdējie» Rīgas Krievu drāmas teātri. Ivans Kolomijscevs — A. Mihailovs, Nadežda — T. Pope

un degradāciju arī mūsu ikdienā, tā izskan kā traģisks rekviēms tam trauslajam garīgajam spēkam, ko tik bieži salauž ikdienas smagā «dūņcūcība». So iespaidu vēl pastiprina režisora ieviestā sešu lauku sievu — tautasdziesmu teicēju grupa, kas veic antikās traģēdijas korim analoģu funkciju. Režijas risinājums ir galēji konsekvents. Tas iznes uz āru Jaunsudrabiņa tekstā slēpto dramatismu, pat traģiku un jaunā aktieriskā kvalitātē atklāj arī abus galveno lomu tēlotājus.

Arī A. Dimā (dēla) «Kamēliju dāmas» uzvedumā apkārtējā vide personībai nepiedāvā vērā ņemamus pozitīvus ideālus, neļauj sevi pilnībā realizēt. Plašā uzdzīvē, ko I. Briķes Margarita piekopj, ir vērienīgākais viņai iespējamās un pazīstamās dzīves modelis. Tikai šai gadījumā personība izrādās spēcīgāka, tā pārvar un pārvērš apstākļus savā labā, pati iekšēji apskaidrodamās, — lai finālā atkal labprātīgi dotos šo pašu apstākļu gūstā.

O. Kroders šo melodrāmu iestudējis kā psiholoģisku drāmu, loģiski pamatodams visus dramaturģiskos pavērsienus. Diemžēl visi aktieri do to uzdevumu precīzi nerealizē. Masu skatu psiholoģiskais viennozīmīgums traucē arī galvenās — Margaritas un Armāna — līnijas uztveri. Režisoram un scenogrāfei (Z. Atālei)



B. Vasiļjeva «Kam pieder šie veciši?» Rīgas Krievu drāmas teātri. Gluškovs — B. Ahanovs, Sidorenko — V. Bogolubovs

lugā attēlotās sabiedrības ārējai raksturošanai, manuprāt, nav izdevies atrast precīzus estētiskus ekvivalentus (pirmā cēliena tiši «sasmērētais» vizuālais tēls). Tikai I. Briķes varonei (aktrise lomā atklāj vēl jaunas garīgo un fizisko spēku rezerves), fragmentāri — Ē. Vilsona Armānam, J. Dreiblata Armāna tēvam, J. Bartkeviča un J. Makovska varoņiem izdodas izlauzties no «saldās dzīves» apmāto marionešu bezsejības. Margarita par šo «saldo dzīvi» aizmaksā ar savu dzīvību un vienīgo īsto mīlestību, un te es saskatu uzveduma ētisko pamatu.

Par sapņiem un realitāti, meliēm un patiesību diezgan daudz tiek diskutēts H. Gulbja lugas «Olivers» un P. Putniņa «Pie puķēm — kur ģimenei pulcēties» sakarā. Šie darbi traktēti gan kā psiholoģiskas sadzīves lugas, gan kā metaforiskas drāmas. Dažādas interpretācijas iespējas pavēris arī režisora E. Freiberga «Olivera» iestudējums Drāmas teātri un šīs pašas lugas lasījums Liepājā H. Ulmaņa režijā.

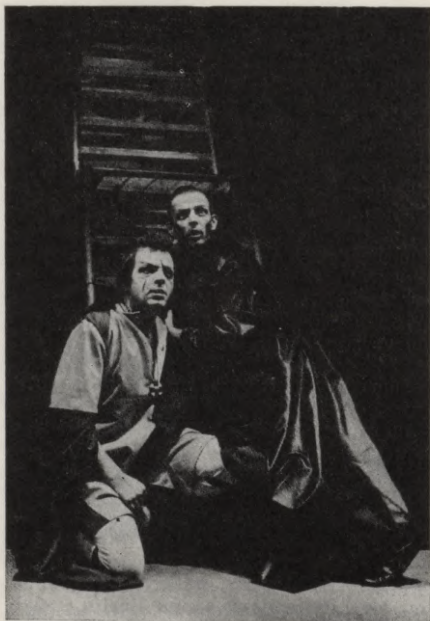
Sākotnēji Drāmas teātra «Oliverā» it kā noraidīta metaforiska traktējuma ievirze. Uz skatuves rit konkrēta, ikdienišķa darbība

spraiga neoreālisma stilā (šis termins ieviesies padomju teātrkritiskajās apcerēs, kur ar to apzīmē pastiprinātu uzmanību pret dzīves ikdienišķajām norisēm). Un L. Kugrēnas Ineses jūtīgā, atvērtā daba šajā izrādē dzīvo ar savām sievišķīgajām ilgām, lielajām un sīkajām problēmiņām un satrauktās dvēseles drebēšanu, kad viņas dzīves ikdienišķajā vienmuļībā ielaužas žilbinošais «supermens» — R. Zagorska Olivers. Te vienā cilvēkā sadzīvo dzejiskais estēts Olivers un kompleksu mocītais Jānis Pencis. Karalis un viņa āksts. Pie tam otrs uztur pirmo, jo, kā saka tautas gudrība: «No sapņiem paēdis nebūsi.» Līdzīgā, tikai nedaudz komiski ievirzītā plāksnē izrādē atklājas arī Ineses un viņas kaimiņa Mārtaņa (E. Maisaks) attiecības: būdama ne tikai garīga būtne, kas pārtiek gandrīz vai vienīgi no Olivera vēstulēm, Inese ikdienā labprāt izmanto Mārtaņa pakalpojumus — tāpat kā Olivers — temperamentīgās Stefānijas (H. Dancberga) «ligzdiņu». Mūžīgā dvēseles un miesas, sapņa un realitātes problēma, tikai — tīši ironiski piezemēta.

Taču pamazām personāžu attiecības lugā kļūst sarežģītākas, netveramākas. L. Kugrēna un R. Zagorski savos varoņos atklāj ievainotas, sāpīgas dvēseles drāmu. Tikai — atšķirīgi ir viņu ceļi uz garīgo sāpju remdēšanu, uz ideāla un realitātes saskaņošanu savā dzīvē. Uzvedums liecina, ka režisora E. Freiberga darbs ar aktieri kļūst aizvien smalkāks, aizvien niansētāks.

Liepājas teātra uzvedumā uz skatuves uzņests sapņa vizuāls simbols — kuģis ar sūrtām burām (scenogrāfe Z. Atāle), kuru izgaismojumā atspoguļojas arī varoņu poētiskās dvēseles kustības. Režisors H. Ulmanis, manuprāt, aktīvi apliecina augšupnesoša ideāla nepieciešamību, plaši iztīrādams sapņa, ilūziju ētiskos aspektus. L. Kaktiņas Inese Oliveram saka: «Jūsu meli ir briesmīgi tādēļ, ka jūs melojat ar patiesību.» Iestudējums uzrāda ļoti nepievilcīgu melu analīzi dažādos sabiedriskās apziņas līmeņos; pierodot pieņemt vēlamo par esošo sociālo kategoriju sfērā, pierodot pie uzskaitinātās īstenības realitātes vietā, iluzoriskums un meli neglābjami ielaužas arī visintīmākajā — cilvēka jūtu dzīves sfērā. Šāds divdabīgums ir ne vien individuāls, bet arī sociāls ļaunums un sagandē gan paša veiklā iluzionista, gan arī citu cilvēku dzīves. Izārdītas personības potences redzam J. Kuplā Oliverā, un viņa morālo inkriminējumu nespēj mazināt arī aktiera patiesi dramatiski atklātā grēksūdze. Un, kad finālā noklust I. Krastiņa Mārtaņa nemitīgi skatītāju zālē raidītās izspēles kaskādes un viņš klusi, vienkārši piedāvā Inesei kaut ko šajā dzīvē paliekošu, liekas, ka tas varbūt nav daudz, bet tas ir kaut kas īsts.

Psiholoģiska aptuvenība forsētās ārējās izpausmēs parādās režisora M. Kublinska uzvedumā «Pie puķēm — kur ģimenei



J. Svarca «Pūķis» Jaunatnes teātri. Birģermeistars — J. Skrastiņš, Heinrihs — G. Skrastiņš

pulcēties». Ikdienišķa eksistēšana, dzīves sīkreglamentēšana un noslēģšanās no ārpasaules ģimenes lociņā (kas akcentēta arī I. Gailāna scenogrāfijā) novesta līdz absurdam. Kā sapņa materializējums šajā pasaulītē, kas riņķo pēc Omas (V. Līne) noteiktiem likumiem, ienāk L. Kugrēnas Trauta, atnesdama nojausmu par kādas citas dzīves esamību. Pati savai vientuļajai, salstošajai dvēselei izvēlējusies Olivera cienīgu «plāksteri», Trauta izrādē tomēr realizē būtisku — ētiskā katalizatora principu. Iecirtība un paštaisnība (kas nekad neizaug no ļaunuma un par ko pati varone maksā visdārgāk) interesanti iecerēta, bet ne lugā, ne izrādē nav plašāk izstrādāta Omas raksturā, kas varētu veidot būtisku kontrapunktu ar Melitas likteni. A. Liedskalniņa šo rakstura iekšējā dramatisma tēmu aizsāk risināt, bet... uzvedums beidzas. To sadrumstalo arī daudzās ārišķīgās, neobligātās aktieru an-

sambļa sīkdarbības, ko stingrāka režisora disciplīna būtu varējusi novērst.

Kā iestudējumu, kam raksturīga nekonvencionāla dzīves pret-runu izjūta, es vērtēju «Kāro lauku» Drāmas teātrī, ko pēc O. Vācieša dzejas motīviem bija veidojis režisors V. Lūriņš (līdzdarbībā ar A. Epneru un V. Jansonu). Uzvedumu virzīja kaismīga vēlēšanās izdibināt patiesību, iedziļināties tautas vēsturiskajā atmiņā, likteņbrīžos. Režisors, būvēdams metaforiskās tēlainības slāni, mēģināja veidot Vīra (G. Jakovļevs) un citu personāžu (J. Kaijaka Matisons) dialogu ar laiku, iekļaut cilvēku sociālās un ētiskās izvēles situācijās. Un dažbrīd tika sasniegta augsta jēdzieniski emocionālās, muzikālās un plastiski vizuālās tēlainības sintēze (piemēram, epizodē «Saulīt' vēlu vakarā», dzejoļa «Mēra žurka, mēra kaķis» plastiskajā izteiksmē, simboliskajā dvieļu apspēlē u. c.). Veidojās nozīmīgu asociāciju slānis, diemžēl to izkliedēja uzveduma kompozīcijas haotiskums, retorika un poētiskas deklarācijas. Kopumā tas bija impulsīvs ideju un tēlainu metaforu zibšņojums, kas centās noturēties uz poētiskās enerģijas rezervēm, bet savas idejiskās neskaidrības dēļ radīja daudz iebildumu un netika saglabāts repertuārā.

Taču V. Lūriņa raksturā neapšaubāmi ir sīksta neatlaidība, viņam piemīt tā «klūdu enerģija», ko Ļ. Tolstojs atzina par absolūti nepieciešamu jaunradei. Viņa režijas ir topošas, nesakārtotas, nelīdzsvarotas mākslas modeļi, bet tās vienmēr piedāvā jaunus, neierastus risinājumus.

Pie V. Lūriņa darbiem, kur saturs un forma apvienojas visharmoniskāk, pieder «Emīls un Berlīnes zēni», «Dons Žuāns». Liepājas teātrī iestudētajā E. Kestnera «Punktiņā un Antonā» parādās satura skaidrība un formas organiskums. Kā man liekas, pateicoties tieši režisora intonācijas neuzspiestībai, jūtīgajai bērna mentalitātes izpratnei, spilgtajai teatrālajai izdomai (piemēram, Antona pavārmākslas demonstrējums ar savu krāsaino vitalitāti man šķiet īsta bērnu izrāžu paraugēpizode). Liela loma te, protams, ansambļa aizrautībai un azartam, M. Lūriņas Punktiņas un J. Makovska Antona tēlojuma dabiskumam.

Par vienu no gada pozitīvajiem iespaidiem jāuzskata N. Klēt-nieka iestudētā J. Jevtušenko poēma «Māte un neitronbumba» Liepājas teātrī. Tas ir emocionāli un jēdzieniski uzlādēts uzvedums, veiksmīgs poēmas atrisinājums darbībā, kurā piedalās arī vokāli instrumentālais ansamblis «Neptūns» un tā solisti. Mērķtiecīgā R. Zitmaņa scenogrāfija, aktieru ansambļa stilizētā un izkoptā individualizētā plastika, mūzikas un vārda sintēze palīdz uz skatuves radīt mūsdienīgās pretrunās, konfliktos un harmonijas



J. Jaunsudrabiņa «Aija» Liepājas teātri. Aija — I. Briķe, Aizupju Juris — J. Aboliņš, Jānis — J. Bartkevičs

alkās elpojošu pasauli. Uz šī raibā fona ar tīru, dramatiski vib-rējošu mūžīgās cilvēības balsi izdalās Dz. Klētniece vēstījumā par vitālo Jevtušenoku dzimtu, tādējādi piešķirdama nobeigtību un noapaļotību neierastā, stilizēti metaforiskā risinājumā veido-tajam uzvedumam.

Pārsteigumu sagādāja jaunā Liepājas teātra režisora I. Elerta darbs A. Kasonas lugas «Trešais vārds» uzvedumā. Tas ir viņa ceturtais iestudējums šajā teātrī, un tas pierāda režisora spēju lugu precīzi atsegt vismaz sižeta līmeni (iepriekšējos darbos val-dīja skatuvisko notikumu haoss un neizkārtotība). Jaunu tēlojuma kvalitāti un organiku uzrāda U. Stelmakers Pablo lomā. Kaut arī aktrises V. Sneidere, Z. Rūtiņa un D. Makovska (Marga) darbojas psiholoģiski precīzi, tomēr kopumā aktieru ansambli vērojama nesabalansētība; vairāku epizodisko lomu tēlotāji spēlē apbrīno-jami ārišķīgi.

Ar U. Brikmaņa nepretenciozā uzveduma «Čigānmeitēns Ringla» (pēc E. Ādamsona dzejas) gaišo starojumu Jaunatnes teātrī kontrastē A. Birkova iestudētais J. Svarca «Pūķis» — ap-zināti veidots «melnā humora» estētikas guļņē. Režisora doma ir



J. Jaunsudrabiņa «Aija» Liepājas teātri. Aija — I. Briķe, Jānis — J. Barthevičs

skaidra — un arī smagnēja, jo neattīstās tālāk par valdonīgi novilkto asociāciju loku; režisors grib pārāk daudz paskaidrot, komentēt, norādīt, mazāk ļaut skatītājam pašam minēt ideju un metaforu zīmes.

Diemžēl 1985. gadā režijā pieklusis vecmeistars Pēteris Lūcis, kura talanta ētiskā viengabalainība un vitalitāte ir mūsu teātra dzīves neapšaubāmas vērtības («Mārtiņciema» dramaturgiskās viennozīmības un izvēlētās formas dēļ šī vitalitāte neatklājas tik spilgti kā citkārt), un F. Deičs, kura labākajām režijām iezīmīga augsta patiesīguma pakāpe, smalkjūtīgs psiholoģisko norišu izsekojums un organika.

Stabili un patstāvīgi strādājošajam Krievu drāmas teātra režisoram A. Kacam aizvadītajā gadā ir diviem iestudējumiem piepulcējies V. Petrovs. Pasaules teātri ir mēģinājumi iestudēt V. Šekspīru karatē un japāņu teātra stilā (A. Mnuškina). Bet režisors V. Petrovs sadarbibā ar scenogrāfi T. Švecu Šekspīra lugu «Gals labs — viss labs» iestudē «dzelzs būru estētikā». Grabošās dzelzs konstrukcijas vienīgais attaisnojums ir tas, ka šāds risinājums klasiskās lūgās uz mūsu skatuvēm tik tiešām vēl



H. Gulbja «Olivers» Liepājas teātri. Olivers — I. Kuplais, Inese — L. Kaktiņa

nav bijis, un būra tēls ir nozīmīgs režisora koncepcijā, kas paredz tēlu eksistenci totālas atsvešinātības un nesaprašanās laukos. Režisora doma, apstrīdot lugas laimīgo finālu un galvenās varones uzvaru traktējot kā Pirra uzvaru, ir svaiga un interesanta. To balsta aktieru ansambļa aktīvā gribas darbība, dzīvs, piesātināts dialogs, veiksmīga tieša un nosacīta spēles veida maiņa. Brīžam V. Petrovs arī konstrukciju izmanto visai oriģināli (piemēram, iespaidīgu vizuālu tēlainību rada milzīgā «dzelzs čūska» karaļa svinīgā gājiena laikā), taču kopumā tā atstāj samākslotības iespaidu.

Nākas secināt, ka krievu teātri režisori šo spēles stilizācijas, spēles veidu maiņu prot realizēt smalkāk, organiskāk, jo, piemēram, M. Rozovskis pagājušajā gadā te ir iestudējis N. Karamzina «Nabaga Lizu», un tas ir profesionālā ziņā gandrīz nevainojams sentimentālisma stilizācijas paraugs. Protams, nozīme ir arī tam, ka režisors šo lugu tāpat iestudējis Ļeņingradā un Maskavā (amatieru studijā pie Nikitas vārtiem redzētās un Rīgas izrādes muzikāli plastiskās partitūras atšķiras tikai atsevišķos «numuros»



E. Kešnera «Punktiņa un Antons» Liepājas teātri. Antons — J. Makovskis, Punktiņa — M. Lūriņa

un niansēs). Rīgas Krievu drāmas teātri izrāde ir kā labi nostrādāta, bagātīgi inkrustēta mūzikas lādīte, no kuras aktieri izkāpj un tajā iekāpj (tāpat kā no savām lomām), izvilinādami naivi burvīgu melodiju. Bet iestudējumam ir arī sava dzīva, sāpīga dvēsele un dziļš humānistisks skanējums, kas atklājas aktieru T. Popes, J. Saršova, I. Staroseļceva un T. Maļčenko savstarpējās attiecībās un režisora inteligentajā darbā.

Krievu nacionālā rakstura pievilcību, atklātību pret cilvēkiem un pasauli un arī esības dramatismu, pat tragismu atklāj B. Ahanovs B. Vasiļjeva stāsta «Kam pieder šie veciši?» S. Loseva uzvedumā. Kaut ko jaunu problēmas risinājumā vai raksturu atklāsmē grūti ieraudzīt A. Mišarina lugas «Sudrabkāzas» krietni destilētā teksta varianta uzvedumā V. Petrova režijā.

Režisoriskā risinājuma ziņā visvērienīgākais un domā mērķtiecīgākais šajā teātri attiecīgajā periodā neapšaubāmi ir A. Kača veidotais M. Gorkija lugas «Pēdējie» iestudējums. Spilgti metaforiskais risinājums T. Svecas scenogrāfijā (akurātās mundieru rindas, augšupapvāztie simboliskie baznīcas zvani utt.) precīzi iezīmē dzīvi policejiskā, militārā režīma ietvaros. Dzīvi, kas ar savu ellišķīgo, merkantilo sistēmu virza cilvēku uz ētisku degradāciju. Režijas princips — ass psiholoģiskums, kas vērsts uz

konsekventu cēlonības un seku izpēti visos satura līmeņos. Kulminējošā darbība — jaunās paaudzes (G. Baženovas Veras un J. Šaršova Pjotra) pakāpeniskā atskārsmē un vilšanās līdzšinējos ideālos. Rezultātā — grandioza dzīves metafora ar divu paaudžu sociālpsiholoģisku portretu, ko dinamizē traģiskās vainas un izejas meklējumi.

1985. gada režijā maz ir šodienas materiālā pamatotu darbu. Mūsdienu cilvēka, personības esību pasaulē režija tiecas izziņāt un aptvert, gremdēdamās galvenokārt klasiskā vai retrospektīvās atcerēs. Varbūt — intensificējoties šiem garīgajiem meklējumiem, panākot lielāku domas koncentrāciju un aktivitāti un, galvenais, domas un tās teatrālās izteiksmes harmonizāciju, mērķtiecīgu sintēzi — patiesības seja aktīvāk pagriezīsies pret mums?

Anda Burtnece

NEATBILDETI JAUTĀJUMI



Nevarēdama atrast kopsaucēju mūsdienu latviešu aktieru mākslai, beidzot nonācu pie elementāras atziņas. Tik vienkāršas, ka droši vien visi to jau sen ir pamanījuši. Un proti: labā izrādē ir labi aktierdarbi. Labi aktierdarbi rodas, strādājot laba režisora vadībā ar labu literāru materiālu.

Sodiens neviens saprātīgs skatuves mākslinieks nenoliedz režisora nozīmi aktiera darbā. Ne vien strādājot pie lomas, bet arī gatavojot individuālās programmas. Tā vienkāršā iemesla dēļ, ka arī visgudrākais un talantīgākais aktieris nespēj sevi redzēt un novērtēt no malas. Arī tādēļ, ka viņš ne vienmēr var objektīvi spriest par savu spēju diapazonu. Turēdamies pie drošiem, pārbaudītiem paņēmieniem, aktieris bieži vien baidās izvirzīt sev augstākus, sarežģītākus uzdevumus vai arī izmēģināt spēkus kādā citā — neparastākā žanrā. To visu var novērtēt un stimulēt aktierī režisors. Visu no svarīgākajiem režisora uzdevumiem — būt par domu un ideju akumulētāju. Ierosināt un aktivizēt aktierī sabiedrisko apziņu.

Uzsvērdama režisora lomu aktiermākslā, ne mirkli neesmu gribējusi noliegt aktieru patstāvību un viņu kā mākslinieku suverenitāti. Runām par režisoru kā aktiera personības apspiedēju un nivelētāju parasti ir subjektīvs pamats. Tā spriež cilvēki, kuriem trūkst paškritikas un paškontroles spēju. Tas, kas aktierim, pie lomas strādājot, reizēm liekas tik svarīgs, jo ir paša atrasts un izlolots, režisoram patiešām var arī nebūt vajadzīgs visas tēlu

sistēmas veidošanai. Un viņš liek aktierim atteikties no atraduma. Aktieru «papildu atradumu» dēļ laba izrāde ar laiku nereti kļūst vienkārši nebaudāma: zaudē ritmu, ieilgst, mainās jēgas akcenti. Tā notiek, ja režisors stingri neseko izrāžu gaitai. Aktieri tādos brīžos jūtas ērtāk un brīvāk un atļaujas dažu labu reizi «izpušķot» savu tēlu līdz nepazīšanai. Turpretī režisora stingras rokas vadībā iestudējums pieņemas spēkā.

Skatoties saliedēta ansambļa uzvedumu, nerodas vajadzība īpaši uzsvērt, ka tēlu raksturi varētu būt plašāk izvērsti, spilgtāk iezīmētas kādas darbības līnijas. Ja tāda vajadzība tomēr rodas, tad tā vairs nav kvalitatīva izrāde. Vai arī kritiķis runā par kāda cita — atšķirīga traktējuma iespēju. Par labām ansambļa izrādēm es uzskatu Ā. Sapiro Jaunatnes teātrī iestudēto B. Brehta «Trešās impērijas bailes un postu» un B. Vasiljeva «Rīt bija karš». Te negribas izcelt vai nopelt kādu no tēlotājiem. Katrs aktieris ir savā vietā, ar lielu atbildību veic savu uzdevumu, dara to profesionālā līmenī ar skaidru izpratni, mērķa apziņu un novērtējumu. Zina, kāpēc, kā vārdā tā rīkojas.

Kāpēc, kā vārdā?

Vienmēr, kad uzvedums kopumā un katrs aktieris atsevišķi spēj atbildēt uz šiem jautājumiem, runa ir par nopietnu, vērā ņemamu mākslas darbu.

Pie kam gribu uzsvērt, ka ar to nav jāsaprot viennozīmīgi formulēta darba pamatideja vai koncepcija. Konceptuālais teātris nenozīmē plaši sazarota, saturā bagāta darba sašaurinātu, ierobežotu lasījumu. Koncepcija vispirms ietver paša mākslinieka pozīciju, viņa attieksmi. Tā kā teātris, tāpat kā citi mākslas veidi, ir saistīts ar dzīvi un tiecas to atklāt, izziņāt un ietekmēt, tad konceptuāla ir jau pati konkrētā darba izvēle. Ja tas repertuārā nav iekļūvis nejausi, gadījuma dēļ, tad izvēlētais darbs liecina par režisora pilsoņa un mākslinieka pozīciju. Ir taču starpība, vai teātris iekļauj repertuārā kādu populāru bulvāra dramaturģijas darbu, aktuālu sociālpsiholoģisku lugu vai klasisku sacerējumu. Kāpēc, piemēram, Jaunatnes teātris iestudējis A. Ostrovska «Mežu» un G. Priedes «Centrifūgu»? Kāpēc M. Ķimele izvēlējās «Pūt, vējiņi!» un O. Kroders — «Aiju»? Pati šo darbu izvēle šajā konkrētajā laikā ir konceptuāla parādība. Kaut arī var notikt tā, ka mākslinieciskais risinājums uz skatuves neizdodas, kā iecerēts, un tikai izvēles fakts kļūst par vienīgo pozitīvo rādītāju.

Tātad atbilde uz izvirzītajiem jautājumiem rodama kā paša darba izvēlē, tā arī tā idejiski mākslinieciskajā atklāsmē. Cik lielā mērā tas attiecināms uz iestudējumu kopumā, tikpat arī uz atsevišķu aktieri un viņa darbu pie lomas.

Pie nozīmīgiem iestudējumiem es gribētu nosaukt G. Priedes «Centrifūgu» (rež. Ā. Sapiro), A. Ostrovska «Mežu» (rež. Ā. Sapiro), J. Raiņa «Pūt, vējiņi!» (rež. M. Ķīmele), J. Jaunsudrabiņa «Aiju» (rež. O. Kroders), F. G. Lorkas «Kliedzienu» (rež. V. Jansons), Sudrabu Edžus «Dullo Dauku» (rež. K. Auškāps).

Ir arī virkne polemisku uzvedumu, kas izceļas ar kādas problēmas vai atsevišķu tēlu negaidīti izteiksmīgu veidojumu un tā paceļ visu uzvedumu neikdienišķā līmenī. Kaut arī līdzās šim mākslinieciski vērtīgajām kvalitātēm ir acīm redzamas nepilnības. Šim iestudējumu pulkam es gribētu pieskaitīt pēc pamatdomas tādas sev tuvas izrādes kā J. Raiņa «Uguns un nakts» (rež. A. Jaunušans), M. Zālītes «Tiesa» (rež. J. Strenga), E. Rostāna «Sirano de Beržeraks» (rež. V. Maculēvičs), M. Gorkija «Pēdējie» (rež. A. Kacs) u. c.

Pat šāds nepilnīgs izrāžu uzskaitījums rāda to žanru un stilu daudzveidību, ar kādu aktierim jāastopas darbā pie lomas.

Gribas atgriezties netālā pagātnē, lai īsumā izsekotu izteiksmes līdzekļu straujajai maiņai «teātra biržā» (P. Bruka termins).

Ne pārāk sen (60. gados) vienkāršība, izteikta pašas dzīves (lasi: sadzīves) formās, bija drošākais laikmetīga tēlojuma rādītājs. Šī spēles veida saknes, protams, ir dziļākas, tā nebija tikai formālu, novecojušu, rutinētu paņēmieni nomainīšana. 60. gadi literatūrā un arī teātrī iezīmēja ceļu uz patiesību, uz dzīves un cilvēka izzināšanu. Šāda pieeja stājās pretī 40. un 50. gados kultivētajai dzīves uzspodrināšanai un par vienīgi pareizo atzītajai vulgarizētai Staņislavska metodei. Satura pārakcentējums literatūrā un dramaturģijā sekmēja arī izteiksmes līdzekļu atjaunināšanu teātrī. Kā šī jaunā virziena spilgtākais piemērs tapa Maskavas teātris «Sovremennik», veidojās režisora A. Efrosa darbība — sākumā Maskavas Bērnu teātrī, pēc tam Ļeņina komjaunatnes teātrī un Mazās Bronnajas drāmas teātrī.

Atguvusi saistību ar reālo dzīvi (protams, tas notika pakāpeniski un bieži — arī sāpīgi), teātra māksla vienkāršu, dabisku izturēšanās un runas veidu uz skatuves izvīzīja par laikmetīga tēlojuma mērauklu. Bet pēc tam sākās teātra mākslas uzvaras gājiens plašumā un dziļumā. Blakus reālistiskajam, sadzīves formās atklātajam tēlojuma veidam sāka attīstīties un uzplaukt visdažādākie meklējumi. Godavietu atkal ieņēma padzītā nosacītība, atdzima metaforiskais teātris. Visas šīs pārmaiņas radās uz sabiedrības sociālo, ekonomisko, politisko, ētisko, psiholoģisko pārvērtību pamata. 60. gados (precīzāk — jau 50. gadu otrajā pusē), kad māksla atguva jaunu elpu un raisījās no vienveidības sastinguma, kad bija atmodusies mākslinieku sabiedriskā aktivitāte, patiesi atklāts, godīgs, publicistiski ieinteresēts teātris likās svarīgāks par visu.

(Arī šo rindu autorei.) Bet jau tolaik bija skatuves mākslinieki, kuriem šķita interesantāk attīstīt teatrālās nosacītības formas. Piemēram, P. Pētersona daiļrade nebūt nesaplūda ar psiholoģiskā teātra publicistisko atzaru. Taču viņa darbi tāpēc nebija mazāk kaismīgi un ieinteresēti laikmeta dzīvē. (Piemēram, «Motocikls», «Filma top...», «Idiots», «Uguns un nakts», «Lai top!» u. c.) P. Pētersons, būdams E. Smilga tradīcijas turpinātājs, teatrālu nosacītību izjuta dabiski, organiski un, aizsteigdamies laikam priekšā, nāca klajā ar jaunām idejām (ar dzejas teātri saistītais virziens), ko citi režisori turpināja un attīstīja vēlākajos gados.

Ar to es gribu uzsvērt, ka mākslā virzienus nosaka atsevišķi lieli talanti, kas visjūtīgāk uztver sabiedriskajā domā dzimstošo pieprasījumu. Sādi cilvēki darbojas līdzīgi atmosfēras gaisma kondensētājiem, kas pārvērs tvaikus spirdziņošā lietusgājē vai arī, ja tas ir nepieciešams, zvērojošā negaisa tūcē. Tāda ir arī teātra funkcija — veldzēt cilvēka slāpstošo dvēseli, satricināt un izgaismot to baltā zibens gaismā. Bet izteiksmes veids katram māksliniekam var būt atšķirīgs — atkarībā no viņa erudīcijas, pieredzes, tradīcijām, skolas, no rakstura, psiholoģiskām īpatnībām utt. Tā, piemēram, 20. un 30. gados padomju teātri vienlaikus uzplauka visdažādākie virzieni. V. Meierholds, J. Vahtangovs, K. Staņislavskis, A. Tairovs — viņi visi darbojās vienā laikā, tomēr katrs spilgts, neatkārtojams mākslinieks. Šaubos, vai pat šodien var izsvērt, kuram no viņiem bijusi vislielākā nozīme tālaika teātra mākslā. Arī mūsdienās ir vērtīgi tērēt laiku, pierādot kāda atsevišķa virziena priekšrocības vai svarīgumu. Pat Pīters Bruks, kas strādā ar dažādu pasaules tautību aktieriem, viens pats nenosaka teātra maģistrālo virzienu. Pasaules teātris ir tik daudzveidīgs un bagāts savā izteiksmē, cik talantiem bagātas ir tautas, kas to apdzīvo. Un katra īsta talanta galvenā īpašība ir tā neatkārtojamība.

Kritiķi un teorētiķi gan grupē un apvieno pēc noteiktiem principiem šos talantus, vispārina un analizē, kārtu un saliek savās vietās. Bet ierodas jauns talants un, noliedzis un apšaubījis visu iepriekšējo, sāk savu ceļu patstāvīgi, ne ar ko nerēķinādamies.

Nebūt negribu sacīt, ka ne kritikai, ne teorijai nav jēgas, ka tās visu vienkāršo. Gribēju tikai saasināt uzmanību uz atsevišķa talanta noteicošo spēku. Un akcentēt, ka arī 80. gadu vidū teātris netiecas uz kādu vienu sašaurinātu virzienu, lai cik auglīgs tas arī izrādītos kāda talantīga režisora praksē un lai kā ietekmētu skatuves mākslu kopumā.

Teātris, kā to spilgti pierāda arī mūsu republikas teātru dzīve, laužas ārā no robežām, meklē izeju ārpus skatuves telpas trim sienām, asimilēdams citu mākslu pieredzi, cenzdamiēs dažādot izpratni par žanriem un stiliem. Šodien tīrā veidā gandrīz nemaz



H. Gulbja «Olivers» Drāmas teātri. Inese — L. Kugrēna

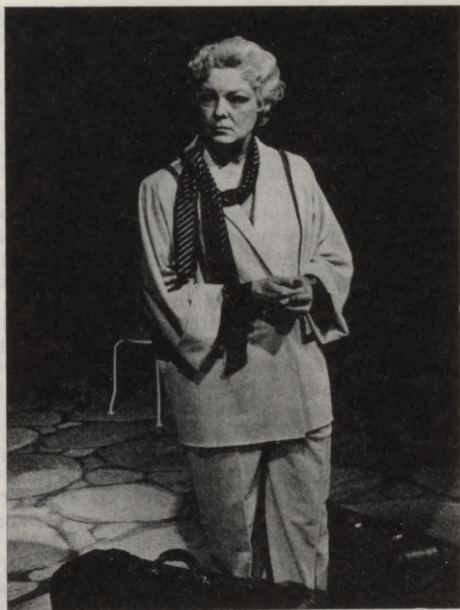
vairs nav sastopami nedz žanri, nedz spēles stili. Staņislavska slavenais «ja es būtu» ir satuvinājies ar Brehta atsvešināšanas principu. Naturālisms tēlojumā apvienots ar visaugstāko skatuves nosacītību («Mežā», «Aijā» u. c.). Smalks un dziļš cilvēka psiholoģiskais portretējums («Centrifūgā») neizslēdz cita režisora veidotu cirka balagānu ar traģisku klaunādi centrā («Atvadu izrāde»).

Ikviens no mums var uzrādīt sev tuvākos žanrus un virzienus, neļūsmot par citiem, bet individuālā gaume (kaut arī izkopta) nenosaka teātra attīstību. Katra virziena, spēles veida dzīvotspēju apliecina konkrētas izrādes ar konkrētiem aktieru darbiem. Citādi viss patiešām varētu pārvērsties par tiru teoretizēšanu.

Psiholoģiskā teātra tradīcijas ir stipras daudzos mūsu teātros, un šai virzienā ar panākumiem strādā vairāki režisori. Protams, katrs ar sev vien raksturīgu īpatnību.

Kā vienu no pārliecinošākajiem piemēriem minēšu Ā. Sapiro darbu pie G. Priedes lugas «Centrifūga». Te itin visa ansambla darbs pelna vislielāko atzinību. Uzvedumā veiksmīgi iesaistīti arī trīs krievu trupas aktieri: M. Kalmikova — Marusja, S. Judins — Sergejs, S. Černovs — Nikolajs. No latviešu aktieriem īpaši jāizceļ L. Baumanes — Nēze, D. Kuple — Irma un R. Plēpis — Gotahards. Tas ir augstākā pakāpē koncentrēts, gandrīz tikai sevi uz iekšu vērst psiholoģiskā tēlojuma veids. Cilvēka gara, emociju intensifikācija līdz galējam spriegumam. Kā to panācis režisors? D. Kuple stāstīja, ka Ā. Sapiro prasījis atklāt katra tēla iekšējo dzīvi noteiktos apstākļos un attiecībās. Parādīt cilvēka būtību caur viņa domāšanas, dzīves uztveres, savstarpējo attiecību norisēm, nevis tikai ārējo notikumu un fabulas attīstības gaitā. Galvenais ir nevis notikums (kaut lugā tie ir dramatiski), bet cilvēka iztērēšanās attiecīgā situācijā, attieksme pret notiekošo: kā es, konkrēts cilvēks, atklājos šajos vēstures traģiskajos griežos? Režisors stingri prasījis nesadalīt uzmanību sīkumos. Atstājis aktieriem tikai pašas nepieciešamākās kustības, pārgājienus. Līdz minimumam reducējis katru vēlēšanos rast kādu ārēju darbību, kaut aktieriem tā šķitusi organiska un tā gribējies savu roku pielikt iespējamiem darbiem lauku mājā. Nē. Nē! Visi atbildīgie skati izrādē ir gandrīz pilnīgi ārēji statiski, izteiksmē lakoniski, bieži aktieri sēž uz krēsla vai sola ar skatienu tieši pret zāli, L. Baumanes Nēze arī uz mantu vezuma, D. Kuples Irma nogurusi, izmisusi uz mirkli atlaižas gultā. Šajā aktrisēm it kā neērtajā situācijā norisinās divi emocionāļi visspriegākie izrādes dialogi.

Viens — starp L. Baumanes Nēzi un D. Kuples Irmu. Nēze, apsēdusies uz krēsla, sāk stāstīt, kā viņa apciemojusi veco Ādamu. Viņa stāsta bez steigas ar vecam cilvēkam raksturīgo pamatīgumu



E. Bonda «Vasara» Dailes teātri. Ksenija — V. Artmane

un pakāpenību notikumu izklāstā. Tikpat mierīgi un vienkārši pavēsta par Ādama nāvi: «Pa to laiku Ādams atgūlās savā gultiņā atpūsties un klusītiņām nomira.» Irma pa to laiku guļ. Režisors, negribēdams sadalīt skatītāju uzmanību, liek sekot tikai Nēzes stāstam. Un tad — spēcīgs akcents, kustība, strauja uzraušanās sēdus, kad Irma sadzird nāves ziņu. Tā visiem uz brīdi liek sa-springt. Viss, ko abas aktrises šai laikā dara, ir tik vienkāršs, da-bisks, ka šķiet — tas vairs nav teātris. Taču sasniegt tādas vien-kāršības pakāpi nozīmē sasniegt visaugstāko mākslas kvalitāti. It kā zūd atšķirība starp dzīvi un mākslu. Un vienlaikus skaidri uztverams, ka tā ir māksla. Mūsu priekšā ir stingri atlasītas, mākslinieciskas nosacītības un vispārinājuma pakāpē paceltas ikdienišķas dzīves norises un cilvēku rīcības fakti.

Otra izteiksmīga mizanscēna veidojas, kad S. Judina Sergejs pienāk un nostājas Irmas gultas galvgali, lai ar tik tikko jaušamu vieglu kustību noglāstītu viņas galvu.

Jo mazāka ir aktiera fiziskā nodarbinātība uz skatuves, jo tēlojumam jābūt izteiksmīgākam, emocionāli un intelektuāli piesātinātākam. To sasniegt ir bezgala grūti. Ikvienam cilvēkam, arī aktierim ir izstrādāts paš aizsargāšanās instinkts, tas iedarbojas brīžos, kad no cilvēka tiek prasīta liela garīga piepūle. Domāšana ir grūts darbs, ja ar to saprot secīgu, nepārtrauktu smadzeņu darbību, kādu jautājumu vai problēmu risinot. Tas ir radošs process, kam nav nekāda sakara ar nepiepūlētu virspusēju faktu vai norišu reģistrāciju apziņā. Man šķiet naivi apgalvojumi, ka nav nedomājošu aktieru, ka visi cilvēki domā. Daudzi aktieri izrādēs ir pārāk rosīgi. Nepārtraukti kustas, kaut ko dara (izliekas darām), savu attieksmi pret partneri pauž ārēji uzskatāmā formā. Ar to es negribu teikt, ka šādas darbības uz skatuves vispār ir nevēlamas. Nebūt ne. Bet ļoti bieži aiz šīs sikās ikdienišķās rosišanās aktieri slēpj savas attieksmes trūkumu, sava intelekta miegainību un inerci. Domu trulumu. Jo, lai piesaistītu skatītāja uzmanību tēla iekšējai dzīvei, tātad — cilvēka būtībai, ir jākoncentrē visi savi garīgie spēki, griba, emocijas un jāpaliek aci pret aci ar sevi un skatītāju. Tas ir grūtākais mākslā. Daudz vieglāk ir noslēpties aiz dažādām ārējām izdarībām un ataisnot sevi ar domu, ka skatītājs labāk sapratīs, ja viņam ar pirkstu norādīs.

Tā ir nelaime, ka tik daudz ir nedomājošu aktieru. Tāpat tādu cilvēku netrūkst arī citās profesijās. To pierāda reālā dzīve ar sāpīgi samilzušajām problēmām. Procesi līdzīgi, tikai katrā darbības sfērā citādas izpausmes formas. Dzīvē cilvēki nereti tiecas aizpildīt garīgu tukšumu ar spožu izkārti (lasi: mantām), apdullinošu troksni u. c. Teātrī — analogiski. Bieži uz skatuves visa kā ir tik daudz, ka pazūd tāds mazumiņš kā cilvēks. Toties var apbrīnot fantastiskus, citu par citu pārsteidzošākus tērpus, mēģināt uzminēt, ko scenogrāfs domājis, būvēdams dekorāciju, klausīties aizraujošas dziesmas, skatīties skaistas dejas, kas darītu godu arī muzikālam teātrim. To aizgrābti vērojot, dažreiz var pat nepamanīt, kas tie ir par cilvēkiem šai skaidajā, raibajā burzmā.

Ja pēc tādām izrādēm esi nokļuvis, piemēram, «Centrifūgā», rodas divaina sajūta. Režisors tišām ignorē modes prasības. Noraidoši izturas pret estrādiski krāšņo un skaļo piedevu, kas lūko ielavīties gandrīz katrā izrādē. Daži režisori tā «bagātina» lielāko daļu savu uzvedumu. Nereti viņi to dara ar nopietniem nolūkiem. Varbūt viņus vada bailes, ka citādi skatītājs paies garām dažai izrādei, to neredzējis? To sacīdama, negribu noliegt, ka ir gadījumi, kad mūzika kļūst par organisku izrādes sastāvdaļu un patiesi

bagātina to. Dzirdot pārliecinošo, temperamentīgo un kaismīgo V. Karpača dziedājumu (kvalitatīvs J. Petera teksts un M. Brauna mūzika) Sirano lomā izrādē «Sirano de Beržeraks», esmu ar mieru gandrīz neievērot un piedot režisoram V. Maculēvičam pārējo tēlu un visas izrādes māksliniecisko nenostādītību. Starp citu — dziedātās tautasdziesmas «Apkārt kalnu gāju» ir tāda sajūta, ka esi iznācis no dvēseles šķīstītavas tīrs un balts kā šī dziesma. Vai arī: kad D. Kuple un R. Plēpis griežas trakā valša virpulī ar tādu biedējošu azartu, it kā šajā brīdī izšķirtos viņu dzīvības un nāves jautājums, tad tā ir šokam līdzīga sajūta, ko rada abi aktieri šai situācijā. Ir jārunā par mēra apziņu, par māksliniecisko gaumi un kritērijiem mūzikas, īpaši estrādes, izmantojumā. Par teātra pašcienu.

Rezumējot «Centrifūgas» risinājuma radīto efektu, minēto aktieru darbu uzskatu par jaunu kvalitāti viņu daiļradē, kaut arī ikviens no viņiem līdz šim radījis ne vienu vien psiholoģiski pārliecinošu tēlu. Bet tik intensīvā garīgā spraigumā un psiholoģiskā koncentrācijā, ar tādu emocionālu piesātinājumu nodzīvots mūžs uz skatuves ir reta parādība. Tā ir reālpsiholoģiska nosacītība tās visskopākajā ārējā izteiksmē. Uz skatuves ir maksimāli attīrīta sadzīve, tāpēc katra detaļa, katrs priekšmets (A. Freiberga scenogrāfija) kļūst par zīmi kādas tēla iekšējās norises akcentēšanai.

Jauna kvalitāte aktieru tēlojumā te ienāk ar katra tēla individuālās psiholoģijas pacelšanu sociālā, vēsturiskā un filozofiskā pakāpē. Cilvēka mūža vērtības apjēga tautas likteņa kontekstā piešķir tēlojumam jaunu padziļinājumu, vēsturisku paplašinājumu. Tik jēdzieniski blīva un pēc laikmeta aptveres plaša skatījuma oriģināldramaturģija teātrī līdz šim nebija parādījusies.

Psiholoģiskā tēlojuma smalkmeistare ir M. Ķimele. Tāpat kā Ā. Šapiro darbos, arī viņas iestudējumos ir grūti kādu aktieri pacelt pāri citiem, jo tie ir ansambļa uzvedumi, kuros viss ir savā vietā, saskaņots un savstarpēji cieši saistīts. M. Ķimele uz skatuves necieš liekvārdību (ne jau teksta nozīmē vien), tiecas pēc iekšējas patiesības, pēc attieksmju skaidrības un precizitātes. Režisorei piemīt arī pedagoga talants, prasme atbrīvot aktiera slēptos spēkus, atraisīt viņa radošo enerģiju, iedvest ticību sev. Viņa ir izaudzinājusi vairākus redzamus skatuves māksliniekus: D. Eversu, A. Vilimu, N. Ērgli, A. Jozēnu u. c. Ar šiem aktieriem regulāri strādādama, M. Ķimele ir palīdzējusi slīpēt un kopt viņu meistarību. Bet galvenokārt režisore ir veicinājusi aktieru cilvēcisko, ētisko briedumu. Tas ir galvenais nopelns. Tāpēc tik pārsteidzoši rezultāti aktieru darbā bija redzami izrādē «Pūt, vējiņi!». Šī tautas

dziesma izskanēja ne vien sociālpсихолоģiskā konkrētībā un ētiskā skaidrībā, bet arī plašā poētiskā vispārinājumā. M. Ķimele prot panākt psiholoģisku sabiezinājumu tēlu attiecībās (Mātes, Zanes, Andas attiecības ar Baibu u. c.), izaudzēt tās līdz nenovēršamam konfliktam. Vienlaikus režisore prot uzburt to smalko, caurspīdīgo un trauslo gaisotni, kas veidojas starp cilvēkiem tad, kad vārdi kļūst par raupjiem, kad «klusums runā». Tādas vieglas kā elpa attiecības veidojas starp Baibu (D. Eversu) un Uldi (A. Vilimu). Tajās ir gan sedzacītes kautrība un dvēseles skaidrība, gan Ulda vīrišķīgais maigums. Dziļākā jūtu intimitāte te pacelta cildenībā un skaistumā. Vai Raiņa luga tās liegajā, žēlajā (ne sentimentālo nozīmē) intonācijā, ko caurauž spēks, skarba vīrišķīga bravūra («pats par savu naudu dzēru...»), bez šiem aktieriem ar atvērtajām dvēselēm, ar savu dzīves izpratni un sirds gudrību būtu izskanējusi kā himna? Arī pārējie aktieri (L. Dēvica, S. Putniņa, N. Erglis u. c.) savu uzdevumu veic ar izpratni un visielāko iedziļināšanos tēlos.

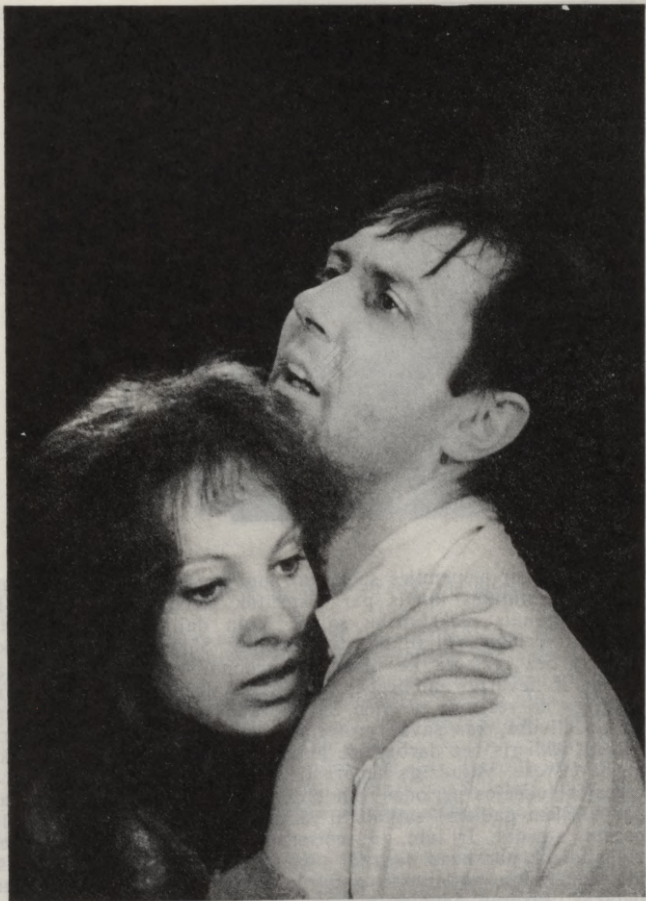
Pēc tādām izrādēm es vienmēr sev jautāju: vai patiešām ar mūsu teātri ir tik slikti, kā dzird runājam?

Kurš būs tas, kas pēkšņi pacels skatuves mākslu nebijušā augstumā? No kurienes viņš ieradīsies? Un vai to var tā pēkšņi izdarīt, nerēķinoties ar to, kas jau sasniegts? Vai mantojumam nebūtu nekādas vērtības? Tas viss ir tikai atmetams kā nederīgs un novecojis? Nē. Jaunais dzimst vecajā. Bez saknēm nekas nekur nerodas. Un, ja rodas, tad tam nevar būt ilgs mūžs. Vai tad tās kvalitātes aktieru (un režisoru!) darbā, par kādām tikko runāju, nav kopjamas un attīstāmas tālāk? Nezinu, kas teātrī var būt vēl lielāks un stiprāks par atsegtu cilvēka dvēseli, par viņa nesalaužamo garu.

Izvirzīdami augstus kritērijus (kas vienmēr ir būtiski un vajadzīgi!), mēs tomēr reizēm it kā atraujamies no tās reālās zemes, no tiem reālajiem cilvēkiem, kas ir aicināti šos kritērijus īstenot praksē.

M. Ķimele pašreizējā kopj teātra mākslu. Aktieri atsauca viņas rūpēm, uzticas un atveras savā cilvēciskajā bagātībā un daudzveidībā. Režisora un aktieru sadraudzība ir svēta. Tā spēj radīt brīnumus. Mūsu republikā tādu piemēru netrūkst. Gandrīz katram režisoram ir savi aktieri, kas arī vislabāk atklājas tieši šo režisoru izrādēs. A. Jaunušānam — A. Liedskalniņa, A. Kairiša, U. Dumpis, Ģ. Jakovļevs u. c. O. Kroderam — I. Briķe, J. Bartkevičs u. c. Arī citiem režisoriem ir savi tuvākie un uzticamākie cilvēki.

Viens no svarīgākajiem aktiermākslas attīstības dzenuļiem ir arvien jaunu negaidītu, grūtāku uzdevumu izvirzīšana. Jo tikai



*J. Jaunsudrabiņa «Aija» Liepājas teātri. Aija — I. Briķe,
Jānis — J. Bartkevičs*



Raiņa «Pūt, vējiņi!» Valmieras teātri. Baiba — D. Eversa

tā aktieris var pieņemt spēkā un augt garā. Šis šķietami vienkāršais jautājums kļuvis par visgrūtāk atrisināmo. Aktieris ir visatkarīgākais mākslinieku saimē. Viņa daiļrade ir pakārtota vispirms dramaturģijai, pēc tam režijai. Sākumā es sacīju, ka aktieris bez režisora kā bez tuvākā domubiedra, padomdevēja, kritiķa ir nevarīgs un nespēj pilnvērtīgi strādāt. Bet aktieris ir atkarīgs no režisora ne vien kā no radoša mākslinieka, bet arī kā no cilvēka, kas savas profesijas dēļ ir noteicējs par aktiera likteni. Aktieris bez darba, bez lomām degradējas kā mākslinieks un kā cilvēks. Vajadzīgs neparasti liels garīgs spēks, lai tā saucamajos tukšajos periodos (un tādi dažkārt ieilgst un pārvēršas par tukšiem gadiem) saglabātu radošu garu un tīri profesionālu prasmi strādāt. Ir labi, ja režisoram ir savi iemīloti skatuves mākslinieki, par kuru daiļradi viņš tura rūpi. Bet teātros, īpaši akadēmiskajos, aktieru ir gandrīz simts. Trupas kļūst arvien lielākas, turpretī jauniestudējumu skaits sarūk. Nav objektīvu iespēju nodarbināt visus aktierus pat vienā jaunā uzvedumā sezonā. Par ikviena talanta īpatnībām atbilstošu lomu absolūti nevar

Raiņa «Pūt, vējņi!»
Valmieras teātrī. Ga-
tiņš — N. Ērglis, Bai-
ba — D. Eversa



runāt. Turklāt ne vienmēr viņš dabū strādāt pie augstvērtīga lite-
rāra materiāla.

Pēdējā laikā arvien aktīvāk izvirzās jautājumi par kardinālām
organizatoriskām pārmaiņām teātru darbībā. Par jaunu teātru
vajadzību. Un viens no pārkārtojumu iemesliem ir trupu nemobili-
tāte, aktieru nenodarbinātība. Arī samērā mazās algas. No tā
izriet vēl citi ļaunumi. Daļa aktieru ir maz nodarbināti teātrī, bet
eksistence spiež meklēt darbu ārpus teātra. Nodoties koncertdar-
bībai, viesizrādēm. Tas varbūt būtu labi, bet diemžēl aktieri uz-
stājas arī dažādos ne visai labas gaumes pasākumos, kuros tiek
jo bagātīgi atlīdzināts. Šī iemesla dēļ daļa aktieru pat ir priecīgi,
ka teātrī maz darba.

Manuprāt, šī blakusstrādāšana vai, kā to vienkārši sauc, —
halturēšana ir mazāk bīstama kā ienākumu avots; slikti, ka tā
pamazām saēd dvēseli, pārvērš cilvēku ciniskā pragmatikā.

Tās ir vienas parādības dažādas puses, un tām ir sociālas saknes.
Bet vai tikai? Kur paliek aktiera ētika, viņa sirdsapziņa?

Tomēr tas nav vienīgais veids, kā aktieri aizpilda savu brīvo laiku. Ir vēl citi. Un tie manī izraisa dziļu cieņu pret māksliniekiem.

Stāvoklis aktieru «biržā» patlaban patiešām ir dramatisks. Daudz aktieru, īpaši sievietes, tiek maz nodarbināti vai pat nemaz netiek iesaistīti izrādēs. To vidū ir dažāda vecuma spējīgi skatuves mākslinieki. Laika nežēlīgais skrējieni visdramatiskāk ietekmē tieši aktieri. To, ko vēl šo sezonu varētu spēlēt tādi aktieri kā A. Kantāne, O. Dreģe, L. Pupure un citi, pēc gada vai diviem diezin vai varēs. Visam savs laiks. Liela daļa atvēlētā laika diemžēl jau aiztecējis nebūtībā. Tā arī paliks pilnībā neizmantotas šo mākslinieču cilvēciskās un radošās potences. Bet viņas atrodas savu spēju zenītā. Ilgstoši nopietnu uzdevumu nav saņēmusi tik unikāla skatuves māksliniece kā Vera Singajevska. Katrā teātrī ir daudz nepietiekami nodarbinātu aktieru.

Dailes teātris, domājams par savām sievietēm aktrisēm un gribējams uzlabot stāvokli, izvēlēties pat speciālu lugu — K. Būza «Sievietes, sievietes...». Var ticēt, ka šis darbs ir populārs ārzemēs, Amerikā īpaši. Bet pie labākās gribas, manuprāt, nevar saskatīt tā iestudēšanas jēgu pie mums. Īpaši tādā veidā, kā tas izdarīts Dailes teātrī. Ir jāatdod gods aktrisēm, kas pašreizējīgi strādājušas, lai pēc iespējas interesantāk atveidotu savus tēlus, bet ir tāda sajūta, ka tas viss darīts pašmērķīgi, bez režisora vadības un virzības. No profesionālā viedokļa luga, tās raksturi varbūt varētu kļūt par aktieru meistarības vingrinājumu. Tikai tad būtu nepieciešama stilistiski lielāka mērķtiecība un izturētība, lielāks slīpējums, vieglums un elegances. Lai pati izrādes forma pārvērstos par galveno uzveduma jēgu, tās saturu. Jo lugas satura banalitāte ir tik uzbāzīga, sižetiskā līnija tik atminama pašā sākumā, ka to pasniegt kā pašvērtību ir naivi un skatīties — garlaicīgi.

Katra aktrise, kas piedalās šai uzvedumā, protams, ir ieinteresēta labi veikt sev uzticēto uzdevumu un dara visu iespējamo, lai paspīlgtinātu tēlu. Daudzām tas izdodas interesanti, kaut arī tā ir nepārtraukta rotēšana pa slēgtu apli. Nav attīstības nedz tēlos, nedz visā izrādē.

A. Kantāne Silvijas tēlā vēlreiz demonstrē savu iespēju plašo diapazonu. Aktrise izstrādājusi un smalki pārvalda katru savu kustību, katru sejas vaibstu (sen aizmirsts aktiermākslas līdzeklis!). Tēla ārējais veidols noslīpēts, var teikt, līdz pilnībai. Tā raksturs atklājas tieši plastiskajā risinājumā. Tas ir izteiksmīgs un trāpīgs. Cilvēks, kura būtība ir tā spīdošā čaula. Smalki, filigrāni nostrādāts ir L. Pupures atveidotās mis Trimerbekas tēls. Manuprāt, rakstura «pozitīvās» ievirzes dēļ mazliet zaudē O. Dreģe

Mērijas tēlā. Mākslinieces cilvēciskā būtība ir tik bagāta, ka mēģināt to ietilpināt lomas saturā nozīmē darīt pāri aktrisei. O. Dreģes šarms, pievilcība, iespējams, atklātos negaidītākās krāsās, ja tēls būtu skatīts caur lielākas ironijas brillēm. O. Dreģe ir dziļi dramatiska aktrise ar bagātu emocionālo pasauli. Sīs īpašības spilgti atklājas Dzērvies tēlā izrādē «Tiesas». Viņa ir spēcīgu jūtu māksliniece, spēj aizdegties un aizdedzināt visus ap sevi lielas mīlestības ugunīs. Ar savu iekšējo spēku aktrise uzlādē visu «Tiesas» izrādi, paceldama to it kā spārnos, kad tai draud noplākšana pieticībā. Bet Mērijas tēlā izrādē «Sievietes, sievietes...» aktrises dvēseles spēki tiek izkliedēti tukšumā.

Cieņu izraisa Dailes teātra nu jau vidējās paaudzes (īpaši III un IV studijas) aktrises, kuras samērā maz nodarbinātas teātrī un nopietnas, atbildīgas lomas reti dabūjušas spēlēt, tomēr spēj augt un pilnveidoties cilvēciski un profesionāli. Tieši šajā teātrī, par spīti apstākļiem, ir izveidojies spēcīgs aktrišu sastāvs. A. Kantāne, O. Dreģe, L. Pupure, I. Vazdika, L. Ozoliņa, M. Janaua, M. Martinsons un vēl citas. Šo aktrišu profesionālais līmenis atklājas retajās nelielajās lomās (ar maziem izņēmumiem), to apliecina arī aktrišu veidotie dzejas lasījumi (A. Kantāne, L. Pupure, S. Volšteine u. c.).

M. Janauas sagatavotā dzejas programma pārvērtusies spilgtā izrādē. Tas ir F. G. Lorkas «Kliedziens», ko aktrise Teātra muzejā iestudējusi režisora V. Jansona vadībā. Tas ir augstas mākslinieciskas raudzes darbs, kas apliecina ne vien virtuozitāti aktiermeistarībā (augstu runas kultūru, izkoptu, noslīpētu plastiku), bet arī intelekta spējas, cilvēcisku briedumu. Runāto vārdu aktrise pārvērš tēlā, tas iegūst apjomīgumu un dzīvību. Tas sāp, raud un kliedz. Šī izrāde ir viens no poētiskā teātra paveidiem ar traģēdijas vērienu.

Interesanti, ka tieši šajā sezonā mūsu teātrī dzimuši tādi aktieru darbi, kas ļauj runāt par skatuves mākslinieku kā par sava laika centienu un ideju paudēju, par sabiedriskās domas virzītāju. Pie tādiem sniegumiem es gribētu pieskaitīt A. Kantānes Vārdotāju «Tiesā» un A. Kairišas Spīdolu «Ugunī un naktī». Sie tēli manā izpratnē asociējas ar jēdzienu «tautas tribūns». To es uzskatu par augstāko aktiermākslas pakāpi. Ne tikai perfekti pārvaldīt savu profesiju, bet galvenokārt ar tās starpniecību veikt cildeno mākslinieka sabiedrisko misiju. Uzrunāt tautu. Modināt svētākās, gaišākās jūtas, likt apzināties savu gara spēku mūžam mainīgajā nebeidzamajā gājienā uz pilnību, uz skaidrību. Vārdotājas un Spīdolas uzdevumi sakrīt tai ziņā, ka viņas abas vispirms vērsas pie katra atsevišķa cilvēka. Jo tikai caur sevis paša apzināšanu, sava spēka un vājuma apjēgu, caur nemitīgo «mainīšanos uz augšu» cilvēks var kļūt vajadzīgs citiem, pasaulei.

Raksturojot A. Kairišas Spīdolas un A. Kantānes Vārdotājas būtiskākās iezīmes, es negribētu uzsvērt augsto profesionālo līmeni, kādā strādā abas mākslinieces, tas ir pats par sevi saprotams. Es gribu akcentēt to neparasti lielo garīgo spriegumu, kāds strāvo no šiem tēliem. Tas mani satricina šī vārda visdziļākajā nozīmē un, spriežot pēc daudzu skatītāju kopīgās reakcijas, neatstāj vienaldzīgus arī citus. Šķiet, aktrises apveltītas ar kādu maģisku spēku, ko apvaldīt vairs nav pat viņu pašu varā.

A. Kairišas Spīdolā visinteresantākais ir viņas pašas izaugsmes ceļš. Tik jūtīgu un pasaulei atvērtu būtni kā A. Kairišas Spīdola nav nācies sastapt nevienā «Uguns un nakts» uzvedumā, kaut visos tajos bijušas lielas nezuodošas vērtības. Tikai citādas. Šī Spīdola, sākumā pat it kā pārāk pašapzinīga, izlutināta un kaprīza, uz nebēdnībām vien noskaņota, tomēr ir ar neparasti jūtīgu dzīves un cilvēku uztveri. Viņa redz un dzird ar visu savu būtni. Viņas ievēribai nepaiet garām neviens sīkums, neviens vārds un atbildes partneriem skan it kā tikko, šai brīdī dzimušas. Aktrises intelekts (spēja domāt!) ir tik attīstīts, ka gandrīz fiziski varam izsekot Spīdolas domu gājienam. Bagāto impulsu, iespaidu, pārdzīvojumu rezultātā Spīdola aug garīgi. Skats Nāves salā ir tik cilvēciski dziļi izsāpēts, izlolots, ka tā sugestīvošā burvība un iekšējā apskaidrība man šķiet pilnīga. Te lielā vienkāršībā un skaidrībā atklājas mīlestības, dzīvības un nāves neiznīcināmā trīsvienība. A. Kairišas Spīdola ir kā neuzminams noslēpums, kas izslīd un aizplūst no katra mēģinājuma viņu satvert un analizēt. Netverama kā valdošais dailes spēks viņa ir un būs.

Otrs spēks, kas šai izrādē arī sugestē, bet biedē, ir U. Dumpja Kangars. Ļaunuma, viltības un nodevības neiznīdējamais spēks šī aktiera izpildījumā ieguvis cilvēciskas vienkāršības un pat pievilcības masku. U. Dumpja Kangars it kā atgādina, ka ļaunums vienmēr eksistē, tikai tas nav viegli ieraugāms, tāpēc jo sevišķi bīstams. Sāds Kangara traktējums ir gudrs un mūsdienīgs. Tas uzskatāmi parāda, cik grūta un nebeidzama ir cīņa par Spīdolas valstību.

Aktiermākslas krāsu palete, neraugoties uz teātra dzīves vienmuļību, tomēr ir visai bagāta. Šajā rakstā no sava redzes viedokļa izvēlos tos aktierus, kuru darbā samanu jaunas kvalitātes vai kur redzu atdzīvojamies kādu neparastu, neizmantotu pieeju vai domāšanas ievirzi. Sai sakarā aktieriskas jaunatklāsmes prieku sagādāja tikšanās ar ungāru dramaturga P. Millera varoņiem luģā «Atvadu izrādē», ko Valmieras teātri iestudējis V. Maculēvičs.

Tā ir viena no visgrūtākajām, vissarežģītākajām un mākslinieciski visizturētākajām šī režisora izrādēm. Kaut redzu tajā arī nepārvarētas pretrunas, kas krietni vien apgrūtina izrādes uztveri.

V. Maculēvičs ir viens no tiem režisoriem, kas nebaidās izvirzīt sev un aktieriem sarežģītus uzdevumus. Tas, kā jau teicu, ir viņu augšanas priekšnoteikums. Žanrs, ko režisors šoreiz izvēlējies, — cirka klaunāde, bufonāde — ir ārkārtīgi grūts žanrs. Jāatzīst, ka to izturēt līdz galam tomēr ir izdevies, un, manuprāt, tas ir liels un arī negaidīts sasniegums (negaidīts tāpēc, ka aktieri šajā virzienā nav trenēti). Kā tas ir panākts šajā teātrī ar tā grūtajiem apstākļiem — pat iedomāties nespēju. Protams, jāsaka arī tas, ka ne visi aktieri ir tik mirdzoši savā meistarībā un artistiskumā, kādi ir A. Māsēns, J. Zariņš un L. Dēvica. Tomēr gods pienākas arī citiem. Skatoties uz šiem aktieriem, uz viņu nepiespiesto, atraisīto darbību, var likties, ka tie visi ir cirka mākslinieki. J. Zariņš un L. Dēvica vienmēr strādā ar «kvalitātes zīmi», tāpēc jo lielāks pārsteigums tieši par A. Māsēna darbu, kas mani vārda pilnā nozīmē apdullināja ar savu spēju būt cirka klaunam, ar organisko, nevilto humora izjūtu, ar smieklīgā un traģiskā tik ciešu līdzaspastāvēšanu, ka varētu domāt — cirka arēna ir viņa īstā vieta. Saprotu, ka aktieri ir trenējušies triku taisīšanā un dara to bez piepūles, bet, ka viņi spējuši aptvert un par savu padarīt šo tēlu sarežģīto daudzplānu eksistēšanu uz skatuves, pāriedami no viena apziņas līmeņa citā, — tas patiešām ir liels sasniegums.

Te man ienāca prātā ievērojamā itāliešu režisora Džordžo Strēlera aprakstītais aktieris Marčello Moreti, kas sasniedzis lielu virtuozitāti un atraisītību tieši tāpēc, ka slēpis seju zem Arlekīna maskas. Aktiera saaugšana ar masku nebijusi viegla, bet, kad tas noticis, viņš bez maskas juties neaizsargāts uz skatuves. A. Māsēnam, manuprāt, atraisīties palīdzējusi cirka karaļa Lino maska.

Smēdināt skatītājus ir grūtāk nekā likt raudāt. Vēl grūtāk ir balansēt uz smieklu un asaru robežas. Tā ir traģikomēdijas stihija. Šāda tipa izrādes prasa augstu skatuves un cilvēcisku kultūru. Tāpēc viens no grūtāk atveidojamiem tēliem pasaules literatūrā ir Dons Kihots un viņa kalps Sančo Pansa. H. Liepiņš un J. Strenģa — divas virsotnes Dailes teātra ansambli, tās periodiski it kā attālinās viena no otras, tad atkal tuvinās. H. Liepiņš savu līdera pozīciju nevēlas zaudēt, un, tā kā daba viņu apveltījusi ne vien ar lielu talantu, bet arī ar gaišu prātu, tad viņš, kā saka Dž. Strēlers, ātri apgūst «jauno patiesību», jo «katram laikam ir sava patiesība, sava vienkāršība, kas ātri novalkājas un jau nākamajā vēsturiskajā periodā kļūst retoriska un izspīlēta».

J. Strenģas galvenais ierocis ir attīstīts intelekts, bagāta iekšējā dzīve. H. Liepiņš pārvalda visu emociju gammu un ir nepārspējami artistisks. Tāpēc viens Dona Kihota tēlotājs liek apzināties cilvēka traģiskā gala nenovēršamību, otrs aicina ticēt un nezaudēt cerības.

H. Liepiņam šī sezona devusi vēl vienu nopietnu darbu — Vējputeņu Jedigeja lomu izrādē «Un garāka par mūžu diena ilgst...», ko pirms tam izcili iejūtīgi spēlēja E. Pāvuls. Šķita, pēc E. Pāvula vitālā, dziļi traģiskā varoņa nevarēšu pieņemt nevienu citu aktieri. Bet H. Liepiņš pārliecina ar sava varoņa dvēseles gaišumu, lielu cilvēcisku mieru un iekšēju apskaidrotību.

Tā ir augstākā meistarība, kādu rāda šie aktieri. Un vienīgais, ko varētu piebilst, — tā vēl nav viņu iespēju robeža. Viņi var vairāk.

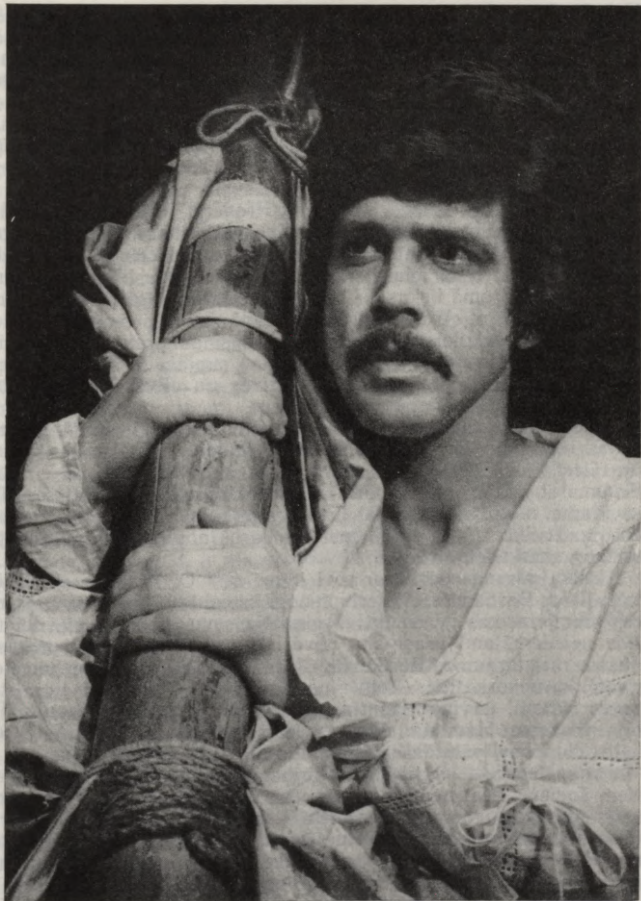
Nosacītība visdažādākajās izpausmēs joprojām ieņem lielu vietu uz skatuves. Tās iespējas nebūt nav un arī nevar tikt izsmeltas. Negaidītu, savā ziņā šokējošu rezultātu nosacītība gūst ciešā saistībā ar naturālismu un sadzīvi. Šai virzienā, manuprāt, teātris vēl daudz varētu atļauties. Interesantu teatrālo stilu savienojumu uzrādīja A. Ostrovska «Mežs» Jaunatnes teātrī, J. Jaunsudrabiņa «Aija» Liepājā, O. Vācieša «Kārais lauks» Drāmas teātrī.

No A. Ostrovska sadzīves lugas režisors A. Šapiro radījis grotesku tālaika sabiedrības tikumu ainu. Neviens no tēliem nezaudē savu cilvēcisko apjomīgumu, tikai attiecīgās situācijās pēkšņi izgaismojas citkārt apslēptās tieksmes, atklājot šo cilvēku zemisko dabu. Līdz galējībai izkāpināts Gurmižskas (D. Kuple) un Bulanova (R. Plēpis) makšķerēšanas skats pie «ista ūdens» diķa, kā arī Uļitas (A. Zaice) un Sčastļivceva (E. Liepiņš) aina pirtī. Šai izrādē pārliecinoši parādās Jaunatnes teātra aktieru iekšējā un ārējā elastība neikdienišķās teatrāli izkāpinātās formās. Spožs teatrālisms kā azartisks spēlesprieks atklājās jau iepriekšējās sezonās spēlētajā G. Priedes «Saniknotajā sliekā».

Pakļaut teatrālās spēles stihiju kādam noteiktam idejiskam mērķim nemaz nav tik viegli. Jo var gadīties, ka tā neiztur balansēšanu uz naža asmens un ieslīd bezgaumībā un ākstībā. Tā ir gadījies. Varbūt tāpēc spilgta teatrāla nosacītība, metafora samērā reti ienāk uzvedumos. P. Pētersons vienmēr ir bijis nosacītības piedāvāto bagātību dāsns izmantotājs. Arī savā «Meteorā» Drāmas teātrī viņam izdevies ideju par mākslinieka izviršanu realizēt izteiksmīgā groteskā — G. Jakovļeva Jagailī.

Neapvaldīta teātra stihija ir tuva V. Lūriņam. Brīvi rīkodamies ar tīrās spēles elementiem, ievērodams principu «mēs jums rādīsim to un to», režisors izveidojis artistiski smalku, spēlespriekā atraišītu «Punktiņas un Antona» iestudējumu Liepājas teātrī ar interesantiem, labiem aktieru darbiem centrā: M. Lūriņas Punktiņu, J. Makovska Antonu, A. Kāreles Antona māti u. c.

Par to, cik daudz vēl neizmantotu iespēju slēpj teātra bagātā daba, liecināja V. Lūriņa iestudējums «Kārais lauks» Drāmas teātrī. Izrādes būtisku vērtējumu devusi E. Tišheizere (Lit. un



Raiņa «Pūt, vējiņi!» Valmieras teātri. Uldis — A. Vilims

Māksla, 1986, 7. febr.). Kaut garāmejojot, tomēr gribu atzīmēt, pēc manām domām, saistošus un negaidītus aktierdarbus samērā mazās lomiņās. Viņu vidū — D. Kvelde, I. Tomsone, I. Brauna, D. Bonāte, J. Lejaskalns, J. Kaijaks. Šo aktieru veidotie tēli man šķita tik dziļi patiesi un savā cilvēciskajā sāpē tik atvērti, ka es tos uztvēru ne tikai kā konkrētus sabiedrības dažādu slāņu pārstāvjus, bet gandrīz kā simbolus. Šai iestudējumā, kā rakstīja E. Tišheizere, «viss bija zīme»; arī visraupjāko sadzīvi V. Lūriņš bija pārvērtis par zīmi.

Tādas sadzīves zīmes ir arī O. Krodera iestudētajā «Aijā». Var tikai aprīņot I. Briķes ārkārtīgo patiesības izjūtu un organiku, aktrises spēju diapazonu — vienlīdz pārlicinoši un izteiksmīgi viņa dzīvo kā ielasmeitas, tā svētās lomās. Pie kam katrā atsevišķā gadījumā liekas, ka tēlu var veidot vienīgi tā, kā to dara I. Briķe. Spēlējot Aiju, I. Briķe nezaudē savas personības cildenumu, bet vienlaikus rada riebumu, dusmas pret savu varoni. Iegremdējis Aiju un Jāni (J. Bartkevičs) rupjajā sadzīvē, režisors panāk negaidītu efektu — reālās dzīves un cilvēka ilgu, sapņu konfliktu, garīgā un lietišķā sadursmi.

Pēdējos gados nevienai mūsu aktrisei tā nav veicies kā I. Briķei. Viņas repertuārā ir pasaules klasikas lomas un blakus — gudrs un tālredzīgs režisors. Kas zina, varbūt, ar tādu jaudu un virsuzdevumu strādājot, mums būtu arī citas tikpat spožas aktrises. To sacīdama, negribu pazemināt I. Briķes talantu, vairāk gan uzsvērt, cik daudz aktierim dod sistemātisks darbs nopietnā dramaturģijā režisora mērķtiecīgā vadībā.

Aktiera paraugs darbā ar sevi ir arī otrs O. Krodera «izredzētais» — J. Bartkevičs. Aktieris ir nogājis ceļu no populāra provinces premjera, kas veiksmīgi ekspluatēja savu jaunības pievilcību, līdz neiedomājami prasīgam, cilvēciski un mākslinieciski nobriedušam meistaram. J. Bartkevičs strādā ar tādu vieglumu un eleganci, ka nenoskatīties. Tomēr pats galvenais, kas mani piesaista pie šī aktiera, ir viņa vienmēr spriegā, aktīvā garīgā pasaule. Tā bija redzama Hamletā, Jānī, spēcīgi uzrunā izrādē «Māte un neitronbumba», pārsteidz baronā Varvilā («Kamēliju dāma»).

Vai spēles veidā ir kādas atšķirības starp dažādu teātru aktieriem šodien? Pēc manām domām, būtisku atšķirību nav. Katram režisoram gan ir sava darba metode, tā, protams, ietekmē aktiera tēlojuma veidu konkrētā iestudējumā. Vienam tas ir ar lielāku nosacītības pakāpi, citam piezemētāks, sadzīvei tuvāks. Tēlojuma veidu nosaka arī izvēlētais literārais materiāls, žanrs.

Atšķirības «skolas ziņā» saglabājušās galvenokārt starp vecākās paaudzes skatuves māksliniekiem. Bet arī viņus strauji mainīgais laiks spiež atjaunināt izteiksmes līdzekļus. Mani pārsteidza, pie-

mēram, E. Radziņa Elinoras lomā divsimtajā izrādē «Lauva ziemā». Attīstījies izrāde kopumā, aktieri kļuvuši atvērtāki, patiesāki, dziļāki. Taču visvairāk iepriecināja E. Radziņa. Atcerējos kādreiz šai māksliniecei adresētos P. Pētersona vārdus par nepieciešamību «noņemt bruņas» (sakarā ar «Miļā meļa» izrādi Aktieru zālē). Tie bija sāpīgi vārdi. «Bruņas» bija cita laika radītas. Nu tās ir noņemtas. Gluži brīnumaina mīlestība runā uz mums. Skatuves karalienes dvēsele ir līdz malām pilna ar sāpēm, mīlestību un naidu. Visvairāk ar mīlestību. Pēc tam šī dvēsele vēlreiz uzmirzdēja ilgi spēlētā Končetas lomā uzvedumā «Skrandaiņi un augstmaņi». Iestudējums, kas sākumā šķita smagnējs un pat samocīts, pēc ilgāka laika skatīts, parādīja krāsām tik bagātus, spēlespriekā tik atraišus un pārgalvīgus Drāmas teātra aktierus, kādus sen šai teātri nebiju redzējusi.

Man vienmēr aizraujas elpa un kamols sakāpj kaklā, kad redzu V. Artmanes karalieni Elizabeti pēc uzvaras pār Spāniju. Nelielajā epizodē, kurā Elizabete, valdīdama prieka asaras, stāsta par to, kā vieglie, kustīgie angļu kuģīši izšķirošajā kaujā uzvarējuši milzīgo, smagnējo spāņu armādu, skatuves māksliniece, manuprāt, atklāj tēla būtību un būtību. Tā ir sāpe un rūpe par savu tautu, par tās likteņiem un nākotni. Šīs domas caurauž karalienes rīcību, tās valda pār viņas pretrunīgo cilvēcisko dabu. V. Artmanes karaliene vispirms ir valdniece un tikai tad sieviete. Šī loma ir analizēta, esmu savulaik recenzējusi visu izrādi. Pieminu Elizabetes tēlu tālab, ka redzu tajā apvienojamies personisko un sabiedrisko. Elizabete, manuprāt, ir vispersoniskākā V. Artmanes loma pēdējos gadu desmitos. Un vienlaikus — sabiedriski visnozīmīgākā. Šīs kvalitātes acimredzot neizslēdz cita citu, gluži otrādi — pastiprina. Tāda mēroga darbu kā karaliene Elizabete V. Artmanei pēdējās sezonās nav bijis.

Cilvēciskas cildenības pilns, mātes mīlestības apgarots ir Janīnas Galejas tēls P. Putniņa lugā «Mūsu dēli». Janīnas tēls ir zīmēts pastēļu gammā. Liriski dramatisks. Aktrises būtība, manuprāt, bagātāk atklājas spilgtos kontrastainos raksturos. Lielu vājību un kaislību plosītos. Tādos kā Anglijas Elizabete.

Kāds gan būtu vajadzīgs repertuārs, lai pēc būtības izmantotu visus aktieru spēkus, kas ir mūsu teātros?

Mūsdienu aktieri visvairāk atšķiras ar savu cilvēciskā brieduma līmeni, kas ietekmē un arī nosaka profesionālo meistarību. Vislielākās atšķirības šai ziņā ir jauno aktieru vidū. Tās parādās pēc dažiem teātri nostrādātiem gadiem. Tad arī atklājas, cik nopietna un dziļa bijusi katra aktieru kursa vai studijas cilvēciskā un profesionālā sagatavotība. Katrā teātri jaunos aktierus sagaida un par viņiem rūpējas citādi. Tāpēc arī rezultāti šodien tik atšķirīgi.

Ir jaunieši, kurus pēc konservatorijas beigšanas saņēmām ar prieku un sajūsmu. Tāda bija Dailes teātra VI studija. Turpretī apmēram vienā laikā ar daileniešiem beigušo Drāmas teātra kursu sagaidījām ar izvairīgu skepsi un neuzticību. Bet šodien šī kursa audzēkņi ir izvirzījušies redzamāko skatuves mākslinieku vidū. Tie ir L. Kugrēna, I. Brauna, G. Virkava, V. Soriņš, J. Skanis, L. Grabovskis, J. Kaijaks u. c. Neuzticību izraisīja arī Dailes IV studija. Bet, kā parādīja laiks, tieši šie «atstumtie un nicinātie» ir bijuši (varbūt tieši tāpēc?) daudz neatlaidīgāki, darba spējīgāki un gadu gaitā sasnieguši labākas sekmes un iekarojuši stabilāku vietu katrs savā teātrī nekā par spējīgākiem uzskatītie jaunieši.

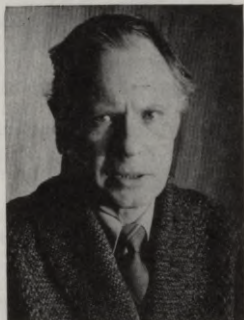
Jaunie aktieri, lai kādam teātrim tie tiktu gatavoti, ir ļoti labi fiziski trenēti, sportiski (nereti spējīgi veikt akrobāta cienīgus trikus), muzikāli apmācīti (daudzi no viņiem labi dzied), ar pietiekami izkoptu organiku. Tajā pašā laikā gandrīz visiem viņiem ir vienādi neizkopta runas kultūra (pat elementārā dikcija), trūkst stila un žanra izjūtas. Pats bēdīgākais — nivelējusies viņu individualitāte. Nav izkopta sabiedriskās sūtības apziņa. Ir izņēmumi, par tiem galvenokārt es arī rakstu.

Spilgtas personības lielajā jauno aktieru pulkā ir reta parādība. Lai gan pieteikumu bijis daudz. Kā krītošas zvaigznes viņi uz brīdi ir koši uzliesmojuši un nodzisuši. Kāpēc? Kas vainīgs pie tā? Paši? Teātris? Sabiedrība? Laiks? Kāpēc ir tādi, kas spēj noturēties un degt ilgstoši?

Uz daudziem satraucošiem jautājumiem es nevaru atbildēt.

Māris Grēviņš

AKTIERIS — PROFESIJA



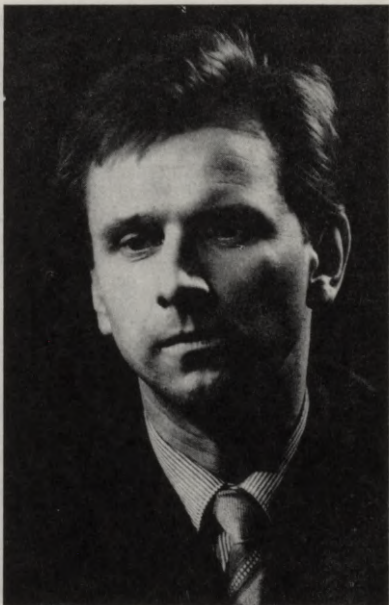
Diskutēt par aktieriem un viņu mākslu ir diezgan grūti un palaikam arī neauglīgi. Viedokļu dažādībā izpaužas lielas pretējības ne tikai par to, kurš aktieris ir mūsdienīgs, bet arī — kura īpašības vistuvākās tagadnes skatītāja gaumei. Man iepatikās citāts, ko intervijā devis Operas solists Sergejs Martinovs, atstāstīdams sava skolotāja Riharda Glāzupa atziņas šai novadā. R. Glāzups bija viņam teicis, ka dziedonim (kā es saprotu, tad arī aktierim — *M. G.*) ir nepieciešamas trīs pamatvērtības: talants, darbs un šarms. Interesanti — visi taču zinām kā ābeci Staņislavska formulējumu par darbu un talantu, turklāt vēl procentos. Tas, protams, nenozīmē, ka Staņislavskis būtu noliedzis šarmantus aktierus. Gluži vienkārši mūsu izcilais operas vecmeistars (un ne jau bez laikmeta prasību un arī rūgtas pieredzes ietekmes) speciāli izvirzījis īpašību, bez kuras nav iespējama īsta skatuves dzīve. Tāda skatuves dzīve, kurai pietrūkstot teātris vairs nebutu skatāma māksla. Bet kā lai šo šarmu vai aktiera pievilcību pierāda ar konkrētiem vārdiem? Piemēram, es uzskatu, ka ne vien mūsdienīga spēles veida aktieri, bet arī skatuviski pievilcīgas personības ir Romualds Ancāns un Ivars Kalniņš. Bet, kā zināms, ir cilvēki, to skaitā teātra dzīves vērtētāji, kas šos aktierus raksturos pavisam citādi. Kuram taisnība? Tāpat ir ar profesionāli augstvērtīgu sniegumu jeb, kā saka, māksliniecisko meistarību. Pēc kādas skalas tā būtu izmērāma? Arī mūsdienīga tēla dzīves izpratne dažādiem cilvēkiem var būt dažāda. Tas, ko viens apzīmē par procesu izrādē,

cita izpratnē iegūst piezemētā reālisma apzīmējumu. Tad prioritāti var iegūt arī skaļš, kā mēdz teikt, pilsoniski aktīvs aktieris, kaut labajai un dedzīgi paustajai gribai varbūt nav seguma.

Man liekas visai būtiski un simptomātiski, ko TV sarunā ar Viktoru Hausmani teica viesis no ASV, aktieris un režisors Laimonis Siliņš, kurš 1985. gada nogalē viesojās Dailes teātrī. Sava teātra principu viņš apzīmēja ar vārdiem «dot un saņemt atpakaļ» — kā pingponga spēlē partnerim raidīto bumbuņu saņemt ar pretsitienu. «Jūsu teātris,» kā viņš teica, «šai ziņā ir smagnējāks.» Vēl viesis piebilda, ka ASV teātros runā vienkāršāk nekā pie mums. Sīkāk neiztirzājot paša L. Siliņa sniegumu, tomēr to gribas atzīmēt kā filmisku tuvplāna mākslu šā vārda pozitīvajā nozīmē. Viņa spēlē un, kā redzējām, arī teātra uzskatos dominē tie amerikāņu reālistiskās skolas principi, kas aizgūti no Staņislavska metodikas un raksturīgi arī Holivudas aktieru vērtīgākajai daļai.

So atsauci es izmantoju tādēļ, ka pie mums par tik elementārām lietām runā retāk. Bieži vien priekšplānā izvirzās citas kategorijas (tas attiecas galvenokārt uz kritiku): garīgums, pilsoniska drosme, bet amata noslēpumu kritēriji, ar kuriem māksla vērtējama, paliek novārtā. Tātad saruna ir abstrakta un neprofesionāla. (Par jaunāko «Uguns un nakts» iestudējumu runājot, visai vienprātīgu atzinību izpelnījusies Spidola. Spidola — valdošā daile, Spidola spīd! Ja viņa spīd, tas, protams, ir ļoti labi. Bet vai starp Spīdolu un Lāčplēsi notiek dialogs? Šādiem jautājumiem uzmanību parasti nepievērš.)

Tātad diskutēt var nevis par gaumi un personiskām uztveres īpašībām, bet gan par metodoloģisko pieeju aktiera profesijai. Bez šaubām, arī par interpretācijas jautājumiem, kaut šajā reizē tas nevar būt izšķirošais kritērijs. Arī kontakti ar skatītāju var būt atšķirīgi. Jo skatītāja uztvere tāpat ir veidojusies no dažādām dzīves un mākslas ietekmēm. Līdz galam neapjēgta nozīme šai ziņā ir tai sēklai, kuru pirms gandrīz simt gadiem jo dziļi iesējis lieliskais profesionālis un ne mazāk iesīkstējušais dogmatīķis Hermanis Rode-Ebelings. Nodrāzts piemērs? Vēl un vēlreiz laika gaitā mēs esam spiesti atgriezties pie saknēm. To nākas darīt tāpēc, lai izskaidrotu gan ārišķīgu raksturu spēlēšanu, kaut tā aizsegta ar šķietami virtuozu profesionalitāti, gan arī to sīrupaino, no «labāko famīliju» gaumes atkarīgo sentimentālo jūtināšanos, kuras vāciskās izcelsmes saknes sniedzas vēl dziļāk par latviešu teātra pirmsākumiem un kuras izraisīšanu uzliept Rodem-Ebelingam nekādi nevar; viņš ir bijis vienīgi šīs parādības veicinātājs. Ar šo problēmu tagadnē arvien vairāk saskaras estrādes mūzikas žanri, bet tā neiet secen arī dažādiem teātra novirzieniem.



(Lūdzu nesajaukt ar patiesās jūtās sakņotām sentimenta izpausmēm, kādas ir, piemēram, Imanta Kalniņa un Māra Čaklā dziesmām Gunāra Priedes lugai «Trīspadmitā».)

Senas tradīcijas ir arī tautas rakstura dzīlēs smeltai vitālai, dažkārt arī parupjai cilvēka patiesības izteiksmei. Tāpat senāka par simt gadiem ir tā publicistiskā vērsšanās pie skatītāja, ar kādu aktieris tiecies paust attieksmi pret aktuālām sava laika parādībām. Šīs īpašības latviešu teātrī bijušas populāras kopš Ādolfa Alunāna laikiem, un, piemēram, publicistiskas «atsvešināšanās» mēģinājumi mūsu gadsimta sešdesmitajos gados īstenībā ir uz-
tverami kā tradīcijas turpinājums jaunā pakāpē. Tāpat teātra nemitīgā atjaunošanās tendence, tiecoties ar minimālākiem līdzekļiem atspoguļot cilvēka iekšējās norises patiesību. Vēsturisku ieskatu šai tendencē varam gūt kaut vai no ļoti skopajiem materi-

āliem, kādi saglabājušies dažos Bertas Rūmnieces kinoierakstos. Šo parādību var skaidrot kā mūžīgo divu pretēju strāvojumu sadursmes rezultātu mākslā, bet neapšaubāma loma te arī saskarei ar krievu reālistisko aktiera mākslu gadsimtu mijā.

Atšķirīgas strāvas vēsturiski izveidojušās arī skatuves runas novadā. Progresīva nozīme savā laikā bijusi deklamācijas mākslai, kuras teorētiskos pamatus izveidojuši Jēkabs Duburs un Zeltmatis, attīstījusi Birufa Skujeniece. Ar zināmām atšķirībām psiholoģiskās ievirzes pastiprināšanā šo mācību tālāk veidoja ievērojamais runas pedagogs Ēmils Mačs Dailes teātrī. Šīs skolas pamatā ir frāzes melodiskums, -toņa iekrāsošana tēlainās izteiksmības sasniegšanai. Otrās skolas iedīgļi Latvijā sākuši attīstīties galvenokārt pēcrevolūcijas periodā, un tie saistīti ar Staņislavskā mācības izplatību. Šāda runas kultūra guva uzskatāmu izpausmi ievērojamās šīs nozares speciālistes Olgas Bormaness radošajā darbā. Vienlaikus līdzīgas atziņas teorijā un praksē propagandēja Jānis Zariņš. Šī skola balstās uz neizskaistinātu dzīves patiesību, ārējās izteiksmības un skanīguma vietā tā izvirza par primāro domas jēdzieniskumu. Sodien varētu teikt, ka ideālākais atrisinājums būtu abu tendenču dialektiska saplūsmē. Tomēr prakse no ideāla palaikam vēl tālu. Visuzskatāmāk, protams, tas izpaužas saistītās valodas tekstu pasniegumā, dzejas izrāžu, dzejas lasījumū vai arī klasisko lugu iestudējumos. Tik bieži, klausoties kādu dzejas pusstundu radio, televīzijā, teātra zālē, gadās dzirdēt aktiera vēlēšanos par katru cenu izveidot frāzes melodiju. Un frāzes, vienlīdz visa dzejoļa vai tā panta jēga pazūd aiz gribētas labskanības vīzuļiem. Mūsdienās ir daudz aktieru, kuriem neiedomājamas grūtības sagādā pat nepieciešamie vārdu akcentējumi. Bet Olgas Bormaness skola šīs problēmas atrisina vienkārši: ikkatrā teikumā, pat teikuma daļā ir jāuzsver vārds, kas kontekstā sniedz jaunu informāciju. No tā tad arī secināms, ko mākslinieks ar iestudēto vielu ir gribējis skatītājiem vai klausītājiem pateikt.

Jebkurš teātrī interpretētais teksts izsaka tēlojamā cilvēka iekšējās izjūtas, un ar to starpniecību piekļūstam šā tēla un vienlīdz arī paša aktiera pasaules izpratnei. Ļoti atzīnīgus vārdus par savu sniegumu Raiņa atceres koncertā Maskavā 1985. gada beigās pelnīti ir dzirdējusi Ausma Kantāne. Šā panākuma noslēpums ir vienkāršs un — cik paradoksāli! — mūslaika aktieriem tik grūti realizējams. Raiņa liriskā varoņa paustās atziņas un izjūtas aktrise bija padarījusi par savām vārda tiešajā nozīmē (cik bieži ar šo tēzi tiek vienkārši manipulēti!). Satura atklāsmē izveidojās it kā tuva saruna ar klausītāju, kuram aktrise parrādītās domas uzticēja kā sarunas partnerim. Vienlaikus tika saglabāta intīma saikne, kā arī Raiņa vēriens un atziņu dimensijas. Šādas pieejas

«Avotā guni kūru . . .» Dailes
teātri. Arājs — A. Zagars,
Ieva — M. Ķirse



pamatā neapšaubāmi ir tie cilvēka iekšējās patiesības meklējumi, kādi tiek kopti tagadnes Dailes teātri.

Katrā no mūsu teātriem strādā meistari, kas tiecas precīzi un tēlaini atklāt lomas iekšējās norises. Tajā pašā laikā brīdi pa brīdim atskan balsis, kuras prasa meklēt kādu citādu spēles veidu, kas aizvirzītos no ierastās reāli psiholoģiskās pieejas. Par to nav īpaši jābrīnās. Vienmēr tiek meklētas jaunas formas — un ne tikai tāpēc, ka tā gribēja Trepļevs. Tas viss liekas ļoti jauki, tomēr pasaules teātra pieredzē nekāds citāds spēles veids šimbrīžam nav iemantojis dzīvotspēju. Bez psiholoģijas nav domājuši radīt pat tādi skatuves mākslas reformatori un novatori kā, piemēram, Pīters Bruks, arī Ježijs Grotovskis. Pabiklus centienus rast kādas atšķirīgas kāpinātākas izpausmes varam saskatīt Dailes teātra izrādē «Tiesa», un tieši šie pārprasta pacēluma izpaudumi attiecas

uz tām izrādes epizodēm, kas lemtas neveiksmei. Māras Zālītes dramatiskajā poēmā ir konkrēta darbība, tajā piedalās konkrētas personas ar precīzi izstrādātiem mērķiem, funkcijām un uzdevumiem. Un, tikai šos priekšnoteikumus ievērojot, katrs tēls var kļūt arī par dzejnieces idejas paudēju. Izrādē budēļu grupai, kas veidojas no šiem konkrētajiem cilvēkiem, šķiet, dots uzdevums spēlēt tikai pazemojumu un bailes. Bet šiem cilvēkiem taču ir katram sava dzīve, sava nostāja, attiecība pret citiem un visu apkārtni kopumā. No psiholoģiskās konkrētības te nav iespējams izbēgt, jo šie tēli nav bezveida masa, tie katrs ar savu likteni cenšas ievilkēt kādu krāsu kopējā tautas likteņa tēlojumā. Vienā no svarīgākajiem izrādes skatiem, kurā notiek īstenības, patiesības apjēgums, Mariņas Janauas un Akvelīnas Līvmanes Nāve, tēls, kurā notiek šis psiholoģiskais process, darbojas ar masku uz sejas. Bet šķietamais aizguvums kaut vai no japāņu teātra nevar iedarboties tāpēc vien, ka mēs tēla iekšējo procesu vienkārši nejūtam. Mēs to neredzam ne iekšējā, ne ārējā darbībā. Paņēmiens, lai cik vilinošs tas arī liktos, ir atrauts no lugas reālajām norisēm. Lai mūsu apstākļos realizētu, piemēram, No teātra principus, būtu nepieciešama ne mēnešiem, bet gadiem ilga rūpīga sagatavošanās un treniņi. Tāpēc šādu aizguvumu drumslas šķiet vienkārši bērnišķīgas.

Es jau dzirdu iebildumus ar argumentiem par Jona Vaitkus eksperimentiem Kauņas teātrī. Tiesa, J. Vaitkus teātris ir nepārasta parādība tagadnes mākslā. Cilvēka rīcības un skatuves norišu izkāpinājums viņa iestudējumos mēdz būt spontānāks, ekspresīvāks, nekā to skatām ikdienišķās teātra izrādēs. Tomēr šādas izteiksmības pamatā ir aktiera iekšējo norišu patiesība, tā tad — psiholoģiskā patiesība. Ja lietuviešu režisors pievērsies tādai masku spēles izrādei kā 1985. gada Baltijas teātra pavasarī Rīgā demonstrētais «Strazds — zaļais putns», kas saņēma festivāla balvu par labāko režiju, tad acimredzot tāpēc, lai bagātinātu mūsdienu aktieru iespējas. Minētajā izrādē kā būtisks un rūpīgi iestudēts elements pasniegts cilvēka ķermeņa izteiksmīgums, meklēta izpausme tā daudzveidīgām niansēm. Toties tur, kur akcentu izkārtojums pāriet «dzīvā» aktiera rokās, noteicošais joprojām ir psiholoģiskais, jūtām un emocijām bagātais spēles veids (D. Kazragīte, R. Sabulis).

Ir izteiktas dažādas domas par Pētera Pētersona iestudēto savas drāmas «*Meteors*» izrādi Drāmas teātrī, par tajā it kā sastopamo pretpolu principiālu nesaskaņu. Tā varētu teikt, ja stilistiskā nesaskaņa šeit nebūtu īpaši apzināta. Vispirms tas attiecas uz Ģirta Jakovļeva tēloto Jagaili. Iespējams, ka citam aktierim varētu pārnest nevis balansēšanu uz naža asmens, bet gan eklektisku iesliekšanos gluži neatbilstošā teātra izteiksmībā. Ģirts Jakovļevs, Rīgā



«Avotā guni kūru . . . » Dailes teātri. Skats no izrādes

notikušā Teātra pavasara laureāts, šai lomā sasniedz mūsu apstākļos reti redzētu rezultātu. Šķietamā nesaskaņa, ja tāda vispār eksistē, ir tikai ārēja, jo tēla iekšējā dzīve, izdzīvoto norišu precizitāte iekļaujas tajās pašās psiholoģiskās patiesības robežās, kādās veidots viss uzveduma ansamblis. Ārējā nesaskaņa nepieciešama kaut vai tikai tāpēc, ka tādus spēles noteikumus izvirza lugas materiāls, turklāt ar lugas autora roku arī skatuves darbībā realizēts.

Ir pagājuši tie laiki, kad aktieris varēja pastāvēt uz skatuves kā pašvērtība. Tā tas bija gadsimta pirmajā pusē vēl nenostabilizētas režijas mākslas periodā. Ja runājam par teātri kā suverēnu mākslas veidu, aktieru veikums atrauti no režisora darba nav aplūkājams nekādā aspektā. Tas attiecas tiklab uz izteiksmes līdzekļu lietojumu, kā lomas interpretējošo, konceptuālo pusi. Jo koncepcija ir iespējama vienīgi visai izrādei kopumā, nevis kādai vienai atsevišķai lomai. So teātra specifikai obligāto nosacījumu nedrīkst aizmirst nekad. Aktieris ir tikai viens no elementiem, kaut arī pats svarīgākais kopējās izrādes koncepcijas izpausmē. Tāpat kā izolēti no iestudējuma kopskaņas nevar aplūkot Raimonda Paula mūziku «Serlokam Holmsam» un «Elizabetei, Anglijas karalienei» vai

Ilmāra Blumberga scenogrāfiju izrādei «Pilna Māras istabiņa». Ja šāds individuāls apskats kļūst iespējams, tad nav pamata runāt par uzvedumu kā par pilnvērtīgu mākslas darbu.

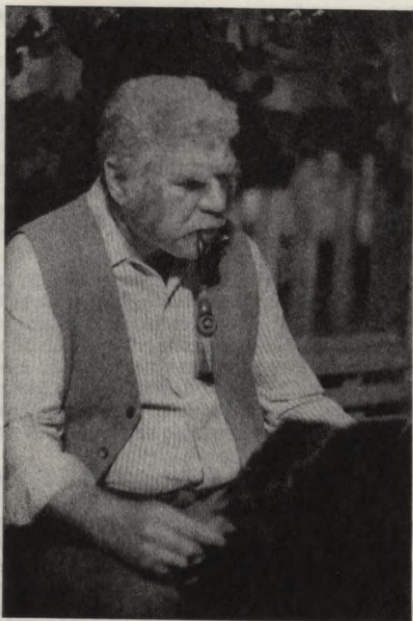
Ja pārlūkojam pēdējo gadu nozīmīgākos aktieru veikumus republikā, tie visi ir cieši saistīti ar iestudējumu režijas savdabību. Bez Arkādija Kaca tēlainās idejas nevarētu rasties tāds Andreja Iljina Revidents un Vladimira Petrova Mekijs Nazis. Vienīgi Ādolfā Sapiro izauklētajā ekscentrikas un dziļdomības saliedējumā varēja izvērsties Ulda Pūciša Nesčastļivcevs. Un tikai Arnolda Liniņa psiholoģiski episkais izvērsums ir radījis divus tik dažādus un aktīvi iedarbīgus Jedigejus Eduarda Pāvula un Harija Liepiņa atveidā. Ja pirms gada iepriekšējā «Teātra un dzīves» sējumā varēja apgalvot, ka mūsu vadošie režisori ar visām atšķirībām domas tēlainajā iemiesojumā uzrāda tendenci tuvināties, tad pamatu šādam slēdzienam vispirms dod aktieru tēlojums. Šobrīd ir iemesls runāt par zināmu konsolidēšanos tādu meklējumu virzienā, lai mūsu laika prasībām atbilstošu cilvēka dzīves izpēti atklātu ar aktiera psiholoģiju, viņa dvēseles vibrācijām. Raksturīgi, ka Ādolfis Sapiro un Arnolds Liniņš tagadnes reālismam pietuvinājušies no dažādiem, pat pretējiem poliem. Pirmais saviem aktieriem licis izstaigāt dažādus «atklātā teātra» likločus, ieskaitot šaržu, klaunādi, «atsvešināto episkumu». Otrs savukārt tagadnes vidējai paaudzei licis sākt gandrīz vai ar ābece patiesībām, lēni un pakāpeniski risinādams uz skatuves primitīvākos meistarības jautājumus (piezemētais reālisms!). Sasniegtais rezultāts tagad ir acīm redzams. Oļģerts Kroders ceļā uz aktiera radīšanas procesa pilnveidi Valmierā un Liepājā apzināti gājis cauri galējam sadzīves primitivismam («Romeo un Džuljeta» Valmieras teātrī sešdesmito gadu vidū). Viņš ir intensīvi meklējis savu aktieri un tādu arī atradis. Vissspilgtākie jaunākā laika piemēri ir Indra Briķe un Juris Bartkevičs. Par Indru Briķi var teikt, ka viņa ir veidojusies un attīstījusies vienīgi kopā ar Oļģertu Kroderu. Par atsevišķiem aktrises darbiem, par viņas lomām var būt atšķirīgi uzskati. Es, piemēram, neesmu pamanījis, vairākkārt skatoties, to divaini valdzinošo sugestiju, kas sagrabusi savā varā vērtētāju vairumu, izsakoties par Pirmā aktiera monologu «Hamleta» izrādē. Bet tas atkal ir individuālās uztveres un gaumes jautājums. Pati vērtīgākā jaunās aktrises īpašība neapšaubāmi ir Oļģerta Krodera vadībā apgūtā un izstrādātā lomas uzbūves, cilvēka iekšējo norišu procesa atklāsmes prasme. No šā viedokļa par visinteresantāko Indras Briķes darbu, pievienojot svaigo un negaidīto klasikas lasījumu, vēl arvien gribas uzskatīt Larisu A. Ostrovska drāmā «Līgava bez pūra». No kompozicionālā viedokļa uzmanību piesaistījusi arī Jaunsudrabiņa Aija, kaut te jūtama zināmu motīvu variēšana un

atkārtojums. Tāpēc ļoti interesanti būs vērot, kādā virzienā aktrise attīstīsies, teiksim, nākamajos piecos gados.

Raksturīgi, ka minētās cilvēka dzīves patiesības un īstuma tendences šai laikā izjūtas ne vien vadošo režisoru, bet arī jaunās paaudzes darbā. Dailes teātra visjaunākā paaudze režisora Arņa Ozola vadībā ārpus plāna izveidojusi dzejas teātra izrādi «Sauciet to par teātri», kurā, izmantojot Māras Zālītes liriku, nepretenciozā formā saklausāmas dziļas pārdomas par šodienas cilvēka vietu un sūtību pasaulē. Pieci jauni aktieri nāk pie skatītāja ar savu grēksūdzi. Viņi liek mums nojaust teātra un tā žanru neaptveramās iespējas, bet tajā pašā laikā saruna ir intīma, viņi runā savā vārdā un par sevi.

Un tomēr — arī visradošākā sadarbība neko nevarēs līdzēt, ja rīcībā nonāk virspusīgs dramaturģiskais materiāls. Lielākoties tā notiek mūsdienu lugu iestudējumos. Sāds piemērs ir P. Putniņa luga «Mūsu dēli» Dailes teātri, kur tēlu organisku iekšējo attīstību, dabiskas cilvēku savstarpējās attiecības, lugas notikumiem ejot uz priekšu, tiecas aizstāt publicistiskas avīžu deklarācijas. Līdzīgi ar J. Bondareva romāna «Izvēle» vājo un shematisko dramatisējumu Drāmas teātri. Aktieri šādos gadījumos var vienīgi īsto dzīvi «izdomāt».

Sai brīdī vairs neliekas tik būtiski, vai aktieris ir komediants vai nav. Arī klauns reiz nomet masku, un tad kļūst redzams, kas ir zem tās. Galvenais — cik liela ir viņa spēja sev piesaistīt un sugestēt. Dot cilvēkiem veldzi un ne tikai to vien, bet pateikt arī patiesību par sevi un savu laiku. No šā viedokļa svarīgs liekas pirms gadiem septiņiem publicētais Valentīnas Freimanis apcerējums «Aktieris un mediju mijiedarbība», kurā vispusīgi izsvēta aktiera un sabiedrības savstarpējās komunikācijas funkcija; pēc tam šai parādībai pievērsta jo prāvāka uzmanība. Pati komunikatīvā saikne pēdējos divdesmit gados ir krietni pārveidojusies, tās elektriskais lauks kļuvis daudz plašāks. Sava nozīme te straujai televīzijas attīstībai, bet varbūt vēl lielāks svars ir aktiera, ja tā var teikt, izešanai tautā. Kur un kā tas notiek, nav vajadzības īpaši apcerēt, jāpiebilst, ka šī parādība ir svarīgs faktors skatītāju un teātra tuvības pastiprināšanā. Varbūt tieši te meklējams viens no cēloņiem, kāpēc Latvija vēl arvien teātru apmeklētības ziņā ir viena no vadošajām visā pasaulē. Tiesa, brīdī pa brīdim atskan balsis, ka tā ir tiekšanās pēc lētas popularitātes, ka aktieri sasmalcina sevi sīkumos. Kā ikvienai plaši izplatītai parādībai arī šai ir savi plusi un minusi, savi ieguvumi un negācijas. Lielā mērā, protams, viss ir atkarīgs no paša aktiera, viņa apziņas, izvēlētā reperuāra un atbildības izjūtas. Bet ne mazāk svarīga nozīme arī konkrētajam skatītāju kontingentam, kas gaida tieši šo, nevis citu aktieri



H. Raudsepa «Mārtiņciems»
Valmieras teātri. Jāks Jo-
rams — J. Zariņš

un kas grib redzēt viņa sniegumā tieši šo un ne citu priekšnesumu. Vai aktieris sevi izšķiež sikumos? Varētu jau viņš uzticīgi sēdēt pie spoguļa savā ģērbtuvē un gadus trīs vai piecus gaidīt savu lielo lomu. Kurš no tā iegūs? Turklāt, šo lielo lomu gaidīdams, viņš diezin vai varēs apģērbties pats un pabarot ģimeni. Tāpēc nenopietni liekas dažkārt ar publicistisku patosu teikti vārdi, kas bez jebkādiem pierādījumiem vaino skatuves māksliniekus apziņuma trūkumā pret savu profesiju vai citos nāves grēkos. Sai iešanai tautā ir arī cits aspekts. Pēdējā laikā ir saradies visai daudz cilvēku, kuri jūtas tiesīgi izteikt kategoriskus spriedumus par teātri, nezinādami pat, kā īsti aiz kulisēm izskatās. Dažas presē publicētās aptaujas vedina uz domām, ka par skatuvi un aktieriem var katrs runāt, ko grib, ja vien nav slinkums. Mītu par

Ingrida Zemzare

TEĀTRA MŪZIKA — 85



Mūsu dramatisko teātru mūzika liek daudz ko pārdomāt un daudz ko arī vēlēties. Sai aspektā netiks runāts par tiem iestudējumiem, kuros mūzikai dota tikai laikmeta vides raksturotājas, noskaņas radītājas vai kāda cita pakārtota funkcija (kaut arī te sastopam pa spilgtai lappusei — Imanta Kalniņa mūzika «Maskarādei» Drāmas teātrī vai Imanta Zemzara mūzika izrādei «Avotā guni kūru...» Dailes teātrī, vai Paula Dambja mūzika Krievu drāmas teātra izrādēm).

Aplūkosim tikai tās izrādes, kurās mūzika balsta dramaturģisko līniju kā patstāvīga vērtība, nosacīti tuvinādama tās muzikālās izrādes principiem. Līdz ar to mūsu uzmanības centrā būs divas Raiņa lugu interpretācijas — «Suns un kaķe» Jaunatnes teātrī, «Uguns un nakts» Drāmas teātrī, viens romantiskās klasikas pārtvērums — E. Rostāna «Sirano de Beržeraks» Valmieras teātrī un trīs publicistiski ievirzītas jaunatnes izrādes — J. Jevtušenko «Māte un neitronbumba» Liepājā, B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» Jaunatnes teātrī un P. Millera «Atvadu izrāde» Valmierā.

Vispirms par šīm jaunatnes izrādēm, kas visas ir ar izteikti publicistisku ievirzi. Tādēļ pilnīgi saprotams ir mūzikas lielais īpatsvars tajās un tikpat saprotams, ka šīs mūzikas valoda žanriski tendē uz vieglās mūzikas izteiksmi. Jo, pirmkārt, mūsdienu jaunatnes subkultūra nu reiz ir orientēta galvenokārt uz popmūziku, kuras valoda ir it kā saprotama katram pusaudzim. Tieši ar

šo pašsaprotamību galvenokārt operē gan Zigmārs Liepiņš «Atvažu izrādē», gan Jānis Lūsēns poēmas «Māte un neitronbumba» interpretācijā. Uz tālākiem pieredzes slāņiem balstās Ādolfa Šapiro piemeklētie šlāgeri, kas Andreja Laukmaņa džeziski stilizētajā manierē atklāj Trešās impērijas bailes un postu. Otrkārt, publicistiski mērķējumi vislabāk trāpa tieši ar mūzikas palīdzību, jo mūzikai piemīt liels masas apvienojošs spēks. Tieši to saprata Bertolts Brehts, kad radīja savu episko teātri, un tieši tas nosaka šo triju lugu plakātiski tiešo iedarbību uz skatītāju.

Acimredzot tagadējā sabiedriski politiskā situācija ir izaicinājusi teātra jaunatni runāt publicistiski asi, plakātiski, bez aplinkiem un pustoņiem. Sai ziņā tās labā griba ir apsteigusi intīmi ēnoto tēlotāju mākslu vai retroemocionālo astoņdesmito gadu jauno dzeju, kā arī — būsīm atklāti — lielu daļu nopietnās mūzikas, kas galvenām kārtām aizņemta ar filozofisku dziļdomību. Tomēr, kā jau daždien mākslā, ar labu gribu vien vēl ir par maz un, vairāk vai mazāk veiksmīgi iestrādāta, mūzika izrādēs ne vienmēr sasniedz mērķi.

Visas trīs izrādes daļēji veidotas Brehta episkā teātra tradīcijās, «Trešās impērijas bailes un posts» — muzikālā ziņā pat pēc «Trīsgrašu operas» priekšteča — «nabagu operas» žanra principiem. Ir vērts atgādināt šī senā žanra pamatievirzi, jo tas lielā mērā ir noteicis Brehta teātra būtību, respektīvi, t. s. Brehta—Veila stilu, kas iezīmē būtisku pavērsienu Eiropas teātra muzikālajā domāšanā.

Kāda tad ir «nabagu operas» mūzikas estētiskā būtība? Vienā teikumā to varētu raksturot kā mūzikas komunikatīvās funkcijas absurdu lietojumu, kas slēpj sevī zināmu karnevāla efektu: augstie svētie tiek nopulgoti, zemiskais — kronēts (par muļķu karali) utt. Mūziku šīm izrādēm nerakstīja, bet gan piemeklēja, nevaļoties izmantot līdzās sadzīvē noklausītām ielas dziesmiņām arī populāras nopietno operu ārijas ar aplam nepiemērotiem, visbiežāk atklāti nepiedienīgiem vārdiem. Komikas efekts nebūt nav šai nabagu spēlē galvenais. Noteicošā te ir sociālās satīras iespēja, kas spilgti izpaužas manipulēšanā ar mūzikas komunikatīvo funkciju. Tieši šī asā sociālā satīra noteica Džona Geja «Trīsgrašu operas» vairāku gadsimtu ilgo skatuves mūžu un tās jaundzimšanu Brehta—Veila teātrī.

Ādolfs Šapiro savā Brehta lugas inscenējumā izmanto tieši šo — «nabagu operas» salasītās mūzikas principu, kas vietumis iegūst apskaužamu precizitāti, un man pat jāatzīst, ka raibu raibie mūzikas ielāpi brīžiem ir daiļrunīgāki par pašu tērpu, jo iedarbojas daudzslāņaini, polifoni.

Kādas mūzikas žanriskās funkcijas tad te tiek izmantotas?

Jau minētā mūzikas spēja apvienot klausītājus neizpaužas visos komunikācijas veidos vienādi. Koncertzānos tai mazāka nozīme — komponists itin kā nepastarpināti runā ar katru klausītāju kā atsevišķu personu. (Tādu dialoga intimitāti varbūt glabā vienīgi izmirstošās uvertīras vai starpspēles.) Ists muzikālais teātris saglabā šo koncertmūzikas uzmanības saistīšanas primātu. Un bieži tam tuvojas arī dramatiskā teātra muzikālās izrādes (P. Pētersona kopdarbs ar Im. Kalniņu «Motociklā», «Spēlē, Spēlmani!», ar I. Zemzari «Bastardā»). Dramatiskajā teātrī tipiska ir vides, laika, darbības raksturošana ar mūziku. (Im. Kalniņa Valsis M. Ļermontova «Maskarādē», M. Brauna daudznozīmīgās saksofona kvarteta kaiju klaigas T. Viljamsa lugā «Jaunības putns ar saldo balsi». Šī raksturošanas tieksme reizumis noved pie kuriozas situācijas. Tā, piemēram, šajā pašā izrādē ainas beigās, kad galvenie varoņi tika atstāti divatā gultā un aizvilkti priekšskars, M. Brauna mūzikas vietā pēkšņi atskanēja populārais melniņš «Love Story» no amerikāņu filmas. Sak, kaut tikai nu skatītājs nepārprot!)

Brehtiskajām izrādēm savukārt raksturīga tieša vēršanās pie skatītājiem zālē, apelējot pie to kopības izjūtas, un te vispiemērotākie ir rituālie un sadzīves žanri, kuriem apvienošanas spēja ir visaugstākā. Tā, piemēram, «Atvadu izrādē» Zigmārs Liepiņš maksimāli izmanto masu dziesmas marša žanra funkciju: kā atbilde uz būtisko jautājumu — kā vārdā tiek karots, nogalināts, ciests — atskan šausminoši pacilājošs maršs, ko dzied ar bezjēdzīgiem vārdiem. To nozīme nav svarīga; svarīga ir marša radītā kopība, gatavība, starta stāvoklis, kas pārņem skatītājus. Tā uzskatāmi tiek demonstrēta aģitācijas mehānisma būtība.

Vēl pārliecinošāk un daudzslāņaināk šo aģitācijas mehānismu atkailina Ādolfs Šapiro, kad ar «nabagu operas» žanra atļauju raida zālē visistāko demagoģiju aizraujošā formā. Un aptverošāk nekā marša tiešā sugestija te iedarbojas sadzīves deju erotiski aizgrābjošais valdzinājums. Tieši mērķi trāpa Z. Bizē «Karmenas» habanera. So būtībā jau sen šlagerizējušos operas lappusi var uzskatīt par pirmo vieglo mūziku uz operas skatuves: gan lejupkrītošās hromatiskās elsu intonācijas, gan milzīgu kinētisko enerģiju izstrāvojošais habaneras ritms (vēlākā tango priekštecis) gluži objektīvi nosaka mūzikas erotisko ievirzi — tādu, kādu to pazīst tikai ar dzezu aplaimotais XX gadsimts. Klausītājs izrādē nevar gluži instinktīvi neatsaukties mūzikas kvēlajam aicinājumam un, kad dziesma tikusi līdz refrēnam, tad ar šausmām atskārst, ka ir gatavs pat līdzdziedāt.

Lūk, šāds — vienkāršs, bet iedarbīgs funkcijas «pārspēlēšanas»

E. Rostāna «Sirano de Beržeraks» Valmieras teātri. Sirano de Beržeraks — V. Karpačs



mehānisms ir pamatā tam stilam, ko līdz pilnībai izkopa Kurts Veils darbā pie Bertolta Brehta lugām.

«Mūzika šeit, neatsacīdamās no sava tiri emocionālā valdzinājuma, atmaskoja personāžu buržuāzisko ideoloģiju. Tā kļuva par asenizatoru, par provokatoru un spiegu,»* rakstīja Brehts par «Trīsgrašu operu».

Sādu mērķi mūzika var sasniegt, operējot galvenokārt ar ļoti precīzu žanra iedarbības izpratni. Episkā teātra galvenais princips — atsevišķu elementu nošķirtība — attiecināms arī uz vienu no šiem elementiem — uz mūziku. Ipašu perspektīvas izjūtu tai piešķir dažādu stilu vienlaicīgs apvienojums. Dažādi žanri, kas

* Breht B. О музыке в эпическом театре. — В кн.: Зарубежная музыка. Материалы и документы. М., 1975, с. 217.

runā dažādu sociālo grupu vārdā, savienojoties vienā — mūzikas autora diktētā — stilistikā, rada sarežģītu žanriskās semantikas ainu. Tā ir raiba un daudzveidīga kā pati attēlojamās pilsētas plebsa pasaule, kurā darbojas kāds kolektīvs pievilksanas spēks — šoreiz tas ir fašistu bandas viltus kolektīva spēks.

Divdesmito gadu džeza stilistika, kas ietver karnevālisku izsmiekla un komisma elementu, bijusi lielisks ierocis komponista rokās, lai apvienotu žanriskās pretējības žilbinoši izkristalizēta stila rāmjos.

Daļēji pa šo iezīmēto ceļu gājis arī Andrejs Laukmanis, apdarinādams «Trešās impērijas baiļu un posta» mūzikas materiālu. Līdzīgs skatpunkts ir Zigmāram Liepiņam, kas «Atvadu izrādei» komponējis oriģinālmūziku. Būdams labs stilizācijas pratējs, Z. Liepiņš prasmīgi konkurē ar I. Dunajevska spožajiem cirka maršiem, bagāti operē ar masu dziesmas iespaidīgajām klišejām un uzrakstījis arī ne vienu vien ievēribas cienīgu songu aktierim J. Zariņam.

Grūtāk ir ar liriku. Tieša, nepastarpināta jūtu izpausme šādā cirka izrādes koncepcijā vispār stipri apšaubāma un varbūt pat nevajadzīga, tādēļ Lidojošās Merilinas visai plakanais mīlas šlāgeris izrādē laikam varēja izpalikt.*

Kopumā Zigmāra Liepiņa spožā un vietumis patiesi aizraujošā mūzika nesniedz viengabalainu, muzikāli patstāvīgu ainu. Tās izteiksmība cieši turas skatuvisko norišu kontekstā, bez kura nebūtu nolasāma ne tās slēptā ironija, ne humors. Acīmredzot to nosaka mūsdienu estrādes mūzikas visumā eklektiskais un pozitivistiskais raksturs — tā visu harmonizē un pasaldina.

Turēties rokmūzikas savulaik pieteikto garīgo pretenziju līmenī mēģina Jānis Lūsēns. Izrāde pēc J. Jevtušenko poēmas «Māte un neitronbumba» pat tiek saukta par rokoratoriju. Šis uzvedums būtiski atšķiras no abām pārējām publicistiskajām izrādēm ar savu pozitīvo patosu. Arī mūzika šeit runā ar skatītāju tieši, bez žanriskiem zemtekstiem, bez izsmalcinātiem, tikai mākslinieciski tveramiem vai nojaušamiem mājieniem, alūzijām. Bet šāda «tiešā runa» palaikam ir klupšanas akmens mūsu teātra komponistiem, jo tai jābūt tik izteiksmīgai kā koncertmūzikai, pašai par sevi runājošai. J. Lūsēna mūzika šo koncertmūzikas sliekšni nesniedz.

* Turklāt mūsu teātros gluži katastrofāli nav dziedātāju aktrišu. Aktieri dzied — diezgan labi un pat izcili labi — visos teātros. Lai minam kaut vai pa vienam no katra — I. Kalniņš Dailē, V. Sorinš Drāmā, J. Bartkevičs Liepājā, V. Karpačs Valmierā, R. Plēpis Jaunatnē, V. Petrovs Krievu drāmā. Aiz katra vārda varētu likt ietilpīgu «u. c.», kamēr aktrišu vidū vadošajos teātros neņemtos nosaukt ne pusi tik daudz vārdu. Pie tam aktrise ar nekoptu balsi bieži vien gluži vienkārši zaudē krietnu daļu pievilcības.

Tā paliek labas teātra mūzikas līmenī, kuras iedarbība beidzas līdz ar priekšskara aizvērsanos. Protams, teātrim, ja tas ir pārlicienoši spēcīgs savā režisoriski aktieriskajā izpausmē, ar to būtu pietiekami. Bet ja galvenā likme ir likta uz mūziku un aktieri darbojas tikai kā rokoratorijas ilustrēlāji? Tad tomēr gribētos vairāk — paturēt to atmiņā kā muzikālu notikumu, nenogurstot no kulmināciju trokšņa, pārdzīvot kādu muzikālu drāmu.

Ar šādu atmiņā paliekamību vienmēr izceļas Mārtiņa Brauna teātra mūzika. Viņš patiesi ir īsts skatuves mūzikas talants. Un V. Maculēviča režijā ir iznācis tā, ka E. Rostāna «Sirano de Beržeraka» iestudējums vairāk jāuztver kā J. Petera un M. Brauna mūzikls nekā izsmalcināta romantiskās drāmas stilizācija. Var arī šādi aktualizēt klasiku. Bet vai nav tomēr vismaz dīvaini, ja patriotiska tēma izvirzās priekšplānā šādā milestības psiholoģiju šķetinošā lugā?

Savukārt Raiņa lugas «Suns un kaķe» iestudējumā (režisors U. Brikmanis) bērnu lugas alegorijas tiek virzītas sabiedriski publicistiskā gultnē. Ar rotaļīgu vieglumu, mazliet ķecerīgi aci miegdama, mūzika runā par lielām lietām cilvēka ikdienas virpulī. Nesamierināmā divu pasaulu — suņu un kaķu — cīņa mūzikā risinās, mijoties suniski tiešajam rokenrolam ar itāliski maigo šlāģeri un latviešu estrādes sentimenta parodiju. Te atkal papildnam stilizācijas, bet visu pavada M. Brauna mazliet huligāniskais šarms.

Interesanti, ka jaunie aktieri daudz brīvāk jūtas muzikālos numuros nekā runas dialogos (un nepavisam jau nu monologos). Mikrofona garais vads šķiet kā glābiņš, kā drošības aukla, kas cirkā nemanāmi nodrošina virves deļotājus un gaisa vingrotājus. Kustības atraisās, mūzika tās ritmizē un koordinē, un jaunais cilvēks izbauda tās piedāvāto nekonvencionālās brīvības sajūtu. Tāpat kā mūsdienīgu mākslinieku skatījumā pašlaik tiek valdošā modes stilā «aktualizēti» jebkura laikmeta tērpu modeļi, tāpat arī uz teātra skatuves uznācis jauns, no estrādes patapināts uzvedības stils. Bet šis stils ir dzīvs tikai tikmēr, kamēr skan mūzika. Labi, ja režisors ir parūpējies arī par pārējo aktiera kustības telpu mūzikas starplaikos. Sliktāk, ja aktieris atstāts pašplūsmā. Tā, piemēram, izrādē «Suns un kaķe» šķiet, ka, tiklīdz noklust mūzika, aktieri sāk pārvietoties pa skatuvi haotiski un nemērķtiecīgi, kamēr mūzika tos atkal savāc un saliek vietās.

Bet šai medaļai ir arī otra puse. Proti: pavaļīgo estrādes uzvedības normu pieņemšana teātrī par aktieru netiešiem konkurentiem padara populārus estrādes elkus. Un patiešām grūti sacensties ar «Planētas balsis» skatīto zvaigžņu kori, lai dziedāšanas izdarības neizskatītos pēc pašdarbības. Starp citu, Maikls Džeksons strādā-



P. Millera «Atvadu izrāde» Valmieras teātri. Skats no izrādes

jot ar dažāda veida pasniedzējiem un treneriem divpadsmit stundas dienā. Četras no tām ar baletmeistaru...

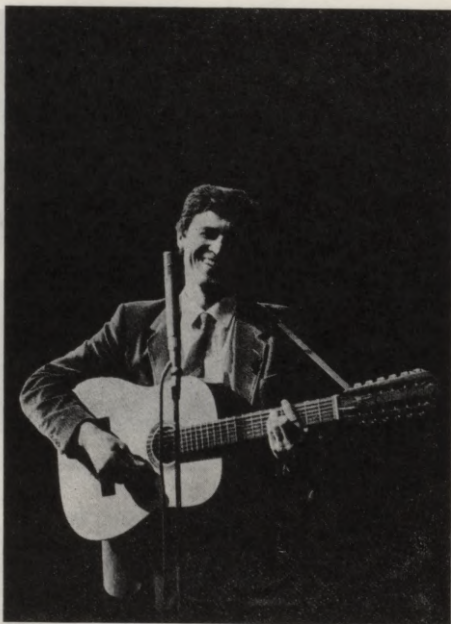
Tomēr «Sirano de Beržeraka» mūzikas aktīvais tonuss mobilizē aktierus mērķtiecīgi, mūsdienīgi tiešai izpausmei kustībās, žestos, mīmikā, un Valdemāra Karpača veikums šai ziņā sevišķi teicams. Atbilstoši mūzikas kaismīgajam garam viņa žesti ir asi, aktieris spontāni reaģē uz mūzikas metroritmiskajiem impulsiem un iedarbojas uz skatītāju visciešākajās muzikālā tēla kopsakarībās.

M. Brauna mūzikas kaujinieciskais tiešums, tās plakātiski skaidrie, «tuvplānos» tvrtie tēli izrādes gaitā stipri attālinās no prologā piedāvātās «masku spēles» pieteikuma. Tādēļ Valmieras teātra izrāde mazliet cieš no žanriskas neviendabības. Arī J. Petera — citkārt lielā stilizētāja — dziesmu teksti šoreiz provocē tieši šo M. Brauna pieņemto jauneklīgā tiešuma koncepciju. Izrādes gaitā tā arī netop skaidrs, vai Ē. Rostāna romantiskā gara stilizācijas jāuztver tieši vai arī kā māksliniecisks pārveidojums. Tomēr mūzikas autora domas viengabalainība ir apsvicama, un laikam šī ir vienīgā no minētajām izrādēm, kuras mūzika var pretendēt uz patstāvīgu pilnvērtīgu koncertdzīvi.

P. Millera «Atvadu izrāde» Valmieras teātri.
Bimbo — A. Osis, Bārio Bārio — J. Zariņš, Lidojošā Merilina — L. Dēvica



Un noslēgumā divi mūzikli uz Raiņa darbiem — «Suns un kaķe» un «Uguns un nakts». Absurds? Man arī tā šķiet, bet pēc mūzikas izveides principiem starp šīm izrādēm var likt vienlīdzības zīmi. Ja nu vienīgi atzīmējot, ka «Suns un kaķe» atšķiras ar lielāku stilistisku konsekvenci savā neviendabīgumā — kā mūsdienų jauniešu mode, kas ālēdamās apvieno sportiskā, orientālā, elegantā stilā elementus. Tomēr apvieno tos zināmā kārtībā, respektēdama modes vadošo siluetu. Un nedara to bezjēdzīgi, jo ietver savas īpašas subkultūras protesta un propagandas idejas. Sai ziņā M. Brauna mūzika lieliski sasaucas ar Z. Atāles veidotajiem tērpiem, kuru viena daļa šķita darināta lietišķās mākslas izstādei. Diemžēl bija arī «salasīti» tērpi. Ak vai, kā šīs sīkās nekonsekvences uzspiež savu «šūsīm pašas» zīmogu visam darbam kopumā: dažas neprecizitātes aktieru kustībās, diezgan daudz nenoteiktības režisora koncepcijā, pāris salasītu tērpu — un galējais iespāids nepārsniedz jauniešu pašdarbības līmeni. Tā vien liekas, ka tikai mūzika «iznes» izrādi. Bet arī te nekonsekvence. Nevar likt labiem aktieriem mocīties pie tādas skaņu aparatūras, kāda ir Jaunatnes teātra rīcībā. Priekšnesuma garīguma ziņā diezin vai kāds estrādes elks var izkonkurēt R. Plēpi, toties elka sabiedrotā ir pirmklasīga tehnika.



O. Vācieša «Si mīnors» Dailes teātri.
I. Kalniņš

Un tomēr — ar visiem minētajiem trūkumiem — «Suņa un kaķes» izrādes raibums ir saprotams un attaisnojams ar paša mūzikla žanriskajām likumībām. Bet kā saprast estradizēto «Uguni un nakti»? Vai var iedomāties Spīdolu dziedam mikrofonā un tupstamies pie sinkopētā ritma piesitieniem? Bet pie tādas koncepcijas, kādu piedāvā Alfrēds Jaunušans un Didzis Apsītis, līdz tam vairs tikai viens solis — ja Spīdolas aicinājums Nāves salā jau izskan kā estrādes dziesmiņa... Acimredzot komponists un režisors ir vai nu strādājuši katrs par sevi, vai arī režisora koncepcijā mūzikai nav bijusi norādīta konkrēta vieta un jēga.

Raiņa simboli un idejas vietumis tiek saplacināti līdz dzīvo bilžu alegorijai. Rīgas celšanas skatā dzirdam skaidru atmodas laikmeta

vīru kora stilizāciju, spīganiņas dzied diezgan apšaubāmā folk-stilā, bet Spīdolas aicinājumam piešķirts estrādes «milas gaudu» žanrs.

Katrs mūzikas numurs pats par sevi nav peļams — tajos ir gan komponista prasme, gan pa melodiskam graudam. Un vadmotīvs «vai, vai, mūsu miļie», no kura ar atzīstamu māku atvasināts ne viens vien izrādes mūzikas gabaliņš, patiesi ir vērā liekams atradums. Tomēr mūzikā lugai, kuras mūzikas vēsturi ir veidojis arī Jānis Mediņš ar savu emocionāli iespaidīgo lasījumu, nepieciešams kas cits: caurviju muzikālā doma (nevis kompozīcijas tehnikas vadmotīvs), veselā lielums, kopīgā ideja. Citiem vārdiem — **k o n c e p c i j a**. To šoreiz grūti izlobīt.

Kopsavelkot jāsecina, ka režijas žanriskās nekonsekvences vispīlgtāk un visrūgtāk atklājas tieši komponistu veikumā, jo žanra stils laikam nekur nav tik noteicošs kā teātra mūzikā.

«Pēc mūsdienu tirgus uzskatiem, māksla pieder pie cildenākajiem jutekliskās baudas apmierināšanas avotiem.» Tā Bertolts Brehts ironiski rakstīja 1929. gadā.

Laikam komponistiem būtu jāuzņemas atbildība runāt pašiem savā vārdā un savā stilā — kā Imants Kalniņš kādreiz to darīja Liepājā, Imants Zemzaris Valmierā un ar P. Pētersonu, Mārtiņš Brauns Jaunatnes teātri. Tad par teātra mūziku varētu runāt kā par mākslas parādību. Citādi mūsdienu tirgus veidos mākslu pēc saviem ieskatiem.

Gudrais sapratis scenogrāfa darbos teātri — šo dzīves mirkli — un jutis mūžības pieskārienu kādā krāsu salikumā vai nējaušā līnijā. Ja tāds pieskāriens būs. Varbūt.

Ilmārs Blumbergs

Edīte Tiškeizere

LIDOJUMS PLAKNE



1985. gada marts. Veikusi pilnu ģeogrāfisku apli, Rīgā atgriezusies Baltijas republiku scenogrāfijas triennāle. Ceturtā jau. Līdz ar trešo Tallinas triennāli beidzās kāds noteikts posms padomju scenogrāfijas mākslā, uzplaukuma desmitgade, kas izstādes nolikumā ļāva ierakstīt, ka tiks eksponēti tikai teātri realizēti darbi. Trīs pirmās bija padarītā darba izstādes. Ceturtā atkal atgriezusies — varbūt jaunā spirāles lokā — pie teātra un scenogrāfijas atšķirtības, reizēm pat pretnostatījuma. (Par šo izstādi kopā ar N. Naumani esam rakstījuši «Literatūras un Mākslas» 1985. gada 29. marta numurā, tāpēc šeit — tikai kopsavilkums, konteksta skice scenogrāfijas situācijas precīzākai iezīmēšanai.)

Latvijas scenogrāfija izstādē atradās vidū — starp Lietuvas un Igaunijas mākslinieku veikumu. Tā nav sasniegusi lietuviešu skatuves telpas mākslinieku miera un harmonijas izjūtu, ko viņi radījuši kopā ar režisoriem un kas nav noslēpjama, scenogrāfiskās idejas vien eksponējot. Vienlīdz tālu mūsu scenogrāfija ir arī no igauņu mākslas, kas svārstās starp tradicionālistu rūpīgajiem dekorējumiem un jaunu iespēju meklētāju suverēnajiem, tikai izstāžu plaknēs spēlējamiem teātra modeļiem. Latviešu ekspozīcija ir daudzveidīga, bet nelīdzsvarota, tai ir plašs viduvējības fons un arī vairāki būtiski nozīmīgi centri. Ilmāra Blumberga «vientuļais teātris» — sapnis par s a v u, misterīāli dziļu un vērīgu «Donu Kihotu», kam nav nekā kopīga ar Dailes teātri realizēto izrādi, par ko liecināja arī paraksts, ka makets domāts «Latvijas PSR

Valsts dzejas teātrim 1990. gadā». Jura Dimitera ironiskais veidojums «Parādes kāpnes — sētas durvis» un Vladimira Kovaļčuka elegantais «Ieceru logs». Andra Freiberga makets VDR iestudētajam V. Šekspīra «Karalim Džonam», kas liecina par negaidītiem tēlotāju un skatītāju saskares atradumiem. Jaunā scenogrāfa Induļa Gailāna un dizainera Andra Brežes kopīgi iecerētais un daļēji realizētais hepenings, kam pamatā Homēra Odiseja mājupceļa ideja. Tatjanas Švecas perfekti rekonstruētie, nedalāmā kopdarbā ar Krievu drāmas režisoriem radīto izrāžu modeļi — N. Gogoļa «Revidentam», M. Roščina «Ešelonam».

Triennāle pierāda scenogrāfisko ideju bagātību, mūsu mākslinieku telpas organizēšanas talantu — un ilgas pēc režisora, kas gribētu un prastu šo potenciālu iekausēt radošā kopdarbā.

Izstāde ir mezgls, kurā satiekas divi pavediena gali. No vakardienas uz šodienu. No šodienas — tālāk. Pirmais nāk no iepriekšējā dekorāciju mākslas perioda, ko nosacīti varētu dēvēt par konceptuālās, dinamiskās scenogrāfijas laiku. Kad «Brandā» I. Blumberga apgāztā piramīda un «Leģendā par Kaupo» A. Freiberga rats (lai būtu paši uzskatāmākie piemēri!) kļuva par izrādes formas kustības un domas serdi, kad scenogrāfa vārds vien jau ļāva nojaust nākamā uzveduma aprises. Tas bija atklāsmēm bagāts periods ne tikai mūsu, bet visas Padomju Savienības un pasaules skatuves mākslā. Bija arī scenogrāfu pieteikumi iestudēt savas izrādes. Bija dramaturģiju interpretējošas telpas izvirzīšanās priekšplānā, skatuves darbību dinamizējoši materializēti simboli — tā dažādos Padomju Savienības teātros strādāja scenogrāfijas meistari Eduards Kočergins un Davids Borovskis, Daniils Liders un Dmitrijs Krimovs.

Vai šis pavediens aprāvās? Vai tikai samudžinājās? Kāds tas tek tālāk — no šejienes uz rītdienu?

Varbūt patlaban notiek kustība atpakaļ — uz darbības vietas iezīmēšanu? Liepājas teātrī tā strādā Artis Bute, nupat Mākslas akadēmiju beidzis scenogrāfs. Strādā kopā ar Oļģertu Kroderu, ar citiem režisoriem. Maksimāli pietuvodamies režisora iecerētajam izrādes stilam — kā «Aijas» un «Punktiņas un Antona» inscenējumā. Veikli organizējams skatuves laukumu, ja iestudētajam ir vajadzīga nevis spēles telpa, bet tikai «apmēbelēta» grīda — kā «Astoņpadsmitā kamieļa» uzvedumā. «Aijas» iestudējumā spēles telpa ir pussagruvusi, sašķiebusies, no visām pusēm atstutēta būda, kur pa dēļu šķirbām varētu redzēt zvaigznes, ja tādas šajā zemā apvāršņa un zemo domu pasaulītē vispār būtu zināmas. Starp cūkēdienu spaiņiem klist Aija, diezin pa kādām grabažām uzrāpies, kaut kur no augšas var parādīties Aizupju Juris, lai skatītos uz šīs būdas un iemītnieku sabrukumu. Savukārt Valda Lūriņa



Raiņa «Uguns un nakts» Drāmas teātri. Skats no izrādes. G. Zemgala scenogrāfija

iestudētajā «Punktiņā un Antonā» bērnības pasaule celta no rotaļklucišiem. Mājiņas, tiltiņi un laipas ir pārbīdāmas un noliekamas saskaņā ar spontānas, nupat un te notiekošās spēles noteikumiem.

Artis Bute ienācis scenogrāfijā ar vērtīgu māku veidot it kā tīkai telpu, nelikdams dekorācijai pārsniegt vides raksturošanas ietvarus. Taču mākslinieks to dara tik koncentrēti, ka vide kļūst ne vien par darbības apstākļu raksturotāju, bet arī par koncepciju. J. Jaunsudrabiņa «Aijas» izrādē tāds skatpunkts varētu būt milzīgā, atbaidoši dzīvnieciskā mīga, ko pat nevar dēvēt par gultu. Primitīvs izvīrtības altāris, ko uzcēlusi nabadzība — garīgā un materiālā.

Artis Bute, liekas, apzinās savu attieksmi pret skatuves darbības jēgu un iestrādā to scenogrāfiskajā uzbūvē neuzbāzīgi, tomēr saskatāmi, turklāt — režisora ieceres virzienā. Oļģerts Kroders kā režisors līdz fizioloģiskam jutekliskumam sabiezina Aijas un Jāņa attiecības. Artis Bute rada telpu, kas ir cūkēdiena garaiņu un netīrības piesvīdināta, sažļurkātu kartupeļu pļekām apskretusi. So netīrības apoteozi scenogrāfs un režisors rāda līdz caurspidīgumam stilistiski tīri.

Andris Freibergs latviešu teātrī ir klusa un brīnišķīga parādība. Viņa scenogrāfija spēj atdevīgi ieplūst režisora iecerē; tomēr tā

atstāj arī sev skatuves uzbūvē kādu mazu vietīņu, kur šķelmīgi pabāzt galvu — te esmu es! Un vēl — tā spēj pilnīgi izmantot skatuves tēlainības iespējas. Lai atceramies kaut vai «Homburgas prinča» plankumainās sienas, Jaunatnes teātra veco skatuves kārbu ar visām apsildes caurulēm, kas kā spožai greznumlietiņai uzmetis maskēšanās tīkls nepārtraukti atgādināja, ka ir karš un valda pretdabiski likumi. Tā H. Kleista romantiskās drāmas piepaceltajiem notikumiem tika piešķirts saspringts un draudīgs otrais plāns.

Andris Freibergs, iespējams, pirmais starp latviešu scenogrāfiem uztvēra iepriekšējās dekorāciju mākslas sistēmas svārstības, kontūru šķobīšanos un uz laiku it kā ierāvās sevī, atdodams skatuvei savu darbu, bet domu — ne. Ne G. Priedes «Saniknotajai sliekai», ne M. Māterlinka «Zilajam putnam». 1985. gadā Andris Freibergs ir atkal pilnīgi teātrī. Vai citāds?

Divos kopā ar Ādolfu Šapiro radītajos iestudējumos (G. Priedes «Centrifūga» un B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts») Andra Freiberga scenogrāfija ir tuvu absolūtai saplūsmei ar režiju un aktierdarbu, ar izrādi kopumā. Scenogrāfija spēlē kopā ar aktieri, tieši kopā, nevis kaut ko jau iepriekš izskaidrodama vai kādas blakuslīnijas patstāvīgi iedzīvinādama.

«Centrifūgas» skatuves telpā strāvo vienreizēja atmosfēra, kurā miers un apdraudētība atrodas pavisam blakus. Ikviens telpas elements rada noteiktu asociāciju ķēdi, bet katrs tās posms savukārt parādās tikai saistībā ar konkrētu izrādes tēlu. Durvis. Tās ved no kūts, kad tās ar naidu aizsīt Marusja; no saimes istabas, ja tajās iztālēm parādās Gothards. Tās pārvēršas par vagona durvīm, kad ar troksni atcērt aizbraucošo Irmu no Sergeja, kam jāpaliek otrpus. Šīs pašas durvis, skatuves malā nogrūstas, nav pat manāmas tajos brīžos, kad kaut kas cits — centrifūga vai ratos ieceltā gulta — ir «kadrā» (Ā. Sapiro vienmēr precīzi centrē to, kas ainā ir visbūtiskākais, rāda to tuvplānā).

Andra Freiberga radītā telpa ir neuzbāzīga, tā neliek sevi šifrēt kā pašvērtību, bet dod savu — precīzu domas virzītāja impulsu tad, kad tas ir absolūti nepieciešams.

«Centrifūgas» telpā konkrētības un vispārinājuma slāņi brīvi saplūst, tie dabiski transformējas. Izrādes sākumā slīpā plakne ar izmētātajām stikla bojām ir kāpa, noteikta vieta. Bet šis tiešums neliek uztvert Irmas un Gotharda dejoto valsī kā deju istabā vai liedagā; tajā ir saspringta vēlēšanās izturēt, neklībot, saglabāt iespēju saprasties. Šis valsis ir cilvēciskas saskarsmes materializācija.

Andra Freiberga scenogrāfija ir telpa, ko radījis laiks, — tātad divu filozofisku kategoriju pārlicinoša skatuviskā sintēze.



G. Priedes «Centrifūga» Jaunatnes teātrī. Nikolajs — S. Cernovs, Nēze — L. Baumannē, Irma — D. Kuplē. A. Freiberga scenogrāfija

Vairāki nopietni darbi 1985. gadā bijuši Vladimiram Kovaļčukam. Gaišās, skaidrās, īsti pasakainās pasaules kontūras (kopā ar Zigrīdas Atāles lieliskajiem kostīmiem) veido mākslinieciskāko daļu Uģa Brikmaņa iestudējumā «Suns un kaķe». Šī konsekventā scenogrāfija Raiņa darbam ir viens no Vladimira Kovaļčuka mākslā pagaidām retajiem gadījumiem, kad skatuves uzbūvē mākslinieks ar mīlestību paredzējis vietu arī aktierim — te radīta viegla, ažūra klaviatūra, kur kaķiem kāpelēt, suņiem jandalēt un cirulim no lūkas (no kumelpēdas, kur alus brūvēts?) izspurgt.

Vladimirs Kovaļčuks ienāca teātrī ar spilgtu, bet itin kā noslēgtu un sevī vērstu pasaules un skatuves modeli, kurā cilvēks un viņa darbība nebija nedz vajadzīga, nedz paredzēta. Izteiksmīgums eksistēja pats par sevi. Lieliskajā, iekoptajā kapteiņa Kellera mājā (V. Gibsona «Kas brīnumu rada» U. Brikmaņa režijā) var nojaust ieskicētu caurviju ideju par ceļu, kas cauri stingri organizētajai sadzīvei tiecas uz gaišo, zilo brīnuma tāli. Bet šī pati māja atņēmusi aktieriem gandrīz visu skatuves laukumu, režisoram atliek

tikai uz vienas rokas pirkstiem saskaitāmi mizanscēnu varianti. Zaļā, pietiklotā džungļu pasaule ierobežo arī Maugli Alvjā Birkova veidotajā mūziklā.

Pēc «Suņa un kaķes» tapis «Toma Sojera» skatuves variants. Kopā ar Feliksu Deiču veidotajā izrādē trūkst tās neapvaldītās fantāzijas, kas atspīdēja triennāles «Ieceru logā», kur varēja redzēt milzīgu gaisa balonu — sauli un ēdamgaldu bija iespējams pārvērst par plostu (aktieru rokām pārvērst!). Uz mazās skatuvītes Lāčplēša ielā 37 diemžēl parādījušies finiera namiņi un uzkalniņi, saspīestība, kurā ne brīnumiem, ne puiciskajam garam vairs neatrodas vieta.

Šķiet, gan «Suns un kaķe», gan «Toms Sojers» liecina, ka mākslinieks tikai meklē režisoru, ka abos iestudējumos dominē piedāvājums bez pieprasījuma, vairāk vai mazāk veiksmīga iestudētāja prasību izpilde. Trūkst skatiena vienā virzienā, kāds nepieciešams kopēja darba darītājiem un domubiedriem.

Varbūt Valentīns Maculēvičs varētu būt S. Kovaļčuka īstais režisors. V. Maculēviča asā bezkompromisa režija ir tāda pati vienuļa parādība mūsu teātra ainā kā V. Kovaļčuka suverēnā skatuvīskā domāšana. E. Rostāna «Sirano de Beržeraka» un P. Millera «Atvadu izrādes» skatuves ietērps izceļ šo uzvedumu dubultdabu — mākslotas, bet tāpēc ne mazāk nežēlīgas dzīves un mākslas patiesības mūžīgo līdzaspastāvēšanu un kontrastu. Skatuvīte ir «Sirano» interjera neatņemama sastāvdaļa (jo — «bez spēlītes mēs nevaram»). «Atvadu izrādes» cirka arēnā organiski ietilpst triumfa arka — bīdāma, grozāma, ar ... krematoriju vienā spārnā. Valentīna Maculēviča politiskajās parabolās Vladimira Kovaļčuka «paralēlā redze» (iepriekšējos darbos pieteikta, bet režisoru neizmantoja) ir ieguvusi apstiprinājumu. Ieguvusi arī mieru un lakonismu, jo nu scenogrāfs var darīt tikai savu darbu, viņš zina, ka režisors un aktieri paveiks pārējo.

Scenogrāfijas kustība pretī režijai uz jaunu telpas apjēgsmi notiek nepārtraukti, bet konvulsīvi un sāpīgi. Ceļš uz septiņdesmito gadu skatuves mākslas virsotnēm sakrita ar režijas uzplaukuma periodu. Jaunas teātra idejas iemiesoja Alfrēds Jaunušans, Pēteris Pētersons, Arnolds Liniņš. Tagad scenogrāfijas meklējumi, ietverot arī pusaizmirsto, pagājušo, notiek citā teātra dzīves situācijā. Un te nākas lieku reizi atzīt, ka, lai cik interesanti un pat spoži strādātu režisori un scenogrāfi Valmieras, Liepājas, Jaunatnes teātrī, par latviešu skatuves mākslas stāvokli pirmām kārtām spriedisim pēc tā, cik radošs daiļrades ceļš būs abos akadēmiskajos kolektīvos, cik skaidra un nozīmīga būs to sabiedriskā un mākslinieciskā programma.



B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» Jaunatnes teātri. Skats no izrādes.
A. Freiberga scenogrāfija

Grūtāk runāt par akadēmisko teātru iestudējumiem 1985. gadā, līdz ar to jo sarežģīts ir jautājums par scenogrāfisko ideju un realizācijas spilgtumu.

Divas izrādes Dailes teātrī veidojis Ilmārs Blumbergs, bet, šķiet, M. Abejeva «Desanta» (režisors K. Auškāps) un M. Zālītes «Tiesas» (režisori J. Strenga un V. Vētra) neveiksmes vai pusveiksmes nekļūs scenogrāfam par pamudinājumu atgriezties pie regulāra skatuves darba. «Desantam» radītā scenogrāfija — dzeltena, kā tuksneša putekļos nokūpējusi, gandrīz taustāmi dzīva «auss», milzīgs vispārējās noklausīšanās orgāns, un reizē vienkārši nolaipts cietoksnis vai ala, kur nometināti ASV desantnieki, — šķiet lielisks atrisinājums Mazās zāles skatuves apdzīvošanai. Tas ir kompakts un variatīvs piedāvājums, ko varētu izmantot it visās skatuves dimensijās. Varētu, bet Ilmāra Blumberga ieceri atšķaida nepilnvērtīgais literārais materiāls un iestudējuma aptuvenība, kaut arī tam uzspiests profesionālas meistarības zīmogs. Un scenogrāfijas tēlainības pieteikums sasilst vienaldzīgā aukstumā.

«Tiesa» dod iespējas, lai šī darba uzvedums kļūtu par būtisku kultūras notikumu, par skatuves valodas jaunu vārdu. Diemžēl tās nav izmantotas. Kaut kas no šī potenciāla pavīd scenogrāfiskajā risinājumā. Kontrastā starp klasiskajām, cilvēku roku darinātajām



*J. Jaunsudrabiņa «Aija» Liepājas teātri. Skats no izrādes.
A. Butes scenogrāfija*

kolonnām un neskartajiem akmeņiem ir ietverts tas pats mūžīgais un visaptverošais dialektiskās attīstības likums par pretstatu vienību un cīņu, kas bija «Jāzēpa un viņa brāļu» ieceres — grandiozās mistērijas — pamatā. Arī «Tiesu» iestudējot, tāds konflikta līmenis režisoriem izrādījies nevajadzīgs, un tajos brīžos, kad aktieru darbība kļūst sadzīviska, tas pat traucē. Tāds vientuļš un acīs krītošs Ilmāra Blumberga darbs ieguvis abstrakta «rādītāj-pirksta» funkcijas, tas norāda uz tādu problēmu eksistenci, kuras atrisināt darbībā teātris nav varējis vai gribējis.

Un tomēr! Teātrim nespēj pretoties pat tik patstāvīga un konsekventa personība kā Ilmārs Blumbergs. Ārpus teātra kolektīva kopā ar režisoru Viktoru Jansonu, aktrisi Marinu Janauu un mūzikas autoru Haraldu Simani Smiļga mājā tapis dzejas uzvedums — varbūt vistiešākais Pētera Pēterona darba turpinājums — Federiko Garsijas Lorkas «Kliedziens». Tikai viena virve pāri mazajai skatuvītei, tikai viens ķebļītis un sveces — tik maz ir vajadzīgs, lai saistībā ar vārdu un mūziku rastos tragēdijas elpa. Lai lielas dvēseles klātbūtne saglabātos arī pēc tam, kad aizvērusās ārdurvis un aiz muguras palikusi dīvaini draudīgā, no sarkanām, melnām un baltām skrandām savītā virve, kas kā čūska lien pa kāpnēm un izšķīst uz pagalma flīzēm.

Juris Dimiters Dailes teātrī radījis noformējumu izrādei «Karalis un viņa ģērbējs». Divstāvu celtnes parādes puse palikusi neredzama, redzamā daļa ir aktieru darbdienas sviedru pievilgusi, zem skatuves grīdas nobīdīta. Jura Dimitera radītais teātris ir patiesāks un lielāks, nekā to izrādē nospēlē aktieri. Kāpēc teātri Dimitera talantu tur «pasīvā» un nesmeļ no šī dzīvā sāpīgo paradoksu avota? Nelietots tas var aizsērēt un izzikt.

Drāmas teātra nozīmīgākos iestudējumus — M. Ļermontova «Maskarādi» un Raiņa «Uguni un nakti» — kopā ar Alfrēdu Jauņušanu veidojis Gunārs Zemgals. Strādājis smagi un pamatīgi, domu kā akmeni veļot un ieliekot vietā. Šī mākslinieka darbiem raksturīgais skaistums te pagaisis pārvarīgajā pamatīgumā un uzdzirkst tikai uz brīdi, Spīdolas avotam Nāves salā atmirdzot. Spīdolas brīnumu Zemgals sasniedz klasiski vienkārši — avots ir gaisma, mirgojoši atblāzmu viļņi.

Drāmas teātrī strādājis arī Indulis Gailāns — gaišs un cerīgs mākslinieks latviešu scenogrāfijā. Jau pirmajos studiju laikā izstādītajos darbos Gailāns pieteica savu spēju atklāt skatuves telpā literārā darba autora pasaules redzējumu, pašam itin kā paliekot ēnā. Tāds bija daudzām pārveidēm un funkcijām paredzētais M. Ercoga «Anapurnas» modelis — aplī ievilkts sektors, ap kuru cīnoties aktieris varētu darbībā tuvoties kalnā kāpšanas grūtībām un priekam. Tāds uz skatuves parādījies vienkāršais Ineses dzīvoklis H. Gulbja «Olivera» uzvedumā E. Freiberga režijā. Viss kā dzīvē — grāmatu plauktu rindas, īstas durvis... Turklāt, atbīdot to visu sānis, pavisam tuvs kļūst apvārsnis, sapņu tāle.

Kārļa Auškāpa uz skatuves uzvestajam Dullajam Daukam šī sapņu tāle ir patiešām reāla, ar vienu līniju ievilkta, tepat aiz tām vecajām laivām saskatāma un, ja pietiktu spēka aiziet, arī sasniedzama. Vai Indulis Gailāns mūsu scenogrāfijā būs sapņu tāles mākslinieks?

Mēs esam bagāti ar augsti profesionāliem scenogrāfiem, ar spēcīgām idejām. Ar cilvēkiem, kas grib un var strādāt arī ārpus vilinošajiem Rīgas teātriem, kā Zīgrida Atāle, Vladimirs Kovaļčuks, Artis Bute, kas pamazām, bet noteikti maina Liepājas un Valmieras teātra seju, sakopjot to līdzvērtīgu Oļģerta Krodera un Valentīna Maculēviča režijās iestrādātajām domām.

Latviešu skatuves telpas mākslinieki ir pietiekami spēcīgi, lai šobrīd, izgājuši septiņdesmito gadu «scenogrāfijas buma» skolu, uzdrīkstētos mierīgi un neuzbāzīgi palikt otrajā plānā, vien aktieriem un režisoriem atstājot tiesības uzrunāt skatītājus. So spēku pierāda «Centrifūgas», «Trešās impērijas baiļu un posta», «Aijas» iestudējumi.

Taču Baltijas republiku triennāle, daudzie līdz galam sadarbibā ar režisoriem nepaveiktie darbi liecina arī par ko citu. Augsts scenogrāfiskās domas līmenis mūsu teātros ir kļuvis par neapstrīdamu normu. Tomēr bez aktīvas tiecības pretī sintēzei, radoša kopdarba neapauļotas un neiedzīvinātas, scenogrāfu pieteiktās idejas draud izplēnēt tukšumā.

Scenogrāfijas doma sākas lapā, skicē, izstādes planšetē. Jāturpinās tai ir telpā, izplešot ieceres dimensijas līdz mākslas plašumiem. Jo lidojums nevar notikt plaknē.

Līvija Akurātere

ĀDOLFA ŠAPIRO PASAULE



Saka: māksla ir otra pasaule, kas fokusē pirmo, to, kurā mēs visi dzīvojam. Fokusē spilgtāk, dziļāk, nežēlīgāk. Arī sarežģītāk, paradoksālāk, noslēpumaināk. Smieklīgāk, ņirdzīgāk. Atkarībā no tā, kādus apzīmējumus izvēlamies — ja vien esam izvēlējušies pareizos —, noskaidrojas konkrētā mākslinieka koordinātes gadsimtiem ilgi veidotajā mākslas klaidienā.

Teātri, režijas darbā, kur saplūst dažādi mākslinieciski veidojumi, ir grūtāk nekā jebkurā citā radošās darbības nozarē nošķirt mākslu no nemākslas. Taču neiedziļinoties savienojuma «režijas darbs — izrāde kā galarezultāts» dažādās iespējamās variācijās, es gribētu ar sava raksta lasītājiem vienoties, ka neatkarīgi no iestudējumu žanra un stilistikas, neatkarīgi no izteiksmes līdzekļiem un paņēmieniem, kā arī neatkarīgi no ikreizējas veiksmes pakāpes režisora mākslinieka ceļš no viena uzveduma uz otru atklājas kā vienots pirmās pasaules atminēšanas un otrās radīšanas process. Režisors mākslinieks ved mūs līdzī savā, ar citām nesajaucamā pasaulē visas radošās biogrāfijas garumā, visu veiksmīgo un neveiksmīgo, nopietno un jautro uzvedumu kopumā. Un mēs iegūstam pavedienu — dažkārt tik tievu kā mēness mats, taču pietiekami stipru, lai tas kādam kļūtu par glābēju virvi dzīvās dzīves kataklizmās un brikšņajos. Dažkārt arī par cilpu. Atkarībā no mākslinieka paustās programmas.

Gribu piebilst, ka režisora darba augsta mākslinieciskuma pakāpe neizslēdz profesionālismu, mākslinieciskums sekmīgi balstās

uz tā. Taču īstam māksliniekam profesionālisms vien nepasaka priekšā nevienu risinājumu. Tas nepasargā viņu arī no kļūdišanās.

Man gribētos padomāt par to, kādas varētu būt ar ordeni «Goda Zīme» apbalvotā Ļeņina komjaunatnes Latvijas PSR Valsts Jaunatnes teātra galvenā režisora Ādolfa Šapiro mākslas koordinātes un kādās satura jomās mēs kopā ar viņu esam varējuši ietiekties.

To, ka Ādolfs Šapiro pirms divdesmit četriem gadiem, braukdam no dzimtās Harkovas uz Ļeņingradu pie režijas prakses vadītāja PSRS Tautas skatuves mākslinieka Nikolaja Akimova, aizkavējās Rīgā, lai Latvijas Jaunatnes teātra krievu trupā iestudētu izrādi, varētu uzskatīt par nejaušību. Tomēr — par kāda cilvēka gribētu, organizētu nejaušību. Gadu iepriekš — 1961. gadā — par Jaunatnes teātra direktoru ieceltais Staņislavs Gudzucs bija uzzinājis: kāds Harkovas Teātra institūta režijas kursa beidzējs jau mācību laikā satraucis skatītājus ar tobrīd tikko kā uzrakstītās M. Satrova lugas «Gļebs Kosmačovs» uzvedumu. Jaunais režisors pratis apvienot ap sevi viengadniekus aktierus, pratis saliedēt viņu iniciatīvu un aizrautību kopīgā spēkā un panācis, ka viņus atsaucīgi uztver Harkovas jaunatne. Tieši tā pie-trūka to gadu izrādēm Jaunatnes teātri Rīgā.

Staņislava Gudzuka priekšlikums bija, lai jaunais režisors Rīgā atkārtu «Gļebs Kosmačova» iestudējumu. Protams, ne burtiski, bet ar tādu pašu saturisko ievirzi. Pārlicinājies, ka dzimtā Harkova nedos iecerētajam mērķim atbilstošu pajumti — jaunā režisora un viņu biedru cerība bija radīt savu idejiski kaujiniecisku teātri —, Ādolfs Šapiro pieņēma Staņislava Gudzuka priekšlikumu. No tā brīža sākās teātra administratīvās un teātra mākslinieciskās domas auglīgā sadarbība.

Līdz ar Ādolfu Šapiro Rīgā ieradās arī grupa viņa domubiedru aktieru, lai, apvienojušies ar līdzīgi domājošiem rīdziniekiem, celtu savu teātri krievu trupas ietvaros. Viņu kopīgais mērķis šajā periodā bija radīt izrādes, kas, izskaužot aktierisku un literāru melīgumu, runātu par cilvēka nepieciešamību saskaņot savu rīcību ar ideāliem. Režisora un aktieru mākslinieciskajai vienībai pieslēdzās Jaunatnes teātri jau tobrīd strādājošais talantīgais scenogrāfs Marts Ķitajevs, tādā kārtā nodrošinādam Ādolfam Šapiro vēl vienu svarīgu balstu viņa radošajos meklējumos.

Apbalvots par diviem iestudējumiem krievu trupā divos republikas Teātra pavasaros (par «Gļebs Kosmačovu» — 1963. g., par M. Svetlova «Pēc divdesmit gadiem» — 1964. g.), 1964. gadā divdesmit piecu gadu vecumā Ādolfs Šapiro kļuva par mūsu republikas Jaunatnes teātra galveno režisoru. Sajā laikā teātris vēl nebija apbalvots ar ordeni «Goda Zīme» un Ādolfs Šapiro bija jaunākais galvenais režisors visā Padomju Savienībā. Ceļš uz Jaunatnes

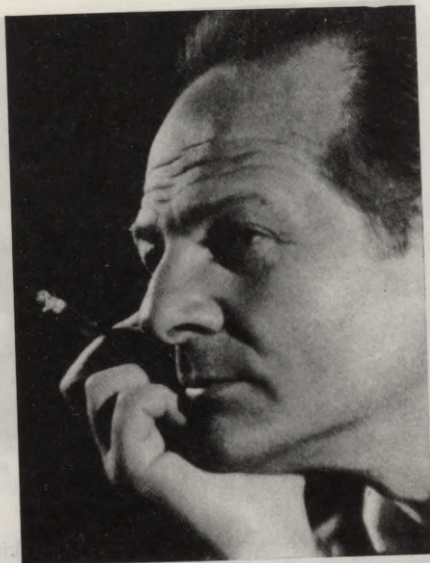
teātra māksliniecisko briedumu bija arī viņa paša nobrieduma ceļš. Sajā ceļā nepalika bez nozīmes tas, ka Ādolfs Šapiro savu režijas mākslu veidoja tieši šeit, Latvijā, divvalodu teātrī. Pasaules tautu kultūras vērtību krāsziedam, ko viņš jau bija sācis iepazīt un jebkuros apstākļos vareja savas zināšanas paplašināt, pievienojās vēl viena krāsa — tā, ko ietver latviešu māksla, latviskais mākslinieciskās domāšanas veids.

Palikšana Rīgā bija mākslinieka izvēle, nekādā ziņā tā vairs nebija nejaušība. Latviešu valodas apguve, sistemātisks, mērķtiecīgs, radošiem meklējumiem bagāts darbs ar latviešu trupu — izvēle. Gunāra Priedes dramaturģijas dziļa izpēte — izvēle. Pārskatot Ādolfa Šapiro iestudēto lugu sarakstu, redzam, ka blakus dominējošajai interesei par Antona Čehova dramaturģiju ir pastāvējušas vēl trīs nozīmīgas piesaistes. Pirmā guva izpausmi krievu trupā sešdesmitajos gados, un tā bija cieņa pret komjaunatnes ideāliem uzticīgo «Grenadas» autora dzejnieka Mihaila Svetlova nemirstīgo piemiņu. Tās vārdā tapa jau minētais «Pēc divdesmit gadiem» uzvedums, tad, 1966. gadā, piemiņas izrāde dzejniekam — «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev». Otrā piesaiste, kas vijusies cauri Ādolfa Šapiro līdzšinējai režisora biogrāfijai, ir Aleksejs Arbuzovs. Trešā — Gunārs Priede, kura darbus Ādolfs Šapiro sāka iestudēt tad, kad septiņdesmito gadu sākumā gribēja rast ciešākus kontaktus ar laikmetīgo latviešu literatūru, dramaturģiju.

Čehovs, Svetlovs, Arbuzovs un Priede. Vai starp šiem autoriem ir kaut kas vienojošs? Šķiet, no Ādolfa Šapiro veidokļa — jā. Visi četri viņi ir sev līdz galam uzticīgi. Visi centušies nerakstīt nevienu zilbi, kas nebūtu ar autora iztēles dzirdi saklausīta — ritmiski un intonatīvi tīra kā dzejas rinda. (Protams, tas nenozīmē, ka kādu no šīm dzejas rindām nevarētu saīsināt, ja to pašu var izteikt ar darbību.) Visi četri padarījuši par galveno domas, kas atrodas aiz frāzes, un bieži liek lugā atspoguļotajam smalki niansēto attiecību dialogam kā jūrā peldošu leduskalnu virsotnēm tikai daļēji parādīties atklātajā tekstā. Un dialogi ir kā rēbusi atminami.

Krievu trupas pirmajos uzvedumos dominēja tāds aktierdarbības veids, kad netiek grimēta nedz seja, nedz dvēsele. Notiek saruna ar skatītājiem caur lomu savā vārdā, paužot atklātu pilsonisko pozīciju. Uzsākot darbu ar latviešu trupu, režisors rēķinājās ar tās iepriekšējās darbības laikā gūto pieredzi un īpatnībām. Saturiskajā ziņā sākās kopīgas laikmetīgās dzīves un tās priekšvēstures studijas, mākslinieciskajā ziņā — iedziļināšanās konkrētu personu savstarpējās sociālpsiholoģiskajās attiecībās.

Kļuvis par Jaunatnes teātra galveno režisoru un uzsācis strādāt ar latviešu aktieriem, Ādolfs Šapiro paplašināja uzvedumu žanrisko un tematisko loku, meklēja arī citus aktiertēlojuma veidus.



Sastāvā nestabilākā krievu trupa, kurā teātrim uzticīgie Ādolfa Šapiro domubiedri vēl šodien veido zelta kodolu, visus šos gadus ir kalpojusi par režisorisko meklējumu poligону. Tajā Ādolfs Šapiro pārbaudījis visus prasījumus aktieriem, noskaidrojis ceļus, kā saliedēt skolas un pieredzes ziņā nevienlīdzīgos tēlotājus. Tajā izmēģinājis stilistiskos paņēmienus. Uzvedumi ar smalku psiholoģisku stīgojumu bija E. Radzinska «104 lapaspuses par mīlestību» 1964. g., A. Arbuzova «Mans nabaga Marats» 1965. g., poētiski kaujinieciskās programmas virsotne — A. Arbuzova «Pilsēta rītausmā» 1970. g. Līdzās — aktierizpaušmju plastiskuma un izteiksmes ekspresivitātes stimulācija; pamudinājumi uz aizrautīgu improvizāciju; līdzību, simbolu un pārspilējumu pielietojums: K. Cukovska «Čukokkala» 1971. g., J. Mitjko, J. Mihailova, V. Daškeviča «Bumbarašs» 1974. g. Pirmie sadarbības augļi ar latviešu trupu realizējās S. Lungina un I. Nusinova «Zoss spalvā» — uzvedumā par skolas dzīvi ar Veras Singajevskas bīstamo un nožēlojamo viltus autoritāšu sargātāju Vasilisu Fjodorovnu centrā,



G. Priedes «Centrijūga» Jaunatnes teātri. Nēze — L. Baumanē

sekoja J. Volčeka «Slepkavas un liecinieki», bet jo īpaši augsts rezultāts tika sasniegts M. Gorkija «Pēdējos» 1967. gadā.

Vissavienības kompetenti teātra zinātnieki, pētīdami un skaidrodamī padomju teātra galvenās tendences, jau kopš 60. gadu beigām, 70. gadu sākuma rūpīgi sekoja tam, ko Rīgā dara Ādolfs Sapiro. Nāca arī piedāvājumi pāriet uz redzamākiem teātriem redzamākās pilsētās. Ādolfs Sapiro palika. Kādu brīdi brīvajai izvēlei, šķiet, pievienojās zināma spīts. Tas notika tad, kad republikas Kultūras ministrija atkārtoti apstrīdēja teātra repertuāru, iebilda pret Gunāra Priedes lugu iestudējumiem un domāja, ka Ādolfs Sapiro drīz vien šķirsies no republikas.

Taču viņš aizbrauca tikai līdz brāļiem igauņiem, lai viņu vadošā teātrī iestudētu divas A. Čehova lugas — «Ķiršu dārzu» un «Trīs māsas», kā arī Ļ. Tolstoja «Dzīvo mironi». A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī Ādolfs Sapiro savukārt realizēja kādu citu sev nozīmīga autora izpēti — iestudēja M. Bulgakova lugu «Moljērs».

Nu jau divdesmit četras sezonas Ādolfs Sapiro strādā Latvijā. Viņa personība uzspiedusi zīmogu mūsu Leņina komjaunatnes Valsts Jaunatnes teātrim, un arī viņš pats ir ar šo teātri apzīmogots. Apzīmogots ar to pieredzi, ko devusi sastapšanās ar Gunāra



*G. Priedes «Centrījūga» Jaunatnes teātrī. Nikolajs — S. Cernovs,
Sergejs — S. Judins*

Priedes un Paula Putniņa dramaturģiju, ar latviešu klasikas stūrakmeņiem — Raini un Jāni Sudrabkalnu; ar to, ko devusi ilgā, radošā sadarbība ar Lūciju Baumanī, Aleksandru Maizuku, Edgaru Liepiņu, Andu Zaici, pēc tam ar Dinu Kupli, Uldi Pūcīti, ar visiem latviešu trupas aktieriem, arī ar scenogrāfu Andri Freibergu. Nozīme bijusi kontaktiem ar republikas teātru vidi. Cieņa pret Pētera Pētersona spilgto talantu izpaudusies, atkārtoti dodot šim talantam mājvietu Jaunatnes teātrī; mīlestība pret Alfrēdu Jaunušānu — kā titulloma Ādolfa Sapiro veiktajā viesuzvedumā Akadēmiskajā drāmas teātrī.

Tāda īsumā ir režisora Ādolfa Sapiro vēsture. Tā Ādolfa Sapiro, kuru astoņdesmito gadu vidū sastopam cerību pilnu, savijnotu latviešu trupas visjaunākās maiņas vidū pēc jauniešu diplomdarba — B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» pirmizrādes.

Taču varbūt tieši šajā vietā lasītājam jāatgādina: Ādolfs Sapiro nedraudzējas ar aktieriem. Nezinu, vai starp ilggadīgajiem skatuves biedriem ir kāds, kuru viņš uzrunā ar «tu». Viņš ar aktieriem kopīgi strādā. Var arī teikt — rada savu mākslu.

Un nu par Ādolfa Sapiro režiju raksturu.

Pieņemot, ka apzīmējums mērķtiecīgs ir obligāts ikvienam istam mākslas darbam, tātad nekādu īpatnību neizceļ (ja runājam par mākslas darbiem, nevis par uzvedumiem vispār!), varbūt es varētu sākt ar to, ka Ādolfa Sapiro izrādes ir skaidras. Viņa vadīto iestudējumu kompozīcijā nemēdz būt liekas vai sasmērētas detaļas.

Nemaz nav jāizlasa režisora paša teiktais par uzvedumu «Dzīvais mironis»: «Aina laukos ir kā oāze starp pārējām nervus pļošošām ainām» (Teātris un dzīve. R., 1984, 28, 117. lpp.), — lai pamanītu, ka Ādolfa Sapiro režijās kā muzikālā sacerējumā ikkatriai aintai, ikkatriai epizodei ir savs noteikts uzdevums tēmas attīstībā un reizē ar to — attiecīgs ritms un tonalitāte.

Tomēr «skaidrs» savā otrajā nozīmē ir arīdžan vispārsaprotams. Vai par tādām var uzskatīt Ādolfa Sapiro režijas, ja grib tās aptvert kopumā? Domāju, ka ne. Tiesa, 80. gadu vidū viņa darbs Jaunatnes teātrī pie uzvedumiem A. Ostrovska «Mežs», G. Priedes «Centrifūga», B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts», B. Vasiljeva «Rit bija karš» ieiet tādā posmā, kad izrāžu uztvērēju auditorija kļūst ļoti plaša. Gandrīz vai universāla. Taču tā nav bijis vienmēr. Dziļi saviļņojošos uzvedumus — «Pēc divdesmit gadiem», «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev», «Pilsēta rītausmā», mazliet vēlāk G. Priedes «Ugunskurs lejā pie stacijas» iepazīna samērā ierobežota auditorija. Daļa rīdzinieku skatījās izrādes atkārtoti, bet daļa, tie, kurus varētu apzīmēt par zvērīnāto Rīgas teātru publiku, pat lāgā nezināja par to eksistenci. Ļoti lēnām Rīgas teātru skatītāji sāka apgūt Jaunatnes teātri. Daļēji to var izskaidrot: biļetes šajā teātrī tiek pārdotas galvenokārt skolām, un vai nu sevi cienošam skatītājam būtu jāiet skatīties to pašu, ko rāda skolēniem?

Skatītāju anketēšana Jaunatnes teātrī nav notikusi. Varu tikai teikt, ka 60. gadu otrajā pusē man radās iespaids — bez skolu organizētajiem izrāžu apmeklētājiem Ādolfa Sapiro izrādes skatās pēdējo klašu audzēkņi, studenti, eksakto zinātņu pārstāvji, skolo-tāji, filologi, vārdu sakot — cilvēki, kas neiet uz teātri prestiža dēļ.

Sodien teātra apmeklētāju sastāvs stipri dažādojies. Saņēmis augstu novērtējumu par iestudējumiem — A. Čehova «Ivanovu», H. Ibsena «Pēru Gintu» latviešu trupā, H. Kleista «Homburgas princi» krievu trupā, Ādolfs Sapiro tomēr dzirdēja arī spēcīgus iebildumus. IZRādījās, ka skaidrās kompozīcijas nebūt nepārlicina visus. Piemēram, daudzus skatītājus traucēja uzveduma «Ivanovs» beigu epizode. Lugas teksts un ar to tieši saistītās norises jau beigušās, galvenais varonis necili nošāvies, bet režisors liek priekš-karam vēlreiz pacelties, lai parādītu skatītājiem, kā divas sievas lietišķi apmazgā Ivanova sastingušo ķermeni. «Kam tas vajadzīgs?

Vai tā ir Kristus līdzība? Kāds naturālisms!» — «Režisors laikam grib paildzināt līdzpārdzīvojumu, bet viss jau tāpat skaidrs. Labāk no šīs ainas atteikties.»

«Bet beigu epizode taču jālasa kontekstā ar izrādes sākumu,» — kāds cits varēja iesaukties. Ar Ivanova satrauktajiem centieniem pastāstīt par sevi. Ar viņa izmisīgo mēģinājumu sevi saprast, atminēt, kāpēc ar viņu tā noticis, līdz redz — nav cita glābiņa, kā bēgt no bezjēdzībām, ko viņš vēl varētu izdarīt. Un tad viss ir galā! Cilvēka ceļš noslēdzies. Paliek tikai mēma miesa — tukša čaula, ar ko sveši cilvēki var izrikties, kā grib, un neviens vairs neko nevar nedz palīdzēt un noskaidrot, nedz pārmainīt.

Skatītāju vidū krasi atklājās arī uztveres un gaumes atšķirības. Kad pirmo reizi skatījos «Pēru Gintu», man blakus sēdēja ievērojams mākslinieks. Citkārt ļoti nemierīgs skatītājs, šoreiz viņš bija uzmanīgs un absolūti kluss. Viņš nekurnēja par to, ka divdaļīgais iestudējums jāskatās rīta un vakara izrādēs. Viņš neprasīja, kādēļ izrādes darbība sākas ar Pēru Gintu — īdzīgu, vecīgu vīru, kas pasauli izstaigājis, stāv uz kuģa klāja un, tuvojoties pamestās dzimtenes krastiem, skāņi atceras. «Tas ir par mani,» — teica mans blakussēdētājs.

Arī Raiņa «Zelta zirga» izrādē, kuru atzina Raiņa speciālisti, bet kurai daži citi pārmeta pasakainības trūkumu un teica, ka tā neiesildot, man gadījās piedzīvot ko līdzīgu. Zēns — varbūt viņam bija septiņi, varbūt astoņi gadi —, kas sēdēja rindā tieši aiz manis, visu izrādes otro daļu nostāvēja kājās, krampjaini iekēries manā plecā. Visu laiku es jutu viņa satraukto elpu pie savas auss, tik ļoti zēns bija līdzdalīgs izrādes norisēs tur, baltās skatuves dziļumā. Tik skaistā, tik tīrā, kur kā maza oglete kvēloja sirds. Es jutu, ka mēs abi, skatītāji, kopā ar Antiņu — Andu Zaici no visa savtīgā šajā brīdī atsakāmies un saglabājam tikai vienu domu — lai Saulcerīte dzīvotu! Bet viņas izglābšanās mirklis ir tik īss un apdraudēts!

Tātd skatītāji Ādolfā Šapiro izrādes uztvēra diferencēti, atkarībā no tā, cik personiski bija gatavi tajās iesaistīties. Varu atrast arī nesenāku piemēru. 1983. gada krājumā «Teātris un dzīve» ievietots A. Kaņepes raksts «Vienmērīga attīstība lidzenumā», kurā autore izsaka savu viedokli arī par A. Arbuzova lugas «Uzvarētāja» iestudējumu krievu trupā. Raksta autori kaitina un neļauj izrādei līdzpārdzīvot tieši tas, kas mani angazē.

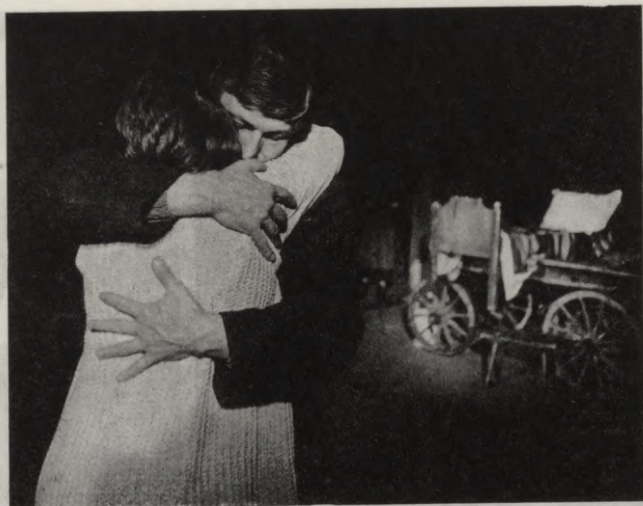
Man šī izrāde ir par to, kas notiek ar cilvēku, dzīves norisēs iekļaujoties un kā sabiedrības loceklim savu vietu meklējot. Uzvarētājas Maijas gaita ir nodevību ķēde. Tā sākusies jau tālā ciemā, tālā vakarā, kad zēns, kas viņu milējis ar jaunības pirmo romantisko aizraušanos, teicis: ja tu mani piekrāpsi, es tevi noga-



G. Priedes «Centrifūga»
Jaunatnes teātri. Kārlis —
A. Maizuks, Irma — D. Kupke

lināšu. Un nogalina arī. Tikai ne ar savām rokām, bet, kā tālāk redzams, ar Maijas pašas rīcību, kad viņa soli pa solim realizē cīņu par uzvaru. Mana pavediena sākums ir tikai viena īsa frāze, ko saka zēniņš, sēdēdams uz margām. Viņš pasaka to bez īpaša akcentējuma. Arī galvenā varone Maija, ko tēlo Irina Fjodorova, šai frāzei savās atmiņās nepievērš nekādu vērību. Bet es, skatītāja, uztveru signālu un priekšnojautās sekoju tālākajām norisēm. Kas notiks ar varoni? Ko viņa vēl pret savu sirdsapziņu izdarīs? Kādu cenu maksās, lai iegūtu varu, citu padevību, blazēto stāju un ārējo komfortu?

Kad Maija savas četrdesmitās dzimšanas dienas tiešamībā metas sastapt cilvēku, kas kādreiz viņai bijis vistuvākais (taču arī to viņa nodevusi uzvaras labā), un kad izrādās — šī cilvēka vairs nav un nav vairs iespējams nedz palepoties, nedz pateikt «piedod!», es sabrūku līdzīgi izrādes galvenajai varonei. Ne tādēļ, ka Maijas būtu žēl, bet gan tādēļ, ka man žēl ne atgriezāmā. Tā, kas uz visiem laikiem zaudēts varbūt arī manī, intīmās un sociālās



*G. Priedes «Centrifūga» Jaunatnes teātri. Irma — D. Kuple,
Sergejs — S. Judins*

dzīves kombinācijās un kompromisos iesaistoties. Lai neviens necer, ka cilvēks var nodot un palikt par to nesodīts!

«Bet kāpēc tad Maija, kā viņu tēlo Irina Fjodorova, cenšas visu, ko darījusi, tik pozitīvi izgaismot?» var jautāt mana oponente, kā viņa to arī dara savā rakstā.

Tāpēc, ka tā cenšas darīt ikviens no mums. Kas to teicis, vai Franklins: cik izdevīgi ir būt domājošai būtnei — tu vienmēr vari atrast iemeslu, kas tev neatkarīgi no jebkādiem apstākļiem ļauj rīkoties tā, kā tev gribas rīkoties.

Man nav pret Maiju nedz žēluma, nedz naida. Es izjūtu ienaidu un sāpes par sevi pašu. Uz šādu pārdomu un izjūtu fona maigais, līdz galējībai vienkāršais japāņu dzejas rindu lasījums, kas periodiski atkārtojas izrādē, kļūst par sāli manās brūcēs. Protams, to nevar izjust cilvēks, kas vēl nekā nav piedzīvojis un vēl nekad neko nav sevī nodevis.

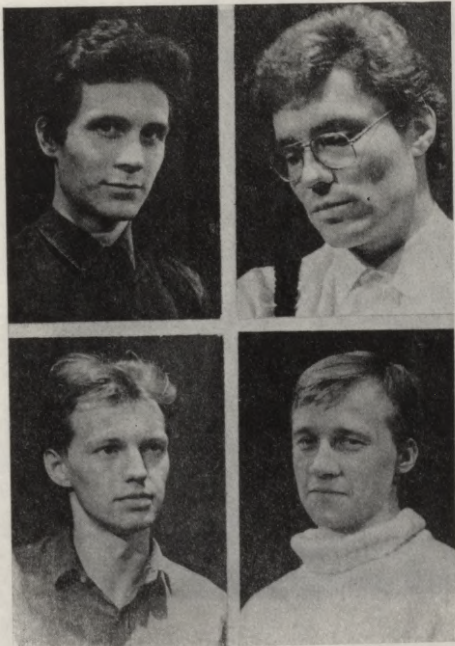
Tātad — Ādolda Šapiro režijas darbus var nosaukt par skaidriem tikai ar zināmu atrunu. Ir jāatrodas uz vienotas pamatplatformas



J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas 1985. gada absolventi — Jaunatnes teātra jaunie aktieri: Ingriņa Grass, Maija Apine, Ingūna Zemzare, Elvira Rimiņa, Aida Ozoliņa, Līga Videniece

ar mākslinieku, lai viņa izveidotās kompozīcijas satriektu ar kop-sakarību atklāsmi. Tāpēc es labāk teikšu, ka Ādolfa Sapiro režijas ir nevis skaidras, bet dzidri tīras, decentas un...

Režisors bieži panāk, ka tēlotāji kādā epizodē, kādā lomā, arī kādā izrādē ir līdz augstākajai robežai askētiski. Piemēram, Uldis Pūcītis un Dina Kuple V. Rozova lugas «Lido dzērves» uzvedumā. Visa tā aina izrādē, kad Dinas Kuples tēlotāja skolotāja sastop no frontes pārnākušo dēlu — dzīvu, tikai ievainotu — un turpat blakus stāv kāda cita dēla tēvs — Uldis Pūcītis, kas savējo



J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas 1985. gada absolventi — Jaunatnes teātra jaunie aktieri: Romāns Birmanis, Juris Zagars, Māris Andersons, Igors Ziemeļis

zaudējis, ir pilnīgi askētiska. Dina Kuple iet pretī dēlam — Jānim Kalnupam, kas stāv ar muguru pret skatītājiem, un apkampj viņu. Uldis Pūcītis atrodas skatuves dziļumā. Viņš nekustas. Viņa tēlotais varonis baidās kaut ar rokas pakustināšanu izjaukt acu priekšā noritošo līdz ārpřātam laimīgo notikumu. Viņš, mēs jūtam, ar visu sirdi šo notikumu atbalsta. Taču taisni tādēļ šajā brīdī es, skatītāja, kā elektriskās strāvas trāpīta, apjēdzu negrozāmo likumību: kādam ir jākrīt, lai kāds varētu atgriezties. Un tas panākts ar galēju izteiksmību galējā lakonismā.

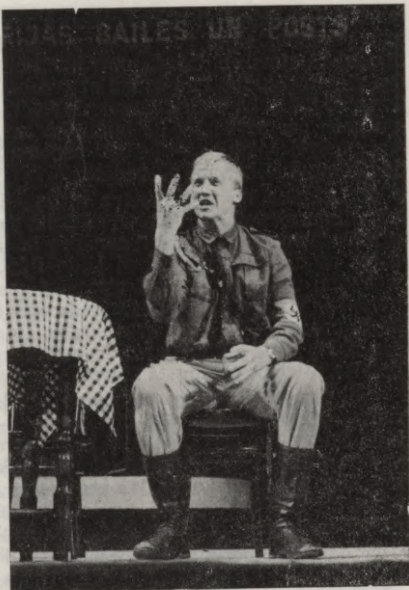


B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» Jaunatnes teātri. «Sieva—židiete». Sieva — M. Apine

Bet Ādolfs Šapiro rada arī uzvedumus, kas pārvēršas par teatrālās izteiksmības dzīrēm: K. Čukovska «Čukokkala», G. Priedes «Saniknotā slika», S. Benelli «Saplēstais apmetnis», A. Ostrovska «Mežs». Izrādēs «Saniknotā slika» un «Mežs» latviešu trupas aktieri izmanto atklātu ārējās formas pārspīlējumu. Viņi darbojas pat tā, it kā mēs viņus skatītu smieklu istabas greizajos spoguļos vai transformētus cirka balagāna izteiksmes līdzekļu leksikā. Taču aktieri to dara viegli, nepiespiesti, organiski. Ipaši virtuozs un karaliski krāšņs savās izdarību kaskādēs abos uzvedumos ir Dina Kuple — aiz katras ārējās izpausmes ir precīza psiholoģiska norise, tikai nenormāli samilzināta.

Tātad Ādolfa Šapiro iestudējumi ir decenti un vienlaikus neierobežoti brīvi izteiksmes līdzekļu izvēlē. Tātad — daudzveidīgi un...

B. Brehta «Trešās impērijas
bailes un posts» Jaunatnes
teātri. «Krita krusts». Trie-
ciennieks — I. Ziemelis



Trešajam apzīmējumam, ko es gribētu atrast, vajadzētu raksturot Ādolfa Šapiro režiju saturisko intensitāti. Manuprāt, tā ir ļoti augsta. Tā nav intensitāte, ko lomu tēlotāji pauž ar kliegzieniem un forsētu temperamentu. Tā ir intensitāte, kas tiek balstīta uz domas spriegumu, uz līdzieinteresētību izrādes virsuzdevumā, uz iedziļināšanos teksta zemstrāvās.

Manuprāt, visos uzvedumos, ar kuriem Ādolfs Šapiro vēršas pie jaunatnes auditorijas un arī pie tiem, kas vēl neuzskata sevi par pilnību sasniegušiem cilvēkiem, viņš ietver kādu svarīgu brīdinājumu. Viņš saka: uzmanies! Nekas nav dzīvē viegli un vienkārši. Pat tā harmonija, kas mirkli pamirdz, ik brīdi var zust, ja to nesargā.

Ir bijuši uzvedumi, kuros Ādolfs Šapiro devis brīnišķīgu tāda cilvēka vai tādas cilvēku grupas tēlu, ko varam saukt par pozitīvo

varoni. Bet nekad, il nekad režisors nav solījis saviem skatītājiem par varonību algu, par godīgumu un labajiem darbiem laimīgu likteni kā atmaksu. Cilvēkam ir jābūt cilvēka cienīgam nevis tādēļ, lai viņš varētu kaut ko iemantot (varbūt vienīgi tiru sirdsapziņu), bet gan tādēļ, ka šādu dzīves un uzvedības normu viņš ir izvēlējies un pašu par sevi izjūt kā laimi, kā savas esamības piepildījumu. Taisni šajā sakarā es vienmēr saņemu spēcīgāko emocionālo uzlādējumu Ādolfā Šapiro izrādēs.

S. Lungina un I. Nusinova lugas «Stāsts par kādu atentātu» uzvedumu skatoties, līdztekus priekam par daudzveidīgo skatuviskā priekšnesuma veidu, pat klaunādes iekļāvumu, man vienmēr gribējās raudāt tajā brīdī, kad Ulda Pūciša Prokurors bez patosa, vienkārši un pašsaprotami atsacījās apsūdzēt atentātu izdarījušo jaunavu. Viņš to darīja nevis kāda apsvēruma dēļ, bet tikai tādēļ, ka to prasīja viņa gods tīras sirdsapziņas nozīmē. Un cilvēks, lai saglabātu šāda veida godu, ne mirkli nedomādams un neatskatīdamies, atteicās no augstā stāvokļa, no valdnieka labvēlības.

«Cilvēks, kas līdzīgs pats sev», «Pilsēta rītausmā», «Bumbarašs», «Centrifūga», «Rīt bija karš» — šo uzvedumu varoņiem bijis smagi jāmaksā par savu bezkompromisa godīgumu. Pasaule vēl nav tik labiekārtota, tik skaista, tik atbrīvota no skaudības, alkatības un zemiskuma, lai neatrastos kādi, kurus jebkuras sistēmas nepilnības ietekmē, un lai savukārt tie, kam pieder laime dzīvojot saskaņā ar ideāliem, kādiem citiem neliktos traucējoši.

Tātad man Ādolfā Šapiro izrādēs ir dzidri tīras, decantas, daudzveidīgas un sāpīgas.

Režisors savu otro pasauli rada caur citiem māksliniekiem. Var gadīties, ka iepriekšneparedzamas nesavienojamības rezultātā izrāde kā brīvi pulsējošs organisms nepiedzimst. Tā tas kādreiz notika ar J. Švarca lugas «Ēna» uzvedumu. Vaina varbūt slēpās sudrabā zaigojošo, pārāk estētizēto dekorāciju nesaderībā ar toreiz pie ārejas vienkāršības pieradušo krievu trupas aktieru tēlojuma estētiku. Viesscenogrāfe nesaprata teātra rokrakstu, bet režisors tajā reizē nespēja kļūt pietiekami prasīgs. Savukārt V. Sekspīra traģēdijas «Romeo un Džuljeta» iecerei piepildīties traucēja iekšējā nesaderība starp abiem galveno lomu tēlotājiem. To režisors gan varēja iepriekš nojaust, taču acīmredzot cerēja pārvarēt, jo skaitliski nelielajā un spēju ziņā nelīdzsvarotajā trupas sastāvā izvēle bija ierobežota.

Vai 1985./86. gada sezona nav pagrieziena punkts, kas piešķirīs jaunu pavērsieni Ādolfā Šapiro režijām? Jā, tā varētu būt. Tomēr vienotība netiek pārrauta. Tā ir likumsakarīga mākslinieka ieiešana jaunā attīstības lokā ar visu to bagāžu, kas viņam pieder.

Savās skatuviskajās kompozīcijās Ādolfs Šapiro dažkārt mēdz atkārtot kādu izteiksmes paņēmieni. Pagaidām tas noticis divos veidos. Pirmais: režisors kādu kompozīcijas elementu, piemēram, apstādinātu skatuviskās darbības mirkli — visu uzveduma tēlotāju paveršanos ar seju tieši pret skatītāju zāli un šās pozīcijas īsāku vai garāku fiksāciju —, izmanto dažāda rakstura iestudējumos, katru reizi šim elementam piešķirdams citu akcentējumu, citu saturisko nozīmi. Otrais: režisors it kā citē pats sevi, kā tas notika A. Čehova lugas «Mežainis» iestudējumā, kur ik pa brīdim pavīdēja kāds tēlotāju situatīvais izkārtojums, kāds skaņu raksts no citiem Ādolfa Šapiro veiktajiem Čehova lugu uzvedumiem. Soreiz ar nolūku, kā es to uztvēru, iezīmēt tos saskarsmes punktus, kur dramaturga agrīnajā sacerējumā aizmetinās viņa nākamo lugu tēmas un konflikti. Tā ir īpaša Ādolfa Šapiro māka apvienot nopietno ar rotaļīgo; dziļu, vērtējošu sarunu par cilvēku dzīvi — ar neslēptiem, elegantiem formas meklējumiem.

Dažkārt ir jāpaiet zināmam laika sprīdim, līdz plašāki skatītāju slāņi pierod pie jaunā izteiksmes veida.

No kādreizējā G. Priedes lugas «Aivaru gaidot» amizantā iestudējuma, ko daļa skatītāju nepieņēma tādēļ, ka aktiertēlojumā izpaudās daļēja īstenības situāciju deformācija, paradoksalitātes akcentējumi, nu, pēc gadiem, izaugusi vēl krasāk risinātā «Saniknotā sliekšņa». Un skatītāji vairs neizbīstas.

Ļoti žēl, ka republikas teatrālā doma nespēja pietiekami pārliecinoši atklāt plašākiem skatītāju slāņiem tos atradumus, kas bija ietverti Ādolfa Šapiro veiktajā A. Ostrovska lugas «Negaiss» risinājumā. Tomēr ceru, ka latviešu padomju teātra vēsturē šis uzvedums tiks iezīmēts kā pašreiz nedalītus panākumus ieguvušā «Meža» obligāti nepieciešama priekšvēsture.

Savukārt G. Priedes lugas «Centrifūga» lasījums sasauca ar seno «Ugunskuru lejā pie stacijas». Varoņi darbojas ar tik pat skrupulozu psiholoģisko pamatojumu pašas dzīves formās, bet katra detaļa kļuvusi reljefāka, izteiksmē tēlaināka. Un vai domas dzidrums Ādolfa Šapiro režijās nenostiprinājās ar Raiņa «Zelta zirga» uzvedumu? Un vai no tā laika netiecas uz šodienu? Un vai tas, ko latviskā mentalitāte kvalificē kā drāmu, pēc Ādolfa Šapiro pieskāriena nezaug līdz traģēdijai?

Tas nav tikai režisora profesionālās virtuozitātes briedums. Vēl vairāk tas ir viņa cilvēcisko atziņu nobriedums, kas tiek iestrādātas uzvedumu audos. Ādolfa Šapiro iestudējumi nepārtraukti saistīti ar tām garīgajām problēmām, ar kādām dzīvo mūsu laikmets. Sabiedriskās norises, kas atspoguļojas tādos uzvedumos kā G. Priedes «Centrifūga», B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts», B. Vasiljeva «Rīt bija karš», ir nevis varoņu darbības fons,



B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» Jaunatnes teātri. Skats no izrādes. Centrā: I. Grass

bet mākslinieciskās izpētes kodols. Šo norišu cēloņsakarību atšifrējums — mākslinieka augstākais mērķis. «Uzzināt līdz galam. Par mieru, par karu, par mīlestību, par varonību un par nodevību.» Uzzināt kopā ar skatītājiem. Ar jauniešiem, kuriem likteņa gaita vēl priekšā; ar pieaugušajiem, kas vēl sevi neuzskata par visu izzinājušiem un izpratušiem. Un, galvenais, kas vēl cer, ka, dziļāk izpratuši, viņi varēs kaut ko sevi mainīt.

Izziņas process ir Ādolfā Šapiro uzvedumu virzošā ass. Tā satur kopā un nosaka skatuvisko notikumu montāžu. Lūk, tāpēc šim režisoram neviens skatuviskās izteiksmes paņēmieni nekalpo par pašmērķi, kaut arī aktiertrupas locekļi laika gaitā savus aktier spēles ieročus ievērojami bagātinājuši un varētu tos vien sekmīgi ekspluatēt. Bet visam jākalpo jēgai, un jēga atrodama tikai kopsakarībās. Tāpēc Ādolfā Šapiro režijās neatradīsim nekādas ārējus šausmu atribūtikas sabiezinājumus, kad jāatklāj kaut kas, kas apdraud cilvēci. Uzvedumos «Trešās impērijas bailes un posts» un «Rīt bija karš» draudīgais ir norišu kopsakarībās — ko cilvēks cilvēkam vispirmām kārtām garīgi var nodarīt.



B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» Jaunatnes teātri. «Spiedze». Centrā: I. Zemzare

No tā izriet vēl viena Ādolfa Sapiro režijas īpatnība: viņa atklātās pasaules kompleksā nepastāv nekāda varoņu rangu sistēma un arī nekāds dalījums pēc dabas piešķirtajām balvām. Darbības persona ar visglītāko seju var kļūt absolūti nepievilcīga, izraisīt bailes — kā Tatjanas Dzjubas tēlotāja skolotāja uzvedumā «Rīt bija karš», bet neveikls, necils varonis var atklāt godīgu domu — kā Viktora Pavlovska Fingals P. Putniņa lugas «Gaidīšanas svētki» uzvedumā. Kā vienā, tā otrā gadījumā aktierim, kas lomu tēlo, ir jābūt spējīgam saprast, novērtēt.

Viens no aktiera meistarības svarīgiem rādītājiem Ādolfa Sapiro teātrī ir lomas tēlotāja jutīguma pakāpe pret visus cilvēkus kopīgi skarošiem jautājumiem. Un ir diezgan liela atšķirība, vai aktieris dziļi jūt līdzī varonim, ko viņš tēlo, vai tai sabiedrībai, kuru viņš kopā ar režisoru un saviem skatuves biedriem atsedz izrādē. Tieši tas ir tādu aktieru kā Viktors Pluts, kā Felikss Deičs spēks. Viņi palīdzējuši saglabāt Jaunatnes teātra krievu trupas tradīcijas no pirmajiem Ādolfa Sapiro uzvedumiem. Tādi paši palīgi atrasti latviešu trupā; vispirms — nerimtīgā jaunatnes audzinātāja

Lūcija Baumanē, kas arī pati nerimst augt un allaž vēl ko jaunu atklāt.

Izvēlēties pareizos palīgus — arī tā ir daļa no režisora meistarības. Bez šīs mākas nevar savus uzdevumus veikt teātra galvenais režisors.

Nu, nenoskaust! Nu, neiemidzināt! Prast priecāties par Jaunatnes teātra pēdējo sezonu mākslinieciskajām veiksēm, tikai nedomāt un negaidīt, ka tāpēc ceļš kļūs līdzienāks.

«Centrifūga», «Trešās impērijas bailes un posts», «Rīt bija karš» — šos trīs Ādolfa Šapiro uzdevumus var uzvert kā savdabīgu saturisku triloģiju, ko veido trīs Jaunatnes teātra mākslinieku grupas. Pirmajā iestudējumā darbojas no latviešu un krievu trupām izveidota «izlases komanda», kurā galvenokārt ietilpst režisora pieredzējušākie līdzgaitnieki. Otrajā skatuvi savā pārziņā dedzīgi pārņem teātra cerība — jau minētā visjaunākā pašu izaudzinātā latviešu trupa maiņa. Trešajā, darbotamies *in corpore*, uzticību teātra programmai pierāda atjauninātā krievu trupa. Un pēkšņi liekas — varbūt tomēr teātris ir spēks, kas var ietekmēt sabiedrību! Ādolfa Šapiro brīdinājums visos trijos iestudējumos kļuvis tik intensīvs, ka to nav iespējams atvairīt, neuzvert, neņemt savu noteiktu attieksmi pret to.*

Runādams par sasprindzinājumu, kāds valda pasaulē, un jautāts, vai režisors var cerēt, ka viņa darītais darbs, viņa radītās izrādes teātrī var te kaut ko mazdrusciņ ietekmēt, Ādolfs Šapiro atbildēja: «Jā, tādā veidā, kā vispār var palīdzēt māksla. Tā spēj palīdzēt ticēt, dzīvot. Tā ir tuva skaistumam, un skaistums palīdz cilvēkam.» Vai teātris vai kāda cita māksla varētu tieši kaut ko pārmainīt — par to viņš šaubās. Pasauli, kurā dzīvojam, vairāk ietekmē ekonomiskie procesi, kurus mainīt mākslinieks nespēj, tomēr skaistums — ne ārējais, reproducētais skaistums un ne tas, kas nomierina, aizved prom no cilvēces sāpīgākajiem jautājumiem, bet garīgais skaistums — tas palīdz cilvēkiem izdzīvot. Un tas ir teātra attaisnojums.

Daudzi šodienas zinātnieki — biologi un filozofi, pētīdami jautājumus par cilvēka iedzimtās agresivitātes pārvarēšanu un viņa spējām uz tālāku altruismu, ir vienojušies, ka mūsu gēniem nākotnē būs jāstāpjas ar nozīmīgām dzīvesveida pārmaiņām. Un viņi tic, ka cilvēka daba izrādīsies pietiekami lokana, lai piemērotos plašākām altruisma formām un sociālam taisnīgumam. Bet, lai tas notiktu, nav labāka līdzekļa, kā visiem kopā studēt cilvēka

* Baltijas teātru pavasarī 1986. g. Galvenā balva tika piešķirta Jaunatnes teātrim par B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» iestudējumu Ā. Šapiro režijā.

psihiku un savstarpējo attiecību likumsakarības. Man to darīt
allaž ir palīdzējušas Ādolfa Šapiro izrādes.

Kādreiz, pirms vairāk nekā divdesmit gadiem, Maskavas kritiķe
Natalija Krimova rakstīja par Rīgā redzēto Ādolfa Šapiro izrādi:
«... atraisītais satraukums dzīvo manī vēl šodien, kaut arī aizritē-
jušās dienas bijušas bagātas daudziem spilgtiem teātra mākslas
iespaidiem. Tā mēdz būt pēc tikšanās, kas radījusi dziļu pārdzīvo-
jumu: līdzko atceries, atmiņā atdzimst arvien jauni sikumi un sirds
atkal sāk pukstēt straujāk.» Es zem šīm rindām varētu parakstīties
no tā tālā gada, kad redzēju «Pēc divdesmit gadiem» uzvedumu,
līdz brīdim, kad top šis raksts. Izrāžu nosaukumi mainītos, līdz
viss, kas satraucis režisora Ādolfa Šapiro atklātajā pasaulē, ap-
vienotos kopumā — dzidri tīrā, daudzveidīgā un sāpīgā. Tādā, kas
brīdina, un tādā, kas aicina!

Rīta Melnace

ALFREDS JAUNUSANS
MEĢINA RAIŅA
«UGUNI UN NAKTI»

Ir režisori — celtnieki un
režisori — pētnieki. Man
šķiet: es piederu pēdējiem.

A. Jaunušana atziņa



1985. gada pēdējās dienās A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī pirmizrādi piedzīvoja Raiņa «Uguns un nakts». Darbs, kas nekad šai teātrī nebija iestudēts un kā interpretācijas tiesības it kā piederēja visām citām, tikai ne šai «pelēko salmu jumtu» un «zaļās zemes» skatuvei. Kaut arī savā laikā tā devusi ceļazīmi ne vienai vien Tautas dzejnieka lugai: «Jāzepam un viņa brāļiem», «Spēlēju, dancoju», «Krauklītim», «Iljam Muromietim», «Rīgas raganai». Alfrēdam Jaunušanam «Uguns un nakts» bija otrā sastapšanās ar Raini.

1968. gada «Pūt, vējiņi!» uzvedums, kaut arī sacēla diskusiju viesuļus, izrādījās ar tālejošu nozīmi. Desmit gadus tas izstaroja ētiskā ideāla balti griezīgo gaismu. Asi sacirtās konkrēti cilvēku raksturi asos sociālu pretrīnību izraisītos konfliktos, kas kā zemdegas bija gruzdējuši, bet nu, kaislību, vēlmju uzvandīti, lauzās uz āru. To vienīgais atrisinājums varēja būt tikai dramatisks, pat traģisks.

Režisora pirmais Rainis, kā tas jau fiksēts teātra vēsturē, bija «īsta, neapšaubāma vērtība».

Tas ir Alfrēds Jaunušans, kas pirmajā «Uguns un nakts» mēģinājumā 1985. gada 3. oktobrī varēja pateikt, ka, strādājot pie iestudējuma, vispirms būs jāpārvar neticības barjera — vai Drāmā vispār var iestudēt šāda tipa darbus un vai viņš varētu būt «Raiņa interprets».

Interīģēja lomu dalījums. Ikvienam ir savs priekšstats par «Uguni

un nakti» un savs, kā pašam liekas, ideāls lomu dalījums. Režisora pastā atradās ne viena vien vēstule ar ieteikumiem un labi domātiem padomiem. Taču lomu sadale visu vasaru palika A. Jaunušana lielais noslēpums. Režisors pats atzinās, ka šoreiz tas esot bijis ārkārtīgi grūts uzdevums.

Taču, ka Spīdola paredzēta A. Kairišai, nešaubījās neviens. Par to, ka būs otra tēlotāja — M. Feldmane, bija pārsteigti visi. A. Jaunušans joprojām ir uzticīgs kādam savam režijas darba principam, kas viņu ir cēlis un nereti arī iegāzis, — uzticēt atbildīgu uzdevumu aktierim, kura radošajam potenciālam daudzi vairs netic, lai vēlreiz dotu iespēju atdzimt; vai arī iedalīt lielu lomu vēl neuzminētam aktierim, kuram tā būtu pirmā lielā iespēja. Šoreiz režisors izlēma par diviem aktieriem: par Spīdolas otru atveidotāju pēdējos gados maz nodarbināto M. Feldmani un Lāčplēša tēlotāju J. Līseru — «baltu lapu», kura skatuves darba kontā bija pāris diplomdarbu un sikas epizodes, bet lielā materiālā jaunais aktieris vēl nebija pārbaudīts. Turklāt Lāčplēša lomu viņš saņēma bez nodrošinājuma — otra pieredzējušāka dublanta.

«Esmu dzirdējis valodas, ka Raini varot saprast cilvēks pēc trīsdesmit pieciem gadiem. Bet es izvēlējos aktieri, kuram vēl nav trīsdesmit. Lāčplēša dzīvē viss notiek pirmo reizi. N a v u z t v e r e s p i e r a d u m a.»

Laimdotas lomu dalīja L. Cauka un V. Kvēpa, Kangaru — U. Dumpis un J. Pļaviņš. Melnais bruņinieks sākotnējā iecerē bija I. Burāns viens pats. Vēlāk darba procesā tika pievienots otrs tēlotājs — L. Grabovskis. Laika vecis — A. Videnieks un J. Kubilis.

Kopā ar G. Zemgalu režisors meklēja izrādes scenogrāfisko risinājumu. Tāpat kā strādājot pie «Pūt, vējiņi!», noraidīts tika viss tradicionāli pierastais, etnogrāfiskais. Mainījās pieci seši varianti, līdz atrada šo metaforisko vispārināto simtgadīgā stumbeņa motīvu. Koks ir nocirsts, tomēr dzīvās, mezglu mezgliem zemē iesakņojušās saknes dzen atvases pret gaismu, pret sauli, pret Visumu. Un pāri tam ceļš kā virzības, attīstības simbols. Katras ainas darbības vidi vajadzēja pieteikt dūmakā paplūdušam (kā M. Čurloņa gleznās) prospektam. Taču jau generālmēģinājumos J. Grinberga mākslinieciski jūtīgi izstrādātajās gaismās šie foni it kā pagaisa, izkusa telpā.

Arī kostīmos nedrīkstēja dominēt etnogrāfiskais elements. Tikai viegla iezīme, viegla nojausma. Te gan tūlīt jāpiebilst, ka šī prasība realizējās vienīgi sieviešu kostimērijā un kā izņēmums — Kangara teatrālajā (labā nozīmē) kostīmā.

Tā nebija nejaušība, ka A. Jaunušans laiku pa laikam it kā pameta skatienu uz savu «Pūt, vējiņi!», kā samērodams pašreizējo gluži dabisko šaubu sliexni un meklējumu virzienu ar to gadu.

Jo tas taču bija viņa Rainis, par kuru arī viņš pats (pret sevi ļoti prasīgais, nekādā gadījumā «slavas fanfaru iemidzinātais» režisors) varēja teikt, ka «tur kaut ko savu daļēji izdevās atklāt un izlasīt».

Muzikālajam noformējumam režisors bija ierādījis būtiski svarīgu vietu. Ikvienam galvenajam varonim vajadzēja radīt adekvātu muzikālo tēmu. Turklāt bija nepieciešama arī tīri funkcionāla pavadījuma mūzika, kā to prasa autora norādes tekstā. Uzdevums šādu mūziku radīt tika uzticēts jaunajam komponistam D. Apsītim. Pasvītroju — uzticēts, turklāt ar krietnu ticības devu, kaut arī viņš jau bija veidojis atzīstamu muzikālo noformējumu vairākiem nozīmīgiem Drāmas teātra «lielformāta» uzvedumiem. D. Apsītis savā ziņā arī bija tāda «balta lapa». Varbūt režisoram šī baltuma dēļ tieši visvajadzīgākā. Lai būtu sevi pierādīt degošs mākslinieks ar svaigu domāšanu. Vai jaunā komponista radītais saplūst ar režisora ieceri, balsta to un virza pretim iecerētajam veselumam? Manuprāt, tikai vietumis. Piemēram, Nāves salā.

A. Jaunušans, mēģinājumus uzsākot, nekad nav gari un plaši runājis par savu ieceri, koncepciju (šis termins viņam asociējas ar kaut ko sastingušu, Prokrusta gultā iespiestu, apcirstu). Parasti izvēlēto lugu viņš nolasa kolektīvam priekšā pats, ļaudams apjaust darbības virzienu, tās attīstības loģiku. Tad pāris teikumos formulē savu atieksmi pret šo darbu, raksturo problemātikas galvenos lokus, māksliniecisko redzējumu.

Soreiz — «noliecis galvu» lugas lieluma priekšā, viņš teica, ka tā ir «pasaules luga», kurai var tikai tuvojies, saprast un tomēr nesaprast. «Tā ir luga, kas runā par to, kas saistošs un interesants ne tikai mūsu tautai, bet visai pasaulei.» Viņa karstākā vēlēšanās — lai šim iestudējumam būtu savs skatījums. Un režisors uzaicināja aktierus «Ūguni un nakti» izlasīt pa lomām, lai salīdzinātu eksemplāru atbilstību autora tekstam — iepriekš veiktajiem svītrojumiem. Vēlāk vaicāts, kāpēc viņš atkāpies no sava principa pašam lasīt priekšā, režisors atbildēja, ka vēlreiz «uz ausi» gribējis pārbaudīt aktieru atbilstību lomām un paklausīties, kā tas viss varētu skanēt.

Atlikušajās pārdesmit mēģinājuma laika minūtēs režisors, liekas, negribēja ar aktieriem uzsākt būtisku lugas skaidrojumu. Tikai piebilda: «Vai uztverāt interesantu lietu — viss būvēts uz likteni. Jūtat, cik Rainis ir pilns dramaturģijas? Nekur nav r i m t i b a s. Viņš absolūti jūt dramatisko nervu.»

Kāpēc šī režisora pasvītrotā uzmanība pret likteni? Tāpēc, ka «katra parādība A. Jaunušanā sāk dzīvot tikai tad, kad tā projicējas uz cilvēka likteņa» (L. Dzene).

Dž. Strēlers savu grāmatu «Teātris cilvēkiem» sāk ar apgalvo-

jumu, ka teātri nevar nedz izstāstīt, nedz aprakstīt, jo radošā dzīve ir savērpta no mirkliem, kurus nevar fiksēt uz papīra. Mēģinājumu process arī ietilpst jēdzienā «teātris», ir viena no tā pašām būtiskākajām sastāvdaļām. Mēģinājumā notiek analīze pēc visiem loģikas likumiem, tēla psiholoģijas uztauššana un atšifrēšana vārdu pa vārdam, soli pa solim, tā rīcības motivācijas meklējumi un daudzi citi momenti. Taču režisora vadībā aktieri ne tikai analizē šīs svešās nezināmās dvēseles dzīvi, bet rada to no jauna. Un šai procesā mākslinieka intuīcija, mirkļa nojausma, kad doma un fantāzija ir sakaitētas līdz noteiktai temperatūrai, jebkurā brīdī var sagraut rūpīgi celto prāta konstrukciju un tvert tēlu jaunā negaidītā pavērsienā.

«Alfrēda Jaunušana intuīcija ir kolosāla. Dabas dots brīnums. Pašas pieredze mani ir pārliecinājusi, ka uz viņa intuīciju var paļauties gandrīz simtprocentīgi. Ja arī viņš varbūt kaut ko dīvainu ir izmetis attiecībā uz manu lomu, tad tomēr vienmēr mēģinu to atšifrēt. Viņa teiktais skaidrojas lēni, reizēm tas pat liekas totāla aplamība. Vai arī ģeniāla apjausma. Turu to prātā un mēģinu saprast, ko režisors ar to gribējis teikt. Un parasti darba beigu posmā šis izmestais teikums kļūst skaidrs, dod virzību kādam lielam lomas posmam,» — tā vēlāk sacīja Spīdolas tēla radītāja A. Kairiša.

Atgriezīsimies mēģinājumu telpā, kur uz otro «Uguns un nakts» mēģinājumu izsaukti tikai aktieri, kam uzticētas galvenās lomas. Režisors vēlreiz uzsvēra, ka ikvienā lomā īpaši nepieciešams katra aktiera personības spēks, viņa klātbūtne. «Vispirms sāksim skaidrot tēlu attiecības, viņu atbildības līniju. Var jau tā — ne labi, ne slikti nospēlēt. Bieži vien mēs to darām pat labi, bet šai gadījumā tā ir daudz par maz. Vajag personīgu ieinteresētību lugas problemātikā.»

Kad A. Jaunušans strādāja pie M. Ļermontova «Maskarādes» iestudējuma, viņš ēdās cauri pētījumu kalniem par laikmetu, dzejnieka personību. Iepazinās ar vēsturnieku, sabiedriski politisko darbinieku, literatūrzinātnieku viedokļiem. Soreiz režisors aktieriem atklāti pateica, ka speciāli nekādus pētījumus, nekādu literatūru par «Uguni un nakti» nav lasījis. (Pats par sevi saprotams, ka iepriekšējos mūža gados uzkrātā «Raiņa bagāža» viņam jau bija.) Ne tāpēc, ka būtu slinks vai uzskatītu to par nevajadzīgu, bet gan tāpēc, ka daudzi «ir gudrāki par mani un viņu prāts un spožie argumenti tūlīt uzliks griestus manai fantāzijai un domai. Un es sāksu domāt tāpat kā viņi. Bet katrs ir viņš pats, un katram mākslā jāstrādā ar savu izjūtu. Neviens nevar otra vietā nostāties.» Tūlīt gan režisors piebilda, ka «tas sagādās varbūt arī vienu otru grūtību».

Tēlu analīze šajā un turpmākajos mēģinājumos uzskatāma par izejas punktu visam topošajam inscenējumam. Vēlāk notika vairāk vai mazāk konsekventa šīs analīzes atziņu praktiskā iestrāde aktieros. Tāpēc tālāk lai seko gandrīz vai stenogrāfisks režisora un aktieru dialoga pieraksts.

Prologs. Laika vecis.

A. Ja unušans. Ļoti gribas viņā Likteņa klātbūtni. Laika, likteņa vecis ir ieinteresēts, tam gruzd, sāp, ka nevar savākt vēlāmā pavadienus cilvēkā. Ja vēl šodien nav tā ideālā cilvēka, tad jāsauc no vakardienas. Tāpēc viņā ir vajadzīgs mūžīgais nemiers.

U. Dumpis. Laika vecis ir vajadzīgs, lai pateiktu, ka arī šodien tas ir tikpat svarīgi. Lai seno teiku pievestu pie aktualitātes. Problēmas pastāv tās pašas. Par likteni mēdz ļoti daudz runāt. Ja viss ir tikai liktenis, tad uzliekam sev bruņas — neko nevaram izdarīt, respektīvi, pārmainīt.

A. Ja unušans. Tad jau iznāk tikai konstatēt, vai? Es neredzu lielu atšķirību starp vārdiem. Liktenis ir mūžīgs. Tas tā ir bijis šodien, tā būs arī rīt. Bet vajag meklēt motīvus, kāpēc nav iznācis, kā gribēts. Gribu, lai Laika vecis ir emocionāli aizskarts, atbildīgs par kaut ko. Man šķiet, Rainis te domājis arī sevi tai laikā, kad rakstīja «Uguni un nakti»: «Nepabeigtas senās cīņas, uzvara nav gūta.»

I. Burāns. Laika vecis — Liktenis nevar būt konstants jēdziens. Luga ir dziļi filozofiska, kustībā, darbībā. Lai nebūtu nolemības. Tā ir darbība. Neatrisināmība, kas pastāvēja, tomēr darbība.

A. Ja unušans. Kāpēc jūs domājat, ka Liktenis ir stabils, kaut kas nolemts? Mēs runājam dažādus vārdus, bet domājam vienādi. Lai Laika vecim sāp, ļoti personīgi sāp tie upuri. Lai viņš nerunā svinīgā, skaistā balsī. Tas aizvirzīs teiku pasaulē. Vajag sevi urdīt, kāpēc neattīstās tai virzienā, kādā vēlams pasaulei iet, — uz «cīņu bez asinīm Spīdolas valstībā». Man Laika veci gribas just lielu personīgu atbildību. Kā tas ir Rainim. Kā Mihailam Gorbačovam, kad viņš Francijā tikās ar žurnālistiem (nupat TV skatīts). Ateraties tās divas krēslu rindas un tos pašpārlicinātos gludos ģimjus? Un viņš pretim — savākts, stabils, stiprs misijas apziņā.

Lomu vajag sākt ar «tupika» (strupceļa) situāciju, kādā atrodas Laika vecis. Kāpēc? Tāpēc, ka nav tas, kas iecerēts. Tāpēc sauc varoņtēlus. «Nāciet!» — «Nāk iz tumsas, kāpj iz zārkiem karot garās cīņas.» Kā džinu izlaiž no pudeles un nevar vairs savākt. Lai nav neitrāls pret tumsu. Ar to lai iet mūžā cīņā.

Otrajā cēlienā Burtnieku pili Laika vecis parādās Lāčplēša uzvaras brīdī. Kā augstāko tikumu Lāčplēsim pasludini: «Tu ziedoji sevi, tu pārspēji sevi.» To Lāčplēsis ir izdarījis. Tālākais teksts nav norāde darbībai. Tas ir kā nebeidzamas ilgas. Ir veikts tikai pirmais solis. Vēl ir vaimanas, vēl nav saules katram, vēl nav. Konkrēti. Ir jāturpina cīņa, lai visi var zelt. Ja visiem būs labi, tikai tad tauta augs. Kā varējām pieļaut, ka pils grima dzelmē?! Es arī esmu pie tā vainīgs. Es. Kā varējām nezināt, ka cīņa ar tumsu mūžam iet? Un tālāk — dod konkrētu uzdevumu.

Man ir tāda doma: varbūt atsevišķos mezgla punktos arī tālākajos cēlienos parādīt Laika veci. Varbūt trešā cēliena finālā, kad Spīdola saka: «Mainies uz augšu!»

Mēģinājuma gaitā rodas domstarpības — kā būtu pareizāk: «Ko jūs izjutāt nesakāmās briesmās, ir rīta pirmais svīdums,» vai «izjūtat» (1950. g. izdevumā)? Jautājums ir principiāls. Režisors iestājas par «izjūtat». Viņam šķiet, ka tad doma skan aktuālāk. «Es vairāk uz intuīciju balstos,» viņš saka. U. Dumpis mēģina pierādīt, ka pagātnes forma «izjutāt» skan arī kā vērsšanās pie skatītāja: «Vai jūs no tā kaut ko esat mācījušies?»

A. J a u n u š a n s. Atstāsim to diskutablu. «Iekš jums ir tā atslēga un pils» — tas jāsaka ļoti konkrēti. Ko tas nozīmē? Negribas, lai izrāde beigtos ar «urrā!» saucieni. Lai liels, skaists mērķis vēl paliek priekšā.

Režisors uzaicina Spīdolas lomas tēlotājas padomāt par situāciju lugas sākumā.

A. J a u n u š a n s. Viņa nav ne Jāņa, ne Pētera meita. Viņā ir tik daudz, pat vairāk nekā daudz cilvēka prātam netveramas bagātības dotas. Kas viņu grauž? Pēc kā viņa ilgojas? Ko viņa sauc, ko prasa? Ir laikam jāvelk paralēle ar uguni.

Jūs skatījāties franču TV filmu «Mocarts»? Vai ģēnijs ir kaut kas ieprogrammēts? Kā viņš dzīvo? Visu laiku alkst kaut kā, jūtas neiederīgs kā vietā, tā laikā. Kas tas ir, kas viņam neļauj nogrimt ikdienībā?

Interesantas ir krāsas, kādas Rainis Spīdolai izvēlēties. Pirmajā cēlienā — sarkans, melns un zelts. Kaut kas no tumsas, uguns un valdīšanas. Viņa ir tūkstošveidis. Nevar apstāties pie vienas krāsas. Un, kad viņa grib iznīcināt Laimdotu, — parādās baltā, vizuāli pieņem Laimdotas veidolu baltā. Bet izrādās — tā nav Spīdolas krāsa.

Vispirms Spīdola distancē sevi no apkārtnes. Viņā ieprogrammēts liels mērķis. Griba sniegt, tikai viņa nezina, ar kā palīdzību. Loģiski pierādi Aizkrauklim, ka tu nevari dzīvot pēc parastu cilvēku likumiem. Lai liek tevi mierā. Viņa ir ārpus šīs dzīves.



*Raiņa «Uguns un nakts»
Drāmas teātri. Spīdola —
A. Kairiša, Lāčplēsis —
J. Lisners*

I. Burāns. Jau sākumā Spīdola deg, stāv pāri. Sadzīviski nevar spēlēt.

J. Plaviņš. Seit darbojas pusdievi un cilvēki. Nemirstīgi.

A. Jaunušans. Ja mēs visu laiku spēlēsim piepaceltību... Aktierim ir jāspēlē cilvēciski saprotami. Jā, šie cilvēki ir mūžīgi. Spīdolai ir simts dažādas pielāgošanās. Viņa ir starp cilvēku un dievu. Ir arī vājības. Pati sev saka: «Mainies ir tu uz pilnību.» Viņa nemaz nav tik absolūti stabila. Pilnības nav.

A. Kairiša. Pilnība jau nav viena zeltā baltā krāsa. Mūžībā ir visas krāsas.

A. Jaunušans. Arī Kangarā viss dots pusi uz pusi. Ir prāta, intelekta spožums, kas viņu dara pat pievilcīgu. Arī viņš stāv pāri



Raiņa «Uguns un nakts» Drāmas teātri. Spīdola — M. Feldmane

Jānim un Pēterim. Visi te nav viengabala, ir lūstoši. Viens ir visveselākais — Lāčplēsis, kuru vajag lauzt. Lāčplēša mērķis — iet cīņā uzvarēt tumsu. Tas viņā ieprogrammēts jau no dzimšanas. Spīdola cenšas viņa spēku izmantot plašākiem mērķiem — vērst pasaules ēku. Cenšas viņu bagātināt. Cīņa, lielā cīņa nebeidzas ar Latvijas rimtu laimību, vajag to pacelt pāri robežām. Par to sapņoja Rainis.

Ko Spīdola sevī nes un jūt? Vētra un zvaigzne ir viņā. Tai apziņai jābūt. Taču negribas, lai viņa no paša sākuma to ļoti apzinātos. Kā radošā cilvēkā viņā ir griba izpausties. Tikai kādā veidā? Viņa ir kā uguns liesma — mainīga, neapmierināta, šaudīga.

A. Kairiša. Spēka pārpilnību jūt, tikai kā izpausties, uz kuru pusi virzīt — nezina.

A. Jaunušans. Tu jūti, cik daudz kļūdu viņa dara? Varmācības akti. Viņa kā uguns reizē rada un posta. Tā ir loma, kas prasa pārcilvēcisku spēka patēriņu. Un vēl: lai nebūtu tās skaidrības viņā, ka tas ir pareizi un tas nepareizi. Ne velti dotas konflikta situācijas.

Arī Kangars ir pastāvīgā nemierā ar to, cik grūti sniedzams mērķis, cik daudz jāupurē, kā jāzemojas, jāaizliedz sevi, jāslēpj sevi.

J. Pļaviņš. Kangars ir cilvēks, kas ar savu mirstību iet uz nemirstību.

A. Jaunušans. Tas, ko Kangars atstāj, — tiešām tas ir mūžīgs. Tomēr līdz dieva nemirstībai viņu pacelt nevar. Kangars ir kļuvis par sugas vārdu. Pastāv mūžīgā problēma: vai visi cilvēki, no tēva un mātes dzimuši, var rīkoties tā, kā viņi paši to grib, kā vēlas? Kur aiziet mūsu dzīves, uz ko virzās, ko esam paveikuši dzīves laikā? Man patīk, ka jūs gribat savus varoņus celt pāri ikdienai. Sai darbā mēs runājam «citos garuma un platuma grādos». Bet nevar arī atsvešināt viņus no tā, kas ir cilvēcisks. Lai nebūtu izrādē dievu cīņa, kas atstāj vienaldzīgus. Man šķiet, ka šai punktā mēs visi saprotamies.

Ragana nav tikai savedēja. Tā, manuprāt, ir Spīdolas māte, kas radījusi ko tādu, kas lielāks, skaistāks, varenāks par viņu pašu. Neticami, kā tas rodas — piedzimst gēnijs!

Ar Melno bruņinieku Spīdola aci pret aci tiekas pirmo reizi. Spīdola gaida to vienīgo, caur kuru viņa varētu piepildīties. Bet nav, nav neviena. Tāpēc neesi gatava savā nostājā, jau tūlīt noraidoša. Lai viņa redz, kā nāk pats Tumsas valdnieks (es viņu redzu bez piederības zīmēm — nekonkretizējot, vai no vāciem vai tatāriem). Viņa žilbst, Melnais viņu saista ar savu pievilcību. Lai viņa aklums ir kā kurmim, kam vajadzīga nakts, lai redzētu. Gaismā viņš taustās. Tas ir gandrīz vai dēmonisks skaistums, kas saista Spīdolu, — nāves baisums un skaistums. Lai Spīdolai nav viegli noraidīt. Lai nekas nav gatavs, nešaubīgs. Tā ir katastrofa — vai ellei tik maz dažādības? Un tad Ragana parāda to jauno, vēl neizveidojušos, caur kuru viņa varētu attaisnot to bagātību, spēku, varenību, kas viņā slēpjas.

Melnais lai izmanto visus savus valdzinātāja dotumus, lai saistītu Spīdolu. Tu, Int, aizkur kara uguni sevī, titāniski pacelies kā vienā elpā: «Tev postīt būs!...» Tikko Spīdola notver šo degošo postītkāri, Melnais bruņinieks jau ir «zem viņas», viņa atkal atgūst sevi, sāk valdīt pār viņu. Melnais nekādā gadījumā nedrīkst dot rīkojumus Spīdolai, tikai virzību — «liec tam rīmt ar pirmo uzvaru». Ja tu kā aktrise visu laiku dzīvosi ar to, ka esi stiprāka, — būs neinteresanti. Viņš atklāj jauno varoni Lāčplēsi tev tā, ka tu pēkšņi apjaut savas dzīves lielo mērķi — misiju iet kopā ar to, kas spēj graut pašas tumsas pamatus. Bet melnā krāsa ir tik valdzinoša...

A. Kairiša. Tāpēc jau viņa ir ragana, ka viņā apvienojušās visas krāsas.

A. Ja unušans. Lāčplēsim ir dots spēks un mērķis. Vēl var būt — neizkopts prāts. Tāpēc arī viņu sūta uz Burtniekiem mācībā. Pirmā satikšanās ar Lāčplēsi Spīdolai ir tiri «amizierīgs gabals». Viņam nav zināms neviens pielāgošanās līdzeklis. Viņā ir viens vienīgs tiešums. Vajag zināt, vai Laimdota parādās viņam pirmoreiz? Manuprāt, Lāčplēsis Laimdotu pazīst kā likteņa lemtu, bet ne kā kaut kur jau satiktu.

Par Laimdotu. Kādreiz šo lomu spēlēja izteikti liriskās, maigās aktrises. Jūs abas vairāk uz varonēm «velkat». Bet neaizmirstiet sievišķību! Viņā viss var uziedēt, zelt, gūt pilnību, tikai tam visam ir robeža. Šaurība domāšanā. Ir sievišķīgā palīdzēt, aizstāvēt gribo, bet nav tāles. Spīdola rauj sevi līdzī, grib virzīt, mainīt, bet Laimdota — iemidzināt, nomierināt. Man vajag redzēt atšķirību starp šīm sievietēm. Lāčplēsim reizēm ir vajadzīga atelpa, uzslava, ko var dot Laimdota. Attiecīgā posmā viņa var būt arī varoņa virzītājspēks. Bet viņa zina, kāda ir konkrētā laime. Spīdolai laime ir visaptveroša, bez robežām.

Pirmā cēliena finālā Spīdola pirmoreiz mēģina atbildēt sev uz jautājumu «kas tu esi?». Viņa pieņem svešu — Laimdotas krāsu. Un tas ir viņas fiasko cīņā par Lāčplēsi.

5. oktobrī turpinās lugas analīze.

A. Ja unušans. Pirmajā un otrajā cēlienā Spīdola vēl ir kopā ar tumsu. No tā brīža, kad neizdevās sevi pārvērst baltajā, viņā uzvirto viss, kas melns. Pagaidām viņa ar Kangaru ir sabiedrotie. Viens uzdevums — nepieļaut Lāčplēša savienošanos ar Laimdotu.

Ir svarīgi noskaidrot Kangara attiecības ar Spīdolu. Vai viņa apliecinātā mīlestība ir tikai līdzeklis Spīdolas piedabūšanai savā pusē, vai tajā ir daļa patiesības? Tas jūsu abu varā — izlemt, vai ir mīlestība. Kangars alkst pēc vislabākās, skaistākās. Un man liekas, ka viņš pat sugestē Spīdolu. Tā ir tāda homeleoniska māka iegūt otra cilvēka uzticību. Kangarā jāmeklē šī kontaktēšanās māka, prasme iespieties cilvēkos. Viņa rīcība ir ārkārtīgi spilgta un viennozīmīga. Viņš darbojas ar tādu kā Meterniha gudrības pakāpi un pievilcību. Viņa intelekts ir sasniedzis jo augstu pakāpi. Viņš prot pakļaut primitīvas dziņas. Tas ir prāts, kas iet pāri laika robežām. Viņa mērķis — būt kaut kam. Viņš absolūti tic, ka ir vienīgais gudrais. Kangars saka: «Ļaudis jau ciena mani.» Spīdola atbild: «Kurp viņus ved?» — «Uz tumsu.» Kādu likteni tu tautai esi paredzējis?

U. Dumpiš. Tikko viņa pārmeta Kangaram, kāpēc es ļāju celties Burtnieku pilij, te atkal pārmet, ka vedu uz tumsu. Te kaut kas neskaidrs no Spīdolas puses. Ko Spīdola īsti grib un ko pārmet Kangaram? Man tas ir jānoskaidro.

A. Jaunušans. Spīdolas attiecība pret tautu nenozīmē, ka viņa grib, lai to vestu uz tumsu. Kas pieļauj Lāčplēša un Laimdotas ienākšanu pili? — Kangars. Cik Spīdola Kangaram ir vajadzīga nākotnes mērķim un cik viņam pašam? Pastāv Lāčplēša spēks. Nevienš nevar zināt, kas var notikt. Spīdolas taktika Kangaram nav izprotama. Spīdola ir pret to, ka Lāčplēsis un Laimdota iet kopā. Bet pret tautu viņai ir laba attieksme.

U. Dumpis. Sai skatā nezinu, ko tad īsti Spīdola grib. Vai tiešām nelaist pili?

A. Jaunušans. Jāņem vērā viss iepriekšējais. Kad viņa sevi Lāčplēsim piedāvāja, viņš viņu nomainīja pret Laimdotu. Spīdola pati sevi nepazīst, viņa meklē ceļu uz pilnību un cer, ka mērķi sniegt var tikai savienībā ar Lāčplēsi. Viņai vajag Lāčplēsi atkarot.

A. Kairiša. Viņa apjauš, ka Lāčplēsis tikai līdz Laimdotai var sniegties, nevis līdz viņai. Tas ir viņas spēks.

A. Jaunušans. Tas ir mirkļa nespēks. Baidos, lai jūs visi nebūtu tik pareizi. Ja izrādes tēlos nebūs cilvēciskā aizskārums, tad...

A. Kairiša. Spīdola ir spējīga rīkoties. Viņa dara, iet. Kāpēc? Jēgu meklē. Kāpēc piespiež Kangaru?

A. Jaunušans. Lai Lāčplēsis nebūtu kopā ar Laimdotu. Viņu abu savienība varētu kļūt par katastrofu Spīdolai, jo viņu abu mērķi ir skaidri un apjausti.

J. Pļaviņš. Kangars ies kopā ar Spīdolu līdz tam brīdim, kamēr viņš izsitīs Lāčplēsim ābolu. Bet kāpēc Kangars to izdara? Tas varbūt ir pāragrs jautājums, bet nepaiesim tam garām. Varbūt atbilde uz šo jautājumu sākas te.

A. Jaunušans. Kangars nīst Lāčplēsi no neatminamiem laikiem. Saduras pretinieki. Pašlaik Kangaram ir tikai viens uzdevums — novākt Lāčplēsi no ceļa. Tas, ka Kangars grib būt viens noteicējs. Arī Spīdolas spēks var viņu apdraudēt, tāpēc grib viņu dabūt sev. Viņš meklē pielietojumu savam izcilajam prātam. Tā ir titāniska cīņa. Ja mēs sasniegtu tādu cīņas smaili... Bet mēs drusku skrejām notikumiem pa priekšu. Tas traucē. Virzīsimies ļoti konkrēti uz priekšu. Un nesteigsimies.

Arī mūsu dzīve sastāv no tā, ka reizēm speram šo kļūmīgo soli. Mēs nevaram paredzēt, kas būs. Spīdolas izsaukto velnu lāsti — vai tie trāpa Kangaru, vai palīdz kā feniksam celties? Neatbildēsim šodien. Padomājiet!

Lāčplēša parādīšanās kopā ar Laimdotu atņem Spīdolai prātu, kā bezsamaņā viņa atklāj Lāčplēša noslēpumu par lāčausim. To momentā uztver Kangars.

Laimdota ievēd Lāčplēsi nepazīstamā pasaulē, kur var raisīties Lāčplēša spēks. Sai skatā viņi kļūst tuvāki. Sis abas sievietes iedarbojas uz Lāčplēsi vienādi stipri.

Laimdotas remarka «cīņā ar sevi» nozīmē, ka viņa jūt — var arī Lāčplēsi zaudēt. Bet Burtnieka mācība ir jāpasaka. «Man vajag tev tomēr teikt» — šos vārdus saka ar īstu pārdzīvojumu un mokošā cīņā starp pienākumu un jūtām, kas pamodušās. Tāpēc: bēgt, bēgt! — tas ir dinamisks skats. Grib nosargāt Lāčplēsi, aizvedot viņu projām un upurējot pat Gaismas pili. Un tāpēc — cīņā ar sevi. Viņa tomēr ir Latvija, kas grib gaismu. Laimdotai šobrīd visbriesmīgākais — Lāčplēša gatavība cīņai. Tāpēc tāda piesardzība, bailes.

Lāčplēsim ir milzīga vēlēšanās — būt! Apliecināt sevi kā varoni. Ir dotumi prāta attīstībai, bet tā vēl nav istā fāze.

Laimdota sargā sevi un Lāčplēsi un upurē ko citu. Man visvairāk bail no tā, ka sākam spriedelēt un šajās klasiskajās lugās paliekam auksti kā zivis. Tā ir kaislību un cīņas luga.

Caur Spīdolas spēku tiek sūtīts Mironis — Lāčplēša otrais «es». Kad uzveikts pūķis — mērķis sasniegts, noiets pirmais loks. Spīdolas smiekli — zaudējuma smiekli.

Režisora aizrādījums J. Lisneram: «Padomā, ko tas vārds nozīmē, pirms izrunā, apgrūtinā sevi. Ir jāprot momentāni atsaukties uz situāciju. Ir jāpatērē sevi mēģinājumā, citādi butaforija vien būs.»

Trešais cēliens jaundibinātā Rīgā, Daugavas krastā.

A. Ja un u š a n s. Tauta smok nebrīvē. Mūžīgais refrēns: «Vai, vai, mūsu miļie!» Lai tauta ir Spīdolai pie sirds: «Šodien vēl piecietiet!» Spīdola vēl pretrunu pilna, vēl daudz ļauna dara. Bargs, skarbs teksts. Padomāsim, kādas domas Raini ir nodarbinājušas. Rainis ar remarkām nemētājas. Kāpēc viņš raksta: Spīdola smeļ pretim Laimdotai, kad tā tiek vesta verdzībā. Sinī brīdī Spīdola var rīkoties tikai tā. Ir jāpagūst aizvest projām Laimdotu, pirms Lāčplēsis ieradīsies. Sai skatā viņas viena otru ierauga pirmo reizi.

A. Kairiša. Es nesaprotu trešā cēliena sākumā Kangara tekstu: «Kundze, šē vedu tev mūsu priekšniekus.»

A. Ja un u š a n s. Seit viņas valdnieces tiesības un funkcijas ir apvienotas ar Kangaru, lai likvidētu Lāčplēša un Laimdotas vienību. Sai brīdī Kangars viņai ir vajadzīgs. Kad uznāk Lāčplēsis, notiek satikšanās kā uz vienas laipas. Kangaram izdevīgi teikt: «Es tavs jaunības draugs.» Tas ir apstākļu spiests gājiens. Ir jānovērš Lāčplēša aizdomas, jāglābj sevi, tāpēc šis gājiens pret Spīdolu.

Spīdola parādās visā spožumā. Uz riska pakāpes. Lāčplēsim visu laiku jāpārvar viņas burvība. Laimdota te nobāl. To nevar



*Raiņa «Uguns un nakts»
Drāmas teātri. Laimdota —
L. Cauka, Lāčplēsis — J. Lis-
ners*

pieļaut Lāčplēša gods. Kā notiek šī iedarbība uz Lāčplēsi? Tev tā ir jāpārvar, bet tu esi tās varā. Spīdolas spēks ir tik liels, ka tu jūties sīks. Baidies sevi pazaudēt. Tāpēc nevis ļaujies šai burvībai, bet turies pretī. Spīdolas teiktais: «Tavs spēks ir lauzts bez manis, tu viens,» — ir viņas kļūda. Tāpēc Lāčplēša pārmetums viņai par visas tautas mokām Spīdolai ir kā «spānieša zābaki». Seko nepārliecinošs argumentu virknējums.

A. K a i r i š a. Man jāzina, ar kādām izjūtām man šai skatā jādzīvo, par ko jādomā.

A. J a u n u š a n s. Man vajag, lai tevī tautas skats izraisa lūzumu, atstāj iespaidu. Tu stāvēji uz cita pamata. Tauta tevi pārvērš.

A. K a i r i š a. Ar tautas ciešanu apzināšanos tikai pastiprinās iekšējā prasība pēc mainīšanās.



Raiņa «Uguns un nakts» Drāmas teātrī. Laimdota — V. Kvēpa,
Lāčplēsis — J. Lisners

A. J a u n u š a n s. Te vajag notikt lūzumam. Nav vairs sākotnējās Spīdolas. Stabilitātes nav. Viņa ir mainīga kā uguns.

A. K a i r i š a. Pārliecība nedrīkst zust nevienai brīdi.

A. J a u n u š a n s. Kad būsit ievainoti, kad viss caur jums ies... Lāčplēsis tagad stāv pāri Spīdolai. Viņa vairs nevada skatu, to dara Lāčplēsis. Nekad agrāk viņš nevarēja to pateikt, ko tagad. Un viņš ieguvis spēku. Ir vērts Spīdolai atriebt, atturēt viņu no Laimdotas.

Ir sarauts Spīdolas burvības plīvurs. Lāčplēsis var tagad pats spriest, darīt. Cēliena finālā viņa ievaino Lāčplēsi — ja mirstu es, mirst Laimdota līdzī. Tā ir pirmā reize, kad Spīdola ir ļoti neapmierināta ar sevi. Nesaprot, kas ar viņu notiek. Absolūti viena ar sevi. Pirmo reizi sāk apjaust, ka arī viņai jāmainās.

Ceturtais cēliens. Nāves sala.

A. J a u n u š a n s. Šī cēliena devīze: «Mainošā, mainies uz skaidrību!» Kā to lai savieno — Laimdotas apburšanu, sāncenses pazudināšanu mērķa labā? Seit Spīdola daudz ļauna dara, it kā degradē sevi. Neko galīgi vēl nepieņemsim. Tas viss noskaidrosies, kad būsīm attiecīgajā fāzē nonākuši, kad mēģināsim tālāk.

Viens negaidīts moments sākumā — sadursme starp Spīdolu un Kangaru. Viņa Nāves salā nav gaidījusi Lāčplēsi. Tā ierašanās ir

negaidīta Kangara pretdarbība. Sis skats — lielā interešu spēle, kur saduras pretpoli: viens otram traucē sniegt iecerēto mērķi. Ko dara Kangars? Fantastika ir fantastika, bet arī Kangaram ir savs burvestības spēks, pret kuru Spīdola nevar iedarboties. Kādas situācijas kungs ir Kangars? Tādas, kuras priekšā pat Spīdola daļēji kapitulē. Kangars it kā ar cita rokām ogles rauš. Darbojas pret Spīdolu caur Lāčplēsi. Kangars visvairāk baidās no Spīdolas apvienības ar Lāčplēsi. Diplomātiski kārto visu, kas Spīdolu stipru dara.

Tie ir lieli upuri (māte, tēvs, brāļi), kurus nes Spīdola, un tie viņai dara sāpes. Bet kā vārdā viņa tos nes? Vienīgais, ko Spīdolai vajag meklēt, — mainīties uz skaidrību. Lai nav sastinguma, lai viņa te kapitulē, te atkal atgūstas. Tiek raustīta, pluinīta. Tie ir ļoti dramatiski momenti. Visvairāk baidīties no Spīdolas stabilitātes. Viņa ir kā liesma, kas pāriet no viena stāvokļa otrā, — svelošā, nāvējošā, mūžīga.

Kangars tiksmi izbauda Spīdolas sāpi, jo caur to var darīt pretnieku vājāku. Bet kas ir tas, kas Spīdolai atkal liek saslieties un kā dopingu saņēmušai aiziet? — Tā ir doma par Lāčplēša aizvīlīnāšanu mūžībā. Kangars nejauši uzvaidījis to, kas Spīdolu dara stipru. Un atkal tev ir mokoši jāmeklē. Atradi! — Ikdienība. To vajag pacelt rokās kā uzvaras kausu. Tas ir tavs lielais trumpis. Poēzijas kalngals — ikdienība! Visnevainīgākais un visnāvējošākais. Un atkal būs mūžīgā cīņa vienam pret otru.

Lāčplēsis gājis meklēt Laimdotu. Dzina atriebība. Ko tev Laimdota nozīmē? Viņa tev iedeva pirmo uzvaru — Burtnieku pili. Nāves sala pamazām sāk uz tevi iedarboties. Tikai tagad to ieraugi. Tās iespaidā apcerīgums: vai tas ir tas lielais mērķis, vai to tu gribēji?

Spīdolas maigums dziesmā ir tāds, kad nosalis cilvēks tiek iežūžots nāvei. Remarka «maigums» — neaicina uz cīņu, bet uz aizmigšanu, lēnu stingšanu nāvē. Spīdola piedāvā ceļu caur nāvi uz sevi. Lāčplēsis ļaujais šai brīnuma varai. Zūd jebkura pretošanās griba.

Kā Spīdola tagad runā — aicina aizmirst «... un visu skarbu, un visu nemieru». Uz ko viņa līdz šim aicināja un ko tagad runā? Tas nozīmē, ka Spīdola pieņēmusi šādu viedokli. Tas ir pretrunā ar viņas dabu, tikai šajā brīdī viņa spiesta Lāčplēsi aicināt uz to, lai viņš nerastu Laimdotu. «Sāpes un ilgas beigt» — runā, bet nav atteikusies no saviem ideāliem.

Lāčplēsis grib sevī noskaidot to brīnumpārvērtību, kāda notiek ar viņu. Pilns neizpratnes: vai tiešām ar nāvi vajag pirkt? To, kas tagad notiek, viņš nav gribējis. Pēc Kangara balss: «Laimdota! — tu lēnām raisies no burvības valgiem vaļā. Lēnām smadzenēs dzimst doma: «Mans mērķis nav sniegts.»

Un atkal sākas Spīdolas cīņa par Lāčplēsi. Spīdolai Lāčplēša mērķis šķiet par mazu. Lāčplēsis negrib akli sekot, ar to prāta daļu, kas viņam dota, viņš grib saprast.

Spīdolai sāk ikdienība, aprimšana, jo ar to varoni var veikt. Šo ikdienību sevī nes Laimdota.

Jau otrreiz Kangars notver Lāčplēša noslēpumu. Kangara uzvaras smieklī iedarbojas ne tik daudz uz Lāčplēsi, cik uz Spīdolu.

Lāčplēsis ir nemītīgā ceļā uz sevis atrašanu. Viņam šī vēlēšanās ir. Lāčplēsis nedrīkst kļūt tik gudrs, ka viņam vairs netiek klāt.

Spīdolas burvestība ir tik iedarbīga, ka salūst Lāčplēša pretestība. «Dzer manu dzidrumu avotā!» Jāsargās no ikdienības intonācijas. «Nāc, mīlais, lai tevi apskauju,» — mīlestības augstā dziesma. Pirmo reizi Spīdolas apziņā noskaidrojas, ka šī tiecība uz Lāčplēsi ir pārvērtusies tīrā lielā sievietes mīlestībā. Vienā domā degt pāri laikiem un telpai. Es nezinu, kā to attēlosim. Skūpstis pārvērš Lāčplēsi par Spīdolas daļu. Viņš iegūst šo mūžīgo mainību, bet vai viņš ir tas pats Lāčplēsis? Viņš pieder Spīdolai, ir tāds, kādu to Spīdola grib redzēt, bet atņemts ir Lāčplēša «es».

Lāčplēsis ir jāpaceļ līdz viņam pašam. Kad daļēji ir pacelts, tad viņi var iet kopā. Spīdola to var spēlēt kā triumfu, bet var arī kā upuri. Laimīga, ka daļu no sevis esi atdevusi, kļuvusi bagātāka. Zemes stiprākais nu kļuvis tavs. Vai tā ir pilnīga laime? Dīmana kalns — mērķu mērķis. «Vēl tevi tālāk sauc mana balss.» It kā pārbaudi, cik Lāčplēsis ir Spīdolas. Kad visu to esi viņam pavērusi, liec kost nāves ābolā. Tā ir varoņa rūdišana. Ne vairs tā provokācija, kas sākumā. Tā ir pārbaudītgrība. Spīdola pirmo reizi runā par sirdi: Lāčplēsis ir izredzētais, jo viņam krūtīs ir sirds, tā varoni atšķir no pārējiem.

Lāčplēša izvēles un šaubu ceļš — atteikties no piedāvātā nāves ābola vai ne? (Vai pieņemt trimdu un ciest, vai iet uz kompromisu? Arī Rainim tā bija.) Tu paņēmi nāves ābolu — nav Laimdotas, es kožu ābolā. Tikai ne katram nāve ir ceļš uz mūžību.

Tāpēc Spīdolas dziesma drīzāk ir rekvīems nekā uzvaras dziesma.

Kangars pirmoreiz tieši atklāj savu mērķi: «Ar mani dalies valdībā.» Viņš to būvē kārdinoši. Tu, Spīdola, nesniedzi savu mērķi — Lāčplēsis iegāja mūžībā. Ar ko tagad tu iesi kopā? Kangars piedāvā sevi. Tu cerēji Lāčplēsi pacelt līdz mūžībai, bet liktenis viņu bija lēmis zemes dzīvei. Viņam tava mūžība ir nāve. Un tu gribēji iet cīņā ar Likteni.

Uz Spīdolas teikto: «Spiegs!» — seko Kangara atreibība. Viņš tūlīt to pierāda darbībā — atmodina Lāčplēsi.



Raiņa «Uguns un nakts» Drāmas teātri. Kangars — U. Dumpis

Lāčplēsim aiziešana mūžībā bija aiziešana nebūtībā. Tas nebija tas, ko Spīdola bija gribējusi. Tikai tagad viņa saprot, ka to Lāčplēsim piedāvāt nedrīkstēja. Nu Lāčplēsis vērsas pret viņu — tu gribēji man atņemt visu. Spīdolas kļūdu — Lāčplēša vešanu nebūtībā — momentā izmanto Kangars. Viņa gribēja, bet nevarēja dot mūžību. Spīdola cietusi fiasko. Uzvar Kangars. Un šai brīdī Lāčplēsis ir kopā ar Kangaru, jo viņš var atdot Laimdotu. Tu gan Spīdolu pažēlo, necirzdams galotni.

Likteņa misija ir pārāk stipra. Un, ja arī cilvēks saceļas, viņš nevar likteņa spēku grozīt.

Spīdola visu zaudējusi. «Man vienai jāsniedz mūžība.» Sai brīdī Spīdola jūtas visvājākā, visnespēcīgākā. Zemākais grēks — spiega viltība dabūjusi Lāčplēsi savā pusē.

Vēlreiz gribu uzsvērt: lai nospēlētu lomu, vajag trīsreiz vairāk lasīt partneru tekstu nekā savējo. Uztvert, ko runā citi.

Spīdolas: «Es neklausu — mūs liktens grib šķirt, es zemes veidos gribu mirt,» — piesaka viņas lielo upuri ceļā uz skaidrību. Tu atsakies no mūžības. Šis upuris tevi padara par Lāčplēša sabiedroto un padoto: «Mans kungs tu būsi, Lāčplēsi!» Tas izskaidro vēlāko trīsvaldību: Lāčplēsis un Laimdota — Spīdola — Kangars.

U. Dumpis. Te ir daudz pretrunu. Nav izskaidrojuma. Viss mudžu mudžiem.

A. Jaunušans. Te ir cīņa starp četriem spēkiem. Spīdolas misija nav tikai atkarot Lāčplēsi. Raiņa ģēnijs nav izskaidrojams ar mūsu loģiku. Ir doti četri spēki. Un neviens nevar paredzēt cita gājienus.

Spīdola piekrīt, lai cērt galotni. «Gaisma tiks tomēr pie uzvaras!» Un tā vārdā viņa atdod sevi visu. Lāčplēsis pašlaik Spīdolā redz ienaidnieci. Un Spīdolai jānes milzīgi upuri, lai atgūtu kaut vai niecīgu varu pār viņu. Sobrīd stiprākais ir Kangars. Viņš ir ieinteresēts, lai Spīdolas nebūtu. Gan jau ar Lāčplēsi viņš vēlāk tiks galā. Kangara sabiedrotais ir Melnais. Spīdola stāv par gaismu, Kangars — par tumsu.

Visu izdara Spīdola (atmodina Laimdotu, kareivjus). Un viss tiek Lāčplēsim. Tas viņas lielums. Darīts viss, daudz spēka zaudējusi. Spīdola paredz mūžīgu cīņu, bet vai būs uzvara? Viņai ir atņemta burvju vara. Viņa te vairs nav dievība.

Piektais cēliens. Lielvārdes pili.

A. Jaunušans. Trīsvaldība. Katram ir savi ļaudis. Interesanti, ka Koknesis ir Lāčplēša ļaudis, nevis Spīdolas. Laimdotas attiecība pret Spīdolu noraidoša. Kangaru viņa atzīst.

Lāčplēsis šobrīd ir jau cits, daudz kas viņā pārmainījies. Lisner, tev jāmeklē cita brieduma pakāpe. Tava pašreizējā maniere un iekšējā pasaule šai lomai ir absolūti «negeldīga». Viņš ir cauri

attīstības lokiem izgājis, stāv uz jaunas pakāpes. Spīdolas «grauds» ir iekritis viņā. Neatsaucas ne uz vienu Laimdotas mīļvārdiņu. Laimdota grib dzirdēt mīlestības apliecinājumu. Lāčplēsis viņai pieder tikai pa pusei. Viņa nojauš Spīdolas varu pār Lāčplēsi. Laimdota cīnās par visu mīlestību. «Sirds nemierīga, nezīnu par ko?» — jūt nelaimes ierosinātāju. Viss kas slikts, viņasprāt, nāk no Spīdolas. Taču sievietes gudrība — neiet atklāti pret viņu. Tad var visu zaudēt.

Lisner, ieklausies Laimdotas tekstā, nekad «neej tieši». Viņā jau sēž Spīdolas nemiers. Viņš mēģina sev iestāstīt, bet vārdi nelip klāt. Vai Latvijai pietiks ar mieru un laimi? Vai tikai? Vairāk ar sevi runā nekā ar Laimdotu. Laimdotai ar Lāčplēsi nav nekāda garīga kontakta.

Spīdolas — Kangara skats. Kangars sāk lielo intrigu. Spīdola vairās no dialoga ar viņu.

A. K a i r i š a. Redz, kā viņa tagad saka: «No mūžiem līdz mūžiem, kur viņš, tur es.» Agrāk bija citādi.

A. J a u n u š a n s. Viņas upuris ir varoņa dzimšana. Kangara uzdevums — no trīsvaldības iet uz vienvaldību — Kangara valdīšanu. Kangars ved gandrīz vai ģeniālu interešu spēli. Spīdola kā transā ļaujas: «Es gribu atpakaļ atgriezties.» Kangars to uzķer. Cik patiesi nospēlē, lai Spīdola ticētu, ka tā ir mīlestība. Līdz virtuozitātei, pats gandrīz tam notic. Arī Spīdola. Kangara vārdi neslīd gar ausīm, tie reibina. Ir jāsaņem visi spēki, lai turētos pretī, īpaši kad jūtas atstāta viena. Kangars ir stiprs savā sadarbībā ar Likcepurī. Taču viņš neapzinās, cik liels var būt gaismas spēks. Tāpēc joprojām baidās no Lāčplēša — Spīdolas sadarbības.

Lāčplēsim šai ainā nespēlēt nekur karali. Viņa iekšējā balss runā Spīdolas vārdus. Viņš Spīdolas «uzpildīts».

Attiecības ir skaidras. Svarīgi tikai, kurā pusē nostāsies tauta. Kā Lāčplēsis uzņem vārdus: «Ļauj mums to Daugavas smiltaini»? Nedrīkst būt viegli dot atļauju vāciem te apmesties. Ar loģikas palīdzību nonāk līdz lēmumam.

Spīdola beidzot ir uzvirzījusi Lāčplēsi uz tā ceļa, uz kura visu laiku centās virzīt. Lāčplēsis cenšas izprast neizprotamo. Kāpēc ir uzcelta pils, bet vēl nav brīvības? Realitāte neatbilst cerētajam.

Kāpēc Spīdola saka «sērīgi», kad Lāčplēsis aicina viņu «mūžīgā vienībā steigt»? Viņš te — Spīdolas kungs, un viņai vajag, lai viņš nav vadāms, lai pats iet. Lāčplēsis joprojām alkst varoņdarbu. Visgrūtāk ir pārveidot sevi, pārāugt sev pāri.

Seit režisors velk paralēles ar jauno aktieri, kas parasti par ātru iedomājas sevi esam gatavu mākslinieku. Nevienam šis process — cīņa ar sevi par sevi — nekad nav galā. Tas ceļš ir bezgalīgs.

A. Jaunušans. Lāčplēsis dzīrēs zina, kas tur vaid. Zina, ka tā ir tauta. Kā viņš to bija varējis aizmirst? Tauta uzveļ viņam smagmi. Viss sagulst pār viņu — tautas mokas, verdzība. Viss pār viņu vienu. Un tad Lāčplēsis satiekas ar savu pretinieku. Viņš zina, kas Melnais tāds ir. Taču varonis dzīvo ar vienu domu — viņš uzvarēs. Laimdota toties zina pareģojumu, mēģina viņu aturēt: ar viesi nedrīkst cīnīties.

Arī Spīdola vēl ķeras pie pēdējā: «Tu karalis!» Lāčplēsis savukārt pierāda, ka Melnais ir viņa cienīgs pretinieks — «še necīnīties ir grēks». Novērtē arī savu nepilnību — «es lūstu, kad mainos, es gatavs no sāкта gala».

Visu laiku jābūt sadursmju karstumam. Lai ne brīdi nebūtu skaistas runāšanas. Jājūt ieinteresētība — kas dārgs, kas apkarojams. Attiecību skaidrība. Mēs vēl neprotam lielās kategorijās runāt, arī mākslinieciski atdot ne. Tas visiem mums ir jāmeklē. Ir jāpanāk īstas kaislības, nevis uztaisītas. Nedrīkstam abstrakti domāt. Ja sakām vārdu, būsim atbildīgi par to.

Rindu pa rindai režisors kopā ar aktieriem ir izlasījuši lugu pa lomām. Paralēli tekstam taustījuši tēlu savstarpējo attiecību līnijas — pagaidām vēl fragmentāras, bez domas literāras apstrādes (pašu lietošanai), vēl ar pārrāvumiem darbības attīstības, tēlu psiholoģijas skaidrojumu ķēditē. Tas ir kā pirmais skicējums ar ogli. Ko precīzēs, papildinās, padziļinās otrais un trešais «Uguns un nakts» lasījums ar jauniem paskaidrojumiem, komentāriem, niansēm un detaļām. Šāds melnais darbs parasti izklienē topošās izrādes mazāko lomu tēlotāju uzmanību, nogurdina, garlaiko. Lai mēģinājumos savstarpējās ieklausīšanās un meklējumu atmosfēru netraucētu nenodarbināto aktieru garlaicības māktās, apātiskās sejas, režisors arī turpmāko analīzes darbu veica tikai ar centrālo lomu abu sastāvu izpildītājiem.

Ja raksta apjoms atļautu, būtu interesanti izsekot, kā šim pirmajam analīzes pierakstam klājās pāri otrais un trešais. Kā krāsu plakātu iespiežot, kad ar katru nākamo krāsu atklājas arvien pilnāks ieskats par vēlamo, mākslinieka iecerēto rezultātu.

Un tā trīs mēnešus (diemžēl tik vien laika gada beigās bija iespējams atvēlēt šim kapitālajam iestudējumam) lomu eksemplāros un tēlotāju apziņā un zemapziņā slāņojās kopā ar režisoru atrastie skaidrojumi un norādes.

«Ikvienam tēlam ir vajadzīga telpa attīstībai. Ir jābūt, uz ko viņš iet. Būt attīstībā, mūžīgā maiņā. Sai attīstības ceļā vienmēr nostājas pretspēki, kas tēla ricībā liek ko mainīt.

Lai vizuālais tomēr būtu sekundārs. Primārais — Raiņa doma, kas caur aktieri, tēlu tiek raidīta.

Būtu ideāli, ja izrādes vizuālo pusi izdotos saskaņot ar aktieru spēli.

Meklēt lielākus konfliktus ar sevi.

Darīt dziļāku savu sāpi.

Komplicēt savu iekšējo pasauli.»

Masu ainu dalībniekus pēc pirmā darba uzsākšanas mēģinājuma režisors atbrīvoja līdz pat aranžmēģinājumiem uz skatuves.

Kā veidot masu skatus izrādē? — Problēma, kas astoņdesmito gadu latviešu teātrī vēl joprojām ir palikusi atklāta, ir klupšanas akmens daudzās izrādēs. E. Smiļģa un A. Amtmaņa-Briediša māka un pieredze šai jomā it kā nav guvusi turpinājumu, noslāpusi aktieru paviršajā reaģēšanas vispārattieksmē pret šiem individuāliniecīgajiem, bet kopumā ārkārtīgi būtiskajiem uzdevumiem.

Jau mēģinājumu procesa sākumā A. Jaunušans izteica bažas par tautas ainu māksliniecisko skanējumu: «Man ir bailes no arhaisma. Par galvenajiem tēlotājiem es mazāk uztraucos nekā par tiem, kas blakus, — par tautu, karavīriem, kam jātur kopā izrāde. Viņi varbūt arī strādās godīgi, bet būs «nostellēti» tikai uz savu frāzīti un pārējā laikā uz skatuves nodežurēs. «Uguns un nakts» tautas ainām jābūt manāmi nemanāmām.»

Tieši masu ainas pirmizrādes priekšvakarā joprojām bija jauniestudējuma vājās vietas. Režisora fantāzijā tās bija veidojušas un dzīvojušas savu «manāmi nemanāmo» dzīvi, balstījušas izrādī tās mezglu punktus. Bet realitātē tās pārrāva izrādes māksliniecisko plūdumu, ienesdamas to svešo «veco teijāteri», no kā režisors bija tā baidījies un ko it īpaši veicināja J. Kaprāļa neveiksmīgās, izrādes stilistikā neiederīgās dejas.

Varētu teikt: pietrūka laika to visu kopumā apjaust, izvērtēt, atskaldīt nost izrādes stilistiku traucējošos uzlāņojumus. Ar tīri tehniskiem režijas paņēmieniem izkārtot ainu ritmu, šo to pietušet, pakārtot vai izcelt. A. Jaunušana iestudējumos vienmēr ir iestrādātas attīstības iespējas. Arī «Uguns un nakts» — izrāde par mūžīgās mainības, attīstības, sevis pilnveidošanas nepieciešamību — aug, padziļinās, attīstās no reizes uz reizi. Notiek labojumi, pārkārtojumi, īsinājumi.

Nevar teikt, ka režisors, visu savu uzmanību, mākslinieka temperamentu un pieredzi koncentrēdamas uz galvenajiem tēlotājiem, būtu novārtā atstājis epizodisko lomu izpildītājus un masu skatu dalībniekus. A. Jaunušana darba metode vispār nepieļauj aktiera nemērķtiecīgu, nekonkrētu darbību, nepatiesu intonāciju, vārdu bez domas, bez tēlainības seguma. Viņš pārtrauc pusvārdā, rāda priekšā, skaidro, atgādina attiecības, apstākļus. Kādā sarunā

A. Jaunušans teica: «Man pārmet, ka es dzenot aktierus uz rezultātu, bet es taču viņus dzenu projām no tā.»

A. Jaunušans mēģinājumos vienmēr atgādinājis: «Vārds jā-dabū pie saprašanas, lai tas pārlicina, ka tu runā to, kas tev pašam ir skaidrs. Lai skan vārda tēls, nevis pats vārds. Vārds grib lidot — raujiet to zemē pie konkrētības! Konstatācija ir aktiera nāve. Viss jāpamato darbībā.»

Aktierim ir jābūt lielai koncentrēšanās spējai, prasmei «turēt doto uzdevumu», lai šajās prasīgajās režisora «stop!» pauzēs, pārtraukumos pusvārdā viņš kā dzīvsudraba stabiņš neatslīdētu atpakaļ sākuma punkta temperatūrā. Lai, aizrādījumu, precīzu uzdevumu saņēmis, viņš varētu turpināt jau «sadzīvoto» mērķtiecīgāk, iedarbīgāk.

Savu laika tiesu režisoram paņēma pedagoga darbs ar Lāčplēša lomas tēlotāju J. Lisneru, jo mēģinājumu procesā bija jāatsvaidzina vai pat jāapgūst uz šīs lugas bāzes aktiera meistarības ābece elementi. Kā A. Jaunušans modināja jaunā, strādāt gribošā, spējīgā aktiera radošo garu, viņa sapratni, kā «mīcija», kā aktieris pats ciniņās ar «materiāla pretestību» un gāja pretim savam Lāčplēsim — tā būtu viela plašākam A. Jaunušana pedagoģijas metožu apcerējumam.

«Ir grūti strādāt ar Alfrēdu Jaunušanu,» atzīst A. Kairiša, «bet vienmēr ir kāds gūvums.»

Kā vienmēr A. Jaunušana izrādes, arī «Uguns un nakts» uzvedums apliecina ticību gaišumam, uguns — mūžīgās mainības pielūgsmi. Ārda pašapmierinātību, ikdienību. Liek vērst skatienu sevī, lai skaidrotu cilvēka būtību.

Par izrādes gūvumiem un zaudējumiem parādījušās visai pret-runīgas recenzijas. Ja arī iestudējuma celtnē nav ideāli uzbūvēta, tad tomēr visi atzīst, ka tas veidojies zem Spīdolas zīmes. Tā ir A. Jaunušana — cilvēka dvēseles, savstarpējo attiecību pētnieka — izrāde ar mūžīgā nemiera un ikdienību ārdošām liesmām valdošās Dailes — Spīdolas — Astrīdas Kairiņas acīs.

Valda Čakare

«KAMELIJU DĀMA»
LIEPĀJAS TEĀTRI

MĒGINĀJUMU PIERAKSTI

1985. gada 11. oktobris — 1985. gada 27. decembris

Galvenās lomas un to izpildītāji:

Margarita Gotjē — Indra Briķe vai Marita Lūriņa

Armāns Divāls — Ēriks Vilsons

Zoržs Divāls, Armāna tēvs — Jānis Dreiblatš

Pridānsa — Aina Jaunzeme

Olimpija — Vija Āboliņa

Gastons Rjē — Jānis Makovskis

Barons Varvils — Juris Bartkevičs vai Viktors Čestnovs

Sengodēns — Jānis Lagzdiņš

Grāfs de Zirē — Leonīds Locenieks

Režisors. — Oļģerts Kroders

Scenogrāfe — Žigrīda Atāle

Komponists — Valdis Aivars

Pēc tradicionālajām rudens viesizrādēm Rīgā 1985./86. gada sezonu Liepājas teātris uzsāka ar darbu pie «Kamēliju dāmas».

Kādas ir attiecības starp Aleksandra Dimā (dēla) melodrāmu un Oļģerta Krodera ieceri?

Vispirms A. Dimā uzrakstīja romānu «Kamēliju dāma» un tikai pēc tam tāda paša nosaukuma lugu (1852). (Kā zināms, Dž. Verdi «Kamēliju dāmas» sižetu izmantojis savai pasaulslavenajai operai «Traviata».) «Kamēliju dāma» ir stāsts par to, kā slavenā Parīzes kurtizāne Margarita Gotjē pēkšņi modušās īstas mīlestības ietekmē sarauj saites ar galvaspilsētas bohēmu, lai lauku klusumā



kopā ar jauno provinces buržuā Armānu Divālu uzsāktu citu — tīru un skaistu dzīvi. Taču gaišajām nākotnes cerībām nav lemts piepildīties. Pie Margaritas ierodas Armāna tēvs un savu divu bērnu vārdā lūdz, lai Margarita no Armāna atsakās. Jo kompromitējošais sakars ar bijušo kurtizāni draud izpostīt Armāna karjeru un izjaukt viņa māsas laulības ar sabiedrībā cienījamu cilvēku. Margarita uzklausa tēva lūgumu un, uzrakstījusi Armānam atvadu vēstuli, dodas uz Parīzi, lai atgrieztos vecajā dzīvē. Mīlestības ciešanas un postošais dzīves veids diloņslimo Margaritu ātri noved līdz kapa malai. Vēl pēdējā tikšanās ar sāpju sagrauzto Armānu, kas beidzot no sirdsapziņas pārmetumu mocītā tēva uzzinājis patiesību par Margaritas nesto upuri, un Margarita mirst.

O. Kroders šim melodramatiskajam vēstījumam bez žēlastības plēsa nost rožainos sentimenta un jūtu eksaltācijas garnējumus, meklēdams un arī atrazdams zem tiem skaudru dzīves īstenību. Režisors vēlējās turpināt A. Ostrovska lugas «Līgava bez pūra» iestudējumā iesākto sarunu par stipras, kaislīgas, vērīnīgas personības tragisko likteni sabiedrībā, kas nespēj izvirzīt nekādus pozitīvus ideālus. Nabadzīgā, bet skaistā šuvēja Margarita, neatrazdama savam mūžam saturīgu mērķi, aiziet pa netikuma ceļu, jo viņu vilina prestiža pasaule ar «saldās dzīves» spožumu. Izrauties no šīs dzīves Margaritai nav lemts gan tāpēc, ka netikums ir pārāk lipīgs, gan arī tāpēc, ka tikums savas pareizības apziņā ir pārāk paštaisns, lai tam, kas reiz kritis, ļautu atkal piecelties.

«Kamēliju dāmā» ir lieliska loma Indraī Briķei. Loma no Sāras Bernāras un Eleonoras Duzes repertuāra, loma ar milzīgu pārdzīvojuma atklāsmes amplitūdu — no visdziļākās samaitātības pašam zemākajām izpausmēm līdz cildenas skaidrības augstākajām virsotnēm. Te ir arī sarežģīts un saistošs uzdevums inscenētājam — cauri melodramatiskā sižeta samezģlojumiem izlauzties līdz būtiskām sabiedrības dzīves likumsakarībām, atklāt indivīda likteņa nenovēršamo atkarību no tām. Un, protams, liela nozīme ir tam, ka A. Dimā melodrāma dod iespēju uzrunāt visplašāko publiku — gan tos skatītājus, kas alkst tikai izraudāties, gan arī tos, kuri no teātra gaida iedziļināšanos būtiskos dzīves procesos.

Tāpat — «Kamēliju dāma».

Vispirms luga divas reizes tika izlasīta «pie galda». Trešajā reizē aktieri ar lomas eksemplāru rokā izgāja «uz laukuma», lai mēģinātu darbībā.

Kā galvenais no mēģinājumu procesā gūtajiem iespaidiem izkristalizējās atzinums, ka mākslas neikdienišķo cildeno poēziju režisors O. Kroders audzē no ikdienišķi raupjas, zemas dzīves

prozas. Pacelšanās līdz cilvēka gara spēka augstākajām virsotnēm notika, laužoties cauri biežam, smagam un nepievilcīgam sadzīves pieredzes slānim. Turklāt režisors ņēma vērā, ka par tik populāriem darbiem kā «Kamēliju dāma» aktierim mēdz būt jau gatavi, nereti vienpusīgi un estetizēti priekšstati, kas traucē uztvert un atklāt režisora iecerēto tēla kodolu. Ar uzsvērti prozaisko un neizmeklēti ikdienišķā leksikā izklāstīto tēlu rīcības motivāciju O. Kroders ne tikai uzspridzināja priekšstatu stereotipus, bet radošākos aktierus arī stimulēja meklēt kontrargumentus režisora dažkārt tieši piezēmētajam viedoklim. Mēģinājumos valdīja atbrīvotība un nepiespiesta atraišība. Aktieri tika «baroti» nevis ar grūti uztveramu un pārstrādājamu koncentrātu, bet ar lielu informācijas daudzveidību, kurai blakus bija arī vienkārši sarunas par dzīvi.

Iestudējuma virsuzdevums vai idejiskais vispārinājums mēģinājumu laikā koncentrētu formulu veidā dots netika, visu vērību režisors veltīja psiholoģiskai konkrētībai. («Divas lietas ir vajadzīgas. Režisora attieksme pret materiālu un psiholoģija, tad sociālais un filozofiskais skanējums pats no sevis nāks ārā. Tam būs jānāk.» O. Kroders.) Bija tā, it kā režisors pa pilienam vien pilinātu aktieru apziņā (un zemapziņā) asociācijas un impulsus, kam jāizraisa aktieri reakcija — iekšēja pārkārtošanās, pārorganizēšanās. Ar uzsvērti ikdienišķo, pat piezemēto rīcības motivāciju tēls tika «pievilktis klāt» pie aktiera, pierādot, ka tēla domās, jūtās un rīcībā nav nekā nepieejama, nesaprotama. Meklēt sevi! Ne velti režisors aktieriem tik bieži uzdeva jautājumus: ko tu dari tādā un tādā situācijā? (Protams, iespējams arī cits variants, kad režisors mudina aktieri tiekties pēc iepriekš izdomāta tēla etalona.)

Nesasprindzinātā atmosfērā, kurā katrs tēlotājs tika stimulēts izmēģināt pats savas, lai arī vispārdošākās idejas, režisors panāca to, ka aktieriem nebija bailu kļūdoties, meklējot vienīgi īsto žestu, galvas pagriezienu, intonāciju. Te gan jāpiebilst, ka šāds darba stils ir auglīgs, tikai strādājot ar talantīgiem vai vismaz disciplinētiem un aktīviem aktieriem. Jo — režisora īstenotā absolūtā demokrātija daļu aktieru stimulē radošam darbam, bet daļu vēl dziļāk gremdē laiskošanās un garlaicīgas veģetēšanas purvā.

Kāds no aktieriem, redzēdams, ka sīki pierakstu visu, kas mēģinājumos notiek un par ko tiek runāts, līdzjūtīgi teica: «Jūs par velti rakstāt. Beigās tāpat iznāks pavisam kas cits. Un Kroders jau pats arī nemaz nezina, kas tur galu galā būs.» Viņam nebija taisnība. Režisors lieliski zināja, ko grib panākt. Tieši uzveduma ieceres skaidrība un konsekvence ļāva O. Kroderam tik brīvi un elastīgi atraišīt aktieru iniciatīvu. Gan dodoties garos, it kā nemērķtiecīgos ekskursos pa dzīves un mākslas notikumiem, gan

daudzkārt apsverot atšķirīgus vai pat diametrāli pretējus varoņu rīcības motīvus, respektīvi, organizējot mēģinājumu procesu, kura šķietamais stihiskums slēpa sevī stingru režisora gribas virzību. Un tajā pašā laikā aktierim arī bija taisnība. Tādā nozīmē, ka tajos gadījumos, kad notika reakcija starp režisora iecerī un aktiera piedāvājumu, tapa pavisam jauna kvalitāte, kuras iespējamo rašanos režisors bija gan paredzējis, bet tās konkrētā izpausme iepriekš netika prognozēta.

O. Krodera mērķis — pilnasinīgs, dzīvs cilvēks, nevis priekšstatu summa. Tālab, uzplēšot cilvēka psiholoģijas pašus dziļākos slāņus, ik brīdī tika nostiprināta nevis veiksmīgi atrasta tēla ārējā izpausme, bet gan pašajūta, iekšējā norise.

Sajos mēģinājumos pierakstos ietverti daži nozīmīgākie lugas analīzes momenti, cenšoties saglabāt režisora un aktieru izteiksmes stilu (gan mēģinājumu žargonu darot pēc iespējas visiem saprotamāku).

1. Margaritas viesistaba, kur garlaikojas viņas atraidītais pielūdzējs barons Varvils. Ierodas nogurusi, slimības nomāktā Margarita, un vakara uzdzīvei sāk pulcēties sabiedrība (te arī bagātais Sengodēns un Parīzes kurtizāņu karaliene Olimpija). Atnāk Margaritas draudzene Pridānsa un bohēmiskās sabiedrības pastāvīgais uzjautrinātājs Gastons, kas sev līdzī pirmo reizi atvedis Armānu Divālu.

1985. gada 24. oktobrī.

O. Kroders. Viņš (Varvils)* sievietēm nepatīk. Pieradis viņas ņemt kā pērkamū precī un bez liekām runām.

I. Briķe. Bet es negribu viņam ļauties. Taisni tāpēc, ka nāk it kā ar neapstrīdamām tiesībām.

O. Kroders. Nu jā, bet Margaritai nepatīk arī Varvila slēptā nekūtrība, viņa neapzināti gaida šķīstu mīlestību.

Indra, tev grūta diena aiz muguras un vēl priekšā — vakariņas. Bet gulēt nelaidies, te tomēr vīrietis sēž. Kaut arī viņam nav jāslēpj, cik tu esi pārgurusi. Labāk lai es viņam nepatīku.

I. Briķe. Vai man kas sāp?

O. Kroders. Baismīgs nogurums, grūti kustēties, runāt. Kā jau diloņslimai. Bet, lai būtu ko spēlēt, te nav par skādi, ja kaut kur kaut kas dur. Viņa nupat ir apdakterējusies, bet jūt, ka nemaz nav labāk. Tāpēc vairāk aizņemta ar sevi nekā ar Varvilu.

I. Briķe. Man slinkums pat dzīt viņu prom.

* Paskaidrojumi iekavās šeit un turpmāk mani. — V. Č.

O. Kroders. Pie Varvila jau pierasts kā pie mēbeles. Un viņš tiešām labi spēlē klavieres.

J. Bartkevičs. Bet cilvēks, kas mīl mūziku, tak nevar būt šitāds idiots!

O. Kroders. Var gan. Tie tur, koncentrācijas nometnēs, arī spīdzināja cilvēkus un pēc tam gāja klausīties Mocartu.

J. Bartkevičs. Vai Margaritai patīk tas, ko es spēlēju?

O. Kroders. Kā tad! Vajag viņam atstāt kaut ko cilvēcisku.

(V. Āboliņai un J. Lagzdiņam) Ko jūs te meklējat? Nekādas īpašas vajadzības jums nav, tas ir tāds rituāls — apciemot Margaritu. Lagzdiņ, iesēdies abām dāmām pa vidu. Tev svarīgākais ir dāmas, nevis austeres un šampanietis.

(I. Briķei) Par Pridānsas ierašanos tu nemaz neesi priecīga. Ar tiem, kas te jau ir, varbūt nebūtu pārāk jāizliekas. Bet Pridānsai un Gastonam līdzī svešs cilvēks (Armāns).

Indra, nez vai šie pamanījuši, ka tev slikti?

Vajag izcelt ainu, kad Margarita pie loga klepo. Šī epizode izjauc visu noskaņu. Nevieni nav īsti drošs, ka viņa ir izārstēta. Domā: nu varbūt ir labi, bet tad uznāk klepus.

I. Briķe. Tas klepus tīri fiziski uznāk, tāpēc ka viņa pie vaļēja loga bļautās.

O. Kroders. Pridānsas un Gastona izturēšanās pret Margaritu ir tāda ampelēšanās. Kolēģu būšana. Lielāks joks jau nevar būt kā atvest šito jefiņu (Armānu) pie Parīzes pirmās prostitūtas. Jūs abi (Pridānsa un Gastons) ļaujiet, lai viņš pastāv pie durvīm un pamokās.

(Ē. Vilsonam) Roku Margaritai skūpstī tik ilgi, cik ilgi pieklājības robežās iespējams.

Margaritā Armāns izraisa simpātijas. Tā uz tevi līdz šim neviens nav skatījies.

(J. Bartkevičam) Kad tu dzirdi Margaritu sakām (par Armānu) — viņš ir burvīgs, šis jūsu draugs, — tūlīt sēdies pie klavierēm un atkal sāc spēlēt. Rādi cik spēdams to, kas tevī labs. E. Vilsons. Vai es visas tās sarunas (Pridānsa un Gastons stāsta Margaritai par Armāna mīlestību) dzirdi? Tad jau man ausis vīst.

O. Kroders. Dzirdi un jūties kā sapnī, kad visi uz tevi skatās, bet tu neesi pietiekami apgērbts. Bet visriebīgāk izturas Margarita pati — ak tu, muļķītis tāds, esi atnācis uz kurtizāni paskatīties? Nu, tad skaties! Un izliekas vēl riebīgāka, nekā ir. Bet Armāns ir tik stulbs, ka neredz neko citu kā vien viņas acis. Domā: roze nātru dārzā. Izraus viņš to rozi, noliks sev uz rakstāmgalda un ostīs.

Indra, te svarīgs viss — kā tu sēdi, skaties. Ar savu izturēšanos viņa demonstrē — es esmu prostitūta. Taisi eksperimentu — cik ilgi viņš spēs saglabāt «teļa» skatienu, ja tu tik izlaidīgi uzvedīsies? Te vajadzētu to meitumājas toni dabūt — vienā rokā smēķis, otrā — glāze, ciniski izaicinoša izrunāšanās. Bet neaizmirsti lietišķību. Viņa ir pieradusi pie visa tā, kas citiem liekas briesmīgi.

Te jau ir tā atšķirība starp aktieri un neaktieri. Aktieris ir priecīgs, ja uz skatuves var nomest masku un parādīt, kas viņā patiesībā ir; neaktieris to nevar izdarīt, viņš liek vēl otru masku virsū. Bet kāda spēlēšana ar divām maskām uz deguna?

Patlaban te notiek gatavošanās orgijai. Istam seksam, nevis kaut kādai iedzeršanai.

(V. Āboliņai) Tu sēdi un jūties kā karaliene, un domā: manā mājā viss notiek daudz labāk.

(A. Jaunzemei) Tu esi paspējusi kārtīgi ieturēties, un nu tevi velk uz kaut ko it kā garīgu, tāpēc tu ierosini uzdziedāt.

I. Briķe. Ko Gastons te dara, ja Margarita viņam saka: vai nevarat palikt mierā?

J. Makovskis. Jā, te kaut kas tāds notiek.

O. Kroders. Nekas tāds te nenotiek. Vienkārši enerģijas nav, tāpēc jūs sevi «uzkaifojat», lai īsti gribētos atdoties orgijai.

Pridānsa izturas traki riebīgi, kad saka: Margarita ir slima. Līdzjūtības te nav. Vienīgā doma — vakars «iet dēli». Kā viņa drikst slimot, ja tu gribi lustēties?

1985. gada 30. oktobrī.

O. Kroders. (M. Lūriņai) Tu nāc no operas.

M. Lūriņa. Ar ko es biju operā?

O. Kroders. Atkal ar grāfu (de Zīrē). Bet tu tik nelāgi jūties, ka esi aizsūtījusi viņu mājās. Ar to tu nāc augšā — ir tik slikti, ka sliktāk nevar būt.

(J. Bartkevičam) Tev vajag pastiprināt līniju, ka pacietība iet uz galu.

J. Bartkevičs. Mūsu laikos jau nav tik ilgi jālenc...

O. Kroders. Varvils ir kā Mārtiņš Luters — te es stāvu, un citādi es nevaru. Liek saprast, ka sēdēs kaut vai gadu desmitiem, kamēr sapūs. Bet, kad Margarita tavus atsūtītos ziedus atdod Nanīnai (Margaritas istabene), tas tev ir par daudz. Tu esi uzgleznojis viņas portretu, bet viņa to uzsprauž uz nagliņas.

(M. Lūriņai) Kamēr Varvils spēlē, tu domā par miršanu. Fizisko nelabumu tīri aktieriski vajag turēt nepārtraukti. Tas atvieglos piekļūšanu otrajam plānam. Viņā pēkšņi kaut kas sabrūk. Lucifers sūta telegrammu: «Vai ilgi vēl? Lucifers».

J. Bartkevičs. Te jau neviens neņem galvā, ka Margaritai kas kaiš.

O. Krodērs. Jā, viņi jūtas pavisam omulīgi. Te tomēr ir meitumāja. Visas šīs sarunas ir sevis noskaņošana tam, kas būs. Katram ir sava veida fantāzijas par to, ko viņš pats darīs. Un tā jūs raujat katru vakaru. Tikai katru reizi citā dzīvoklī.

Varvilam šī kompānija ir dzīvā nelaime. Orgijās viņš nepiedalās. Klavieru spēlēšana ir sava veida protests pret izvirtības atmosfēru.

A. Jaunzeme. Kāda man ir attieksme pret Varvilu?

O. Krodērs. Tev neērti viņa priekšā, jo naudu par savešanu (ar Margaritu) tu esi saņēmusi, bet neko neesi panākusi.

2. Tā pati viesistaba tajā pašā vakarā. Margarita viena cīnās ar slimības lēkmi, kamēr citi blakustelpā liksmojas. Ienāk Armāns.

1985. gada 25. oktobrī.

O. Krodērs. (Ē. Vilsonam) Tu steidzies. Tev jāpasaka viss sakāmais, kamēr neviens nav ienācis.

(M. Lūriņai) Tev arī jāsteidzas, lai paliek labāk, jātiek pāri slimībai, vājumam. Liels brīnums — pirmoreiz vīrietis grib palīdzēt. Viens gan man vēl nav skaidrs: vai viņa katrā ziņā cenšas savu vājumu slēpt un grūž to asintrauku kā degošu papirosu kabatā vai arī ļaujas nelabumam? Loģiskāk laikam ir ļauties nelabumam. Gribas jau, lai kāds pažēlo. Kad Margarita saka — man ir labāk —, patiesībā viņai nav labāk. Ir tik draņķīgi, ka nav iespējams normāli sarunāties. Ko tu dari, kad tev zobs sāp?

M. Lūriņa. Galvu saķērusi, šūpojos gultā.

O. Krodērs. Kaut ko tādu dari, lai redz, ka tev pavisam slikti. Viņam (Armānam) jācīnās ne tikai ar tevi, bet arī ar slimību, kas tevi moka.

(Ē. Vilsonam) Tev gribas skriet viņai klāt?

Ē. Vilsons. Nē.

O. Krodērs. Nu jā. Viņa ir aizņemta ar sevi. Nevarētu teikt, ka viņš istā brīdī sāk runāt par mīlestību.

(Kad Armāns atņem Margaritai punša glāzi) Margarita noteikti dzer ar kāri. Viņa starp citu ir alkoholiķe — tikko paliek slikti, tā ķeras pie alkohola. Bet Armāns ir nedzērājs, jo nāk no mazpilsētas, gandrīz no laukiem, kur ļoti stingri tikumi.

(M. Lūriņai) Tu vari droši nīrgāties par viņu — Daniels lauvu bedrē! Vai tu, puisīt, apjēdz, pie kā tu esi atnācis? Bet tad Margarita vienu pēc otra saņem divus sitienus, ko nespēj atvairīt.

A. Dimā (dēla) «Kamēliju dāmas» mēģinājumā Liepājas teātri. Režisors O. Kroders un Margaritas Gotjē lomas izpildītāja I. Briķe



Pirmais — pret visām sievietēm jāizturas pieklājīgi, otrs — tu esi viņa liktenīgā sieviete.

Margarita, redzēdama, ka viņš ir labs cilvēks, saka, lai bēg, kamēr nav par vēlu. Bet viņa melo, kad saka: es jums neticu. Patiesībā sāk ticēt. Jo grib ticēt. Un, kad Armāns iet prom, tu jūti, ka aiziet vienīgā cerība izrauties no šī zaņķa, un sauc viņu atpakaļ.

Armāns, man liekas, ir tuvu nesamaņai no tādas laimes.

1985. gada 8. novembrī.

O. Kroders. (I. Briķei) Margaritu mīlas ilūzija vilina. Vajag nospēlēt, ka iekšķīgi tu visu apsver nopietni, tajā pašā laikā tā, lai tie, kas tev apkārt, nedomā, ka tu to lietu ņem nopietni. Kad

Margarita paliek viena, viņai ir tik slikti kā vēl nekad. Armāns ienākot to redz. Nu viņai kaut kādā veidā vajag savu izskatu glābt.

I. Briķe. Es metos pie spoguļa.

O. Krodērs. Kamēr krāsojies, seju Armānam centies nerādīt, bet pati spogulī mēģini konstatēt — skatās viņš uz tevi vai ne.

Viņa redz, ka Armāns tīri bāls. Kā tad ne — ienācis buduārā, atņēmis viņai glāzi un nu gatavojas uz lielo runāšanu. Margaritai rodas aizdomas — nez vai mīl, ja tur sprediķus un ņem glāzi nost. Drusku apceļ viņu.

Tev vajag meklēt tās neirastēniskās vietas. No tādas dzīves nervi nevar būt kārtībā. Nopīpējusies, nodzērusies, nomilējusies. Tu jūties kā ļoti nervoza aktrise, kurai jāspēlē ļoti harmoniska loma.

Armāna aicinājums — saudzējiet sevi! — izklausās ņirdzīgi. Ko viņš zina no prostitūcijas! Pie tam tu jau pati gribi no tā zaņķa izrauties. Viņš ir aizskāris tavu vārīgo vietu.

(E. Vilsonam) Viņa apšaubā, bet tev, Ērik, jāpierāda, ka tas, ko tu saki, nav apšaubāms.

(I. Briķei) Mēģini nolasīt no viņa acīm, cik viņu var ņemt par pilnu. Margarita grib ticēt. Un ar to jau parasti iekrīt. Uz mirkli viņa gan apjēdz, ka nekas nevar sanākt — puisīt, ej mājās un labi mācies. Bet tikai uz mirkli.

Ērik, nebaidies no seksa, lai Armāns neiznāk tāds skolnieks, kas dabū divnieku un tūlīt pēc stundas labo. Indra, turies pretī! Bet viņš jau jūt, ka viņa nebēgs.

3. Nākamās dienas rīts. Margarita savā buduārā tērzē ar Pridānsu un nepacietīgi gaida Armānu, kas drīz ierodas.

1985. gada 26. oktobrī.

O. Krodērs. Ko sievietē dara svētdienas rītā? Varbūt pārmaiņas pēc jūtas labi?

M. Lūriņa. It kā netišām meklē iemeslu, lai varētu iedzert. Un atrod — es esmu uztraukusies.

O. Krodērs. (A. Jaunzemei) Tu viņai to Armānu iesmērēji kā vēl vienu partneri, bet nedomāji, ka izvērtīsies tik grandiozs romāns. Margaritai tu dari labu — piegādā klientus, bet par to, ka dara labu, saņem naudu. Kā prostitūta Pridānsa vairs nav lietojama, cepuru darbnīca arī neko neienes. Ko tad? Badā mirt? Tu centies izmantot situāciju un «pumpē» naudu no Margaritas.

(E. Vilsonam) Pridānsas klātbūtne tevi mazliet izsīt no slie dēm. Un tad vēl Margarita tevi atsēdina otrā istabas kaktā.

Armāns visu laiku grib celties un nākt tuvāk, bet Margarita ar žestu attur. Erotiskās rotaļas.

Meklējiet paši to brīdi, kad nevarat vairs valdīties. Kad viņi metas viens pie otra.

(Ē. Vilsonam) Kad tu Margaritai prasi, vai viņa ir lasījusi «Manonu Lesko», tu gaidi, ka viņa teiks: ak, es nemaz nebiju iedomājusies, ka dzīvoju netikumīgi. Bet Margarita: nu un tad, kas tur sevišķs? Nauda taču mums būs vasarā vajadzīga. Tad Armāns sāk lasīt morāli. Šajā situācijā jūs abi viens otru abso-lūti neizprotat.

(M. Lūriņai) Tu Armānam tā kā mazam bērnam gribi iestāstīt, ka morāles lasīšana te nevienam nav vajadzīga. Bet vai tad no tāda mietpilsoņa var gaidīt, lai viņš saprot kurtizānes dvēseli? Visos strīdos tev jābūt gudrākai par viņu. Tā no viņas puses ir viltība — ja tu mani mīli un gribi pavadīt vasaru kopā, tad ļauj man darīt tā, kā es uzskatu par vajadzīgu.

Kad viņa prasa, vai viņš grib braukt uz laukiem, pirmā reakcija — par to nekā labāka pasaulē nav. Vai arī gluži otrādi — viņš iedomājas, kā viņa pelna naudu. Kuras pašam nav. Margari-ta saka: gan es zināšu, kā tikt pie naudas, bet Armānā kaut kur dziļi sēž kārdinājums, lai viņa vēl šoreiz sapelna to naudu. Tāpēc pats uz sevi dusmojas un grib izcīnīt tiesības būt greizsirdīgam. Bet Margarita neieļaužas. Kad Armāns aizgājis, Margarita brīnās, uz ko viņa vēl spējīga pēc četriem izvirtības gadiem. Ar šodienu tu esi pārgājusi jaunā kvalitātē. Tu sāc ticēt jaunai, skaistai dzīvei. Nevajag prātot — vienkārši ilgi kaut kas sāpējis un pēkšņi vairs nesāp.

4. Margarita ataicinājusi grāfu de Zirē tādēļ, ka grib no viņa «izspiest» piecpadsmīt tūkstošus franku, lai varētu pavadīt vasaru uz laukiem kopā ar Armānu. Armāns redzējis, ka de Zirē ieiet Margaritas mājā. Viņš atsūta Margaritai vēstuli, kurā paziņo, ka sarauj ar viņu attiecības uz visiem laikiem.

1985. gada 26. oktobrī.

O. Krodērs. Kam tev tas vecis vajadzīgs pēc Armāna?

I. Briķe. Kā? Naudiņu man vajag.

O. Krodērs. Ja nebūtu Armāna, viņa mierīgi iesētos grāfam klēpī un teiktu: man šodien atkal vajag piecpadsmīt tūkstošus. Bet tagad kaut kas traucē to darīt. Viss ir citādi nekā parasti. Viņa nezina, kā izturēties.

I. Briķe. Kāpēc es pasaku, ka Armāns arī te bijis?

O. Krodērs. Tas ir ļoti gudri. Ja kaut kur gadās satikt, var teikt: ā, tas ir tas pats Armāns.



A. Dimā (dēla) «Kamēliju dāma» Liepājas teātri. Margarita Gotjē — M. Lūriņa, Gastons Rjē — J. Makovskis

(I. Briķei) Tu viņu (Žirē) vienreiz nobučo uz deguna, otrreiz iekod auss līpiņā, trešoreiz nobučo uz lūpām, un tad šis ir beigts. Tu viņam atnes spalvu, lai izraksta čeku. Un prasi fantastisku summu. Vismaz divas volgas.

I. Briķe. Kā var būt tik lielu summu parādā?

O. Krodērs. Par briljantiem. Viņa dzīvo pāri saviem līdzekļiem.

Kamēr Margarita lasa Armāna vēstuli, Žirē var minēt, kas tajā rakstīts. Margarita ir slavena ar savas sirds neievainojamību, tāpēc Žirē ir pārsteigts par atzīšanos, ka viņa iemilējusies. Mazliet Žirē jūtas apvainots, jo saprot, ka sarunas pirmajā pusē tu viņu esi mājējusi. Un tad viņam kā atlīdzību apsoli kaut ko pikantu. Tik pārāk vecs jau grāfs nemaz nav.

I. Briķe. Tomēr riebīgi. Drīzāk vajadzētu iet kaut kur kaut raudāt.

A. Dimā (dēla) «Kamēliju dāma» Liepājas teātri. Margarita Gotjē — I. Briķe, Armāns Divāls — E. Vilsons



O. Kroders. Viņa mēģina gan smaidīt un koķetēt, bet pati tik tiešām gandrīz raud.

Kad Margarita saka: ejam vakariņās, man nepieciešams ieelpot svaigu gaisu, tas nozīmē — man vajag piedzerties. Margarita redz, ka grāfs zina vairāk, nekā viņa būtu gribējusi. Arī to, ka iemīlējusies. Bet jums (Žirē) ar to būs jāsamierinās, tāpat kā es samierinos ar jūsu vecumu.

5. Tajā pašā dienā. Ierodas Armāns un lūdz piedošanu. Margarita, viņam nemanot, aizsūta projām grāfu de Žirē.

1985. gada 26. oktobrī.

O. Kroders. (E. Vilsonam) Ar ceļosmešanos laikam nevajag sākt. Mūsu laikos tā nedara. Vajag visu apgriezt otrādi — lai tu būtu tas cietējs. Es negribu jūs mīlēt, tomēr milu.

Margarita patiešām ir ļoti apvainota — visu viņa dēļ darijusi, pat Zirē izklaidējusi, bet viņš vēl apvainojas. Šis skats ir specifisks vīrieša un sievietes uztverei. Margaritai no profesionālā viedokļa gulēšana ar citiem liekas sākums, turpretī Armāna vēstule — briesmīgs noziegums. Viņam atkal liekas otrādi.

Margaritas monologa būtība — es cerēju sapni pārvērst par īstenību, bet izrādās, tu neproti braukt ar velosipēdu, tu mani nesaproti. Tomēr galveno jau viņš saprot — viņa viņu mīl. Un ar to šai brīdī pietiek — milas romāns turpinās...

1985. gada 9. novembrī.

I. Briķe. Vai es Amānam piedošu?

O. Kroders. Nu dabiski! Tava pretošanās ir tikai izlikšanās. Tas tak ir dabas brīnums — kurtizāne iemīlas.

I. Briķe. Bet no tā nekas nevar iznākt.

O. Kroders. To tu vēl nezini. Pridānsa ļoti labi saprot, ka Margarita grib Armānu redzēt. Jo vairāk tas būs manāms, jo labāk. Tas, ka tu aizsūti projām grāfu, ir izšķirošs solis — tu nogriez sev galvenos ienākumus. Nu tev visi tilti sadedzināti un rodas iekšēja brīvības izjūta — tagad es vairs neesmu prostitūta. Es dzīvošu tā, lai viņš nevarētu man pārmest. Te tu beidzot saproti, ka nevar mīlēt vienu un piederēt citam. Bet viņam arī kaut kas jāupurē. Viņa slimīgā greizsirdība. Tāpēc Margarita viņu audzina.

I. Briķe. Tik ilgi dzīt viņu prom? Un ja nu viņš aiziet? Te nedrīkst šaut pār stripu.

O. Kroders. Nu jā. Bet spēlēt — es nekā neesmu darijusi — nav tik interesanti. Tad viņa ir vienkārši liekule, jo izliekas gandrīz vai par šķīstu jaunavu, kas tikai aiz pārskatīšanās nodarbojas ar prostitūciju.

(Ē. Vilsonam) Netaisi lētu skandālu. Parādi savu asiņojošo sirdi. Vajag viņai nevis pārmest, bet pierādīt — es citādi nevaru, esmu traks aiz mīlestības un lūdzu ar to rēķināties. Tavs trakums ir tavs alibi. Tev jāpārlicina viņa. Nevis ar miesu, bet ar dvēseli. Vispār jūs jau tik tālu esat nonākuši, ka praktiski vairs nevarat šķirties.

XXX*

O. Kroders. Pridānsa saka: Armāns ir pie manis. Bet Margarita mēģina turēties pretī. «Ko viņš grib?» Vai idiotiskāks jautājums var būt? (M. Lūriņai) Tas ir tā — tu atnāc uz mēģinājumu un es tev prasu: ko tu gribi?

* Ar zvaigznīti te un turpmāk apzīmēts ainas vēlreizējs atkārtojums.

Kad ienāk Armāns, Margaritas pirmā doma — krist ap kaklu un lūgt piedošanu. Bet viņš izskatās tik grēkus nožēlojošs, ka viņa iedomājas šo pārmācīt.

(Ē. Vilsonam) Tu visu laiku koncentrēti klausies, ko viņa runā, tu strīdies ar viņu arī tad, kad ciet klusu. Armāns: kāpēc tu saki—nē? Margarita: tāpēc, ka tu esi dulls, bet visvairāk tāpēc, ka es esmu prostitūta.

(M. Lūriņai) Tavš garais monologs par sapņiem nozīmē — es jau gribētu, ja mēs varētu. Tev svarīgi nevis aprakstīt savus sapņus, bet pateikt: mēs nederam kopā.

Ē. Vilsons. Armāns jau īsti nesaprot, kas tā prostitūta tāda ir. O. Kroders. Nu jā. Viņš to uzskata par kaut kādu nelaiimes gadījumu — pavesta un pamesta. Bet, kad uznāk greisirdības lēkme, tad saprot ļoti labi.

Jo Margarita vairāk runā, jo viņai pašai riebīgāk paliek. Jo lielāks grēcinieks, jo lielāka ilgošanās pēc šķīstīšanās.

(M. Lūriņai) Marīta, viena doma ir ar šo tekstu pierādīt, cik ļoti tu gribi tikt ārā no zaņķa, otra — pierādīt, ka netiksi ārā. Otrs ceļš ir tas īstais, tikai vairāk vajag just sāpi par to, ka nevar tikt ārā.

M. Lūriņa. Grūti mīlēt, ja visu laiku sev un viņam jāiegalvo, ka nekas neiznāks.

O. Kroders. Tas jau viņai dod to traģisko toni, ka viņa nojauš — nekas neiznāks.

6. Lauku māja Parīzes tuvumā. Armāns nejauši dabū zināt, ka Margarita izpārdod un ieķīlā savu īpašumu, lai varētu dzīvot uz laukiem kopā ar viņu.

1985. gada 29. oktobrī.

O. Kroders. Šitās laimes dienas Margaritai drausmīgi intensīvi jāizdzīvo. Tas ir tā: mamma izgājusi un tev ļoti garšo zemeņu zapte. Mamma tūlīt nāks, bet, kamēr nāk, burka jāizēd. Citādi pēc tavas nāves zemeņu zapti ēdīs cits...

(M. Lūriņai) Ciniski izlaidīgais izturēšanās veids ir pazudis, tagad tu vari spēlēt pozitīvu, gaišu sievieti. Tev jau tik labi iet, ka ir bailes no tā. Ja nu viņš pārstāj mani mīlēt? Tāpēc tu tik daudz neuztraucies par materiālajiem sarežģījumiem. Gan jau Pridānsa visu nokārtos.

Bet Armāns samulst — kāpēc zirgi pārdoti par puscenu un briljanti ieķīlāti? Viņa dēļ Margarita ir spiesta sevi izputināt. Armāns dusmojas uz sevi — kā viņš varēja to nesaprast.

E. Vilsons. Negribēja.

O. Kroders. Nu jā. Te parādās kaut kas ne visai glīts. Nu viņš ir galīgi satriekts, bet viņa apņemšanās braukt uz Parīzi un visu nokārtot ir nereāla, tā pierāda viņa puiciskumu.

Erik, nepārtrauc domu — ko darīt? Tev jāglābj tavs vīrieša gods. Tas ir tā: tu esi pazaudējis portfeli ar divu mēnešu algu, dokumentiem, romāna manuskriptu, tūkstoti no kinostudijas. Un nu pūlies atcerēties, kur tu portfeli varētu būt atstājis.

7. Armāna prombūtnē ierodas Armāna tēvs un lūdz Margaritu no dēla atteikties. Kad no Parīzes atgriežas Armāns, Margarita noklusē par tēva vizīti un, Armānam to nenojaušot, atvadās no viņa uz visiem laikiem.

1985. gada 9. novembrī.

O. Kroders. (I. Briķei) Viņas vārdi, tēvu ieraugot: Armāna šeit nav, — ir izmisuma kļedziens. Bailes, naiva cerība, ka viņš ies prom. Tu esi ar mieru četrpāpus rāpot, lai tikai viņš aizietu.

Nez vai Margarita saļimst? Droši vien. Bet viņš sāk tik riebīgi runāt, ka Margaritai rodas spēks piecelties. Pats demonstratīvi paliek sēžam, jo prostitūta nav sievietē.

(I. Briķei) Mēģini izkustināt viņa monumentālo nekaunību. Naidam jātiek pāri. Viņa stāsta, kā pārdevusi visu savu īpašumu, netaisnodamās, ar lepnumu: es esmu Briķe, par ko šodien liels raksts «Padomju Jaunatnē». Pašai par sevi to neērti teikt, bet citādi tu netiec viņam klāt. Taču tikko tev liekas, ka būsi tēvu atmaidzinājusi, šis nu prasa atteikties no Armāna.

Te ir trīs svarīgi pakāpieni: pirmais — viņai liekas, ka nu viss būs kārtībā, otrs — viņa domā, ka tiks cauri ar šķiršanos uz laiku, trešais — vecais pieprasa šķiršanos uz mūžu. Tāds absurds! Kad Margarita redz, ka viņš nav spējīgs aptvert šo absurdu, viņa pāriet uz lūgšanos — es drīz miršu.

(I. Briķei) Bet tad tu ieklausies un sāk saprast, ko viņš īsti saka. Viņš saka to pašu, ko tu esi teikusi Armānam: jūs nederat kopā. Visas sabiedrības domāšana tā ievirzīta.

Par to ir luga — ja tu vienreiz esi nogājusi no ceļa, tad tu esi nogājusi. Un viss. Kā «Hamletā» — ja tu arī sāk ar duršanu tāpat kā citi, tad tāds pats slepkava vien esi. Un tieši šai brīdī Margarita saprot — nekas neiznāks, kaut visu laiku vēlējusies dubļus nokratīt. Viņa neupurējas, bet ir sapratusi, cik bezcerīgs ir viņas stāvoklis.

M. Lūriņa. Vai tad viņa neupurē sevi Armāna nākotnes dēļ?
O. Kroders. Viņa karjeras dēļ? Nē. Margarita, pirmkārt, apjēdz, ka liktenis viņai nav lēmis, «saldā dzīvē» agri vai vēl novēd pie

katastrofas; otrkārt, viņai ir šķīstīšanās mānija, kas viņu pavada visu mūžu.

Ja varētu izvēlēties starp Armānu un šķīstīšanos, tad viņa, protams, izvēlētos pirmo. Bet tagad izveles nav, jāšķīstās vien ir. Margarita grib tikt starp svētajiem. Atteikdamās no Armāna un iegrimdama dziļāk dubļos, viņa cer vēl vairāk šķīstīties.

1985. gada 10. novembrī.

O. Kroders. (I. Briķei) Vai tev ar to upurēšanos ir skaidrs? I. Briķe. Teorētiski, jā. Viņa visu izdara cildeni, lai varētu atgriezties vecajā dzīvē.

O. Kroders. Tev tāds traktējums? Ir otrādi: atkal atgriežas uz vecā ceļa, lai izskatītos cildeni. Tūlīt pat uzraksta vēstuli Varvilam. Bet, kad tas izdarīts, nerodas sajūta, ka sāкта lielā gaita uz Golgatu. Nekāda upurēšanās pacēluma nav.

I. Briķe. Tas būtu tā: es upurējos, aiziedama no teātra.

O. Kroders. Armānam garastāvoklis nemaz nav tik labs, kad viņš atgriežas no Parīzes.

E. Vilsons. Vai viņš ietaisījis parādus? Kaut ko viņš tomēr ir nokārtojis.

O. Kroders. Pie vairākiem augļotājiem iekļājis vienu un to pašu.

E. Vilsons. Tad drīzāk viņš ir ļoti satraukts?

O. Kroders. Tad drīzāk.

E. Vilsons. Un beigās viņam paliek pavisam draņķīgi ap sirdi?

O. Kroders. Armāns ir domīgs. Ko lai tagad dara?

E. Vilsons. Es Margaritu nepamanu?

O. Kroders. Acis pamana, bet smadzenes vienu brīdi vēlāk. Abi kaut ko grib noslēpt viens no otra. Katram savas raizes. (E. Vilsonam) Tikai neieslēgsti pasivitātē. Tev ir daudz problēmu, visādi dumji, nereāli plāni, kā dzēst parādus. Un sestajā prātā doma — kāpēc man ar Margaritu vajadzēja sapīties? Arī tad, ja tēvs nebūtu atbraucis, tas agri vai vēl uzpeldētu augšā. Puiciskums: domā, domā, kā nu tikt galā, un tad — eh, nav vērts par to domāt, aizstumj visu tālāk, gan jau būs labi.

Margarita to redz: kāds viņš tomēr liels zīdains!

(I. Briķei) To gan nepazaudē, ka tu aizej uz visiem laikiem. Vari sākt smaidīt, saglabājot traģisko izjūtu. Jo citādi nevar viņu dabūt prom. Te vajag tā, lai visi skatītāji histēriski raud.

I. Briķe. Grūti visu laiku tā.

O. Kroders. To grūtumu nevajag slēpt. Tev ir tā kā izrādē, kad jūti, ka viss «iet dēļi». Tu jau gandrīz raudi, bet izmisumā vēl kliedz monologu.

Te tev visgrūtākā vieta. Pamatdoma: lai pēc manas nāves

Armāns par mani labi domā, gan jau viņš visu uzzinās. Tu gribi nomirt ar apziņu, ka esi izdarījusi cēlu darbu.

E. Vilsons. Tad jau tas ir liels godīgums pret sevi un citiem. O. Kroders. Nē, drīzāk gļēvums, kad vieglāk izdarīt pašnāvību nekā dzīvot, cīnīties ar tēvu, uzturēt Armānu. Viņa tagad taisa pašnāvību — atsakās no cīņas par savu nākotni.

XXX

O. Kroders. (M. Lūriņai) Margarita te cīnās ar sevi. Tu raujies prom, bet nedrīksti rauties. Jebkuras nepatikšanas ir vieglāk nokārtot rakstiski nekā aci pret aci.

(E. Vilsonam) Tava loma sastāv no reakcijām uz Margaritas izdarībām. Kā baletā, kur nedrīkst partneri nomest zemē.

(M. Lūriņai) Neaizmirsti, ka viņai ir izdevība atgriezties. Armāns māsiņu apprecinātu tāpat, un vilks viņu rāvis, to veco. Bet viņa ir izdomājusi — redz, es tomēr varu.

M. Lūriņa. Bet es ar savu šķīstīšanos viņam tik ļoti daru pāri. O. Kroders. Tu viņam nedari pāri. Tu viņam esi tikpat kā zobs, kas jāizrauj.

8. Pēc četriem mēnešiem, kurus Margarita pavadījusi kopā ar Varvilu, viņa satiek Armānu Olimpijas salonā.

1985. gada 29. oktobrī.

O. Kroders. (M. Lūriņai) Kad atvadījies no Armāna, tu biji pārliecināta, ka tas ir uz mūžu, bet tagad atkal tikšanās divatā. Tu domā, ko viņam teikt. Te liela diplomātija vajadzīga. Pie tam tu tagad skaities noziedzniece un izskaties arī daudz sliktāk. Margarita apsēžas, Armāns iecirtīgi paliek stāvam. Armānu vispirms vajag nomierināt, jo ar tādu satracinātu jaunekli nav iespējams runāt. Bet viņš nemaz tik lēti nav nomierināms. Tu panāc to, ka jūs vismaz sākat sarunāties, un visu laiku mēģini likt saprast, ka viņu mili un mīlēdama dod padomus.

(E. Vilsonam) Ko viņš domā, un ko viņš gribs? Viņš pašreiz ir ļoti sliktās domās par Margaritu. Viņam ir programma — atriebties. Man liekas, ja viņš izaicinātu Varvilu, tad uz divkauju neatnāktu. Tikai draud Margaritai ar divkauju tāpēc, lai viņa saprot, cik dziļi noziegusies. Šī ir tā vieta, kur Armāns sevi ārkārtīgi žēlo. J. Bartkevičs. Kas tad tas Armāns ir — kretīns?

O. Kroders. Viņš ir normāls, normāls vidusmēra cilvēks.

J. Bartkevičs. Jums visi ir muļķi. Jānis Balodis («Aijā») — muļķis, Armāns — muļķis.

O. Kroders. Tā ir pamatshēma. Kad tēls nāks gatavs, būs citādi.
(M. Lūriņai) Marita, kā tu ieskaidrosi vīrietim, ko mīli, kāpēc tu atdodies tam, kuru nemīli? Lai viņš saprastu, ka tas ir viņa paša labā. Kas jūs abus kavē braukt prom? Kāpēc tu neizstāsti, ko tas vecais (Armāna tēvs) «ievārija», bet saki — nekad?

Tagad galvenais nav tēvs, bet tas, ka tu atkal četrus mēnešus esi nodarbojusies ar prostitūciju. Tev vairs nav tiesību atgriezties un tu arī nevarētu, jo esi grimusi dziļāk, nekā cilvēks drīkst. Tu esi apjēgusi, ka upuris nebija tā vērts, bet atgriezties ir par vēlu.

1985. gada 10. novembrī.

E. Vilsons. Kas man te par darbības līniju? Viņš reaģē uz sabiedrību?

O. Kroders. Sabiedrība tevi absolūti neinteresē. Pirmais, ko viņš dara, — meklē Margaritu. Atriebības domas visādos variantos — iespļaušu Varvilam sejā, iesperšu ar kāju Margaritai. Galvenais, lai neviens nepamana, ka es joprojām viņu milu. Izliekas, ka pats pametis Margaritu, lai tikai kāds nedomātu — Margarita viņu pametusi.

(I. Briķei) Kad tu ierodies kopā ar Varvilu, tev iekšā šaudās doma: mans upuris nav izdevies.

I. Briķe. Bet zvērests, ko viņa devusi?

O. Kroders. Kas viņai zvērests! Ja Armāns tevi pārliecinātu, ka ir kāda jēga sākt visu no gala, tu ietu viņam līdzī. Kāpēc tu vispār ar viņu gribi runāt?

I. Briķe. Lai pateiktu: nedari muļķības (atsakies no divkaujas)!

O. Kroders. Nē. Patiesībā, lai redzētu viņu. Tevi interesē, ko viņš tagad dara, kā izskatās, kā izturēsies pret tevi. Pie tam tev nemaz nav tās cerētās izjūtas, ka tu upurēdamās dari kaut ko cildenu. Jums abiem (Margaritai un Armānam) viena doma: kādi mēs esam idioti, ka vairs neesam kopā.

(E. Vilsonam) Kad viņa sūta tevi prom, tas ir pierādījums — viņa uzliek man ragus un sūta uz laukiem. Muļķi atradusi! Mēģini uzturēt šo emociju. Ja mani mīli, kāpēc mani moki? Kā es esmu izcūkots, nabadziņš! SAGRĀB viņu ar domu: tas ir mans īpašums.

Ja es būtu to lugu rakstījis, šai vietā viņš būtu viņu nožņaudzis.
I. Briķe. Bet tas taču būtu tik skaisti — braukt atkal viņam līdzī!

O. Kroders. Pirms tikšanās ar Varvilu viņa brauktu arī — pie velna solījumu! Bet tagad, Indra, tev viņam jāieskaidro, ka tas vairs nav iespējams. Divi cilvēki, kas viens otram grib krist ap kaklu, bet dara sazin ko. Armāns pūlas noturēties vienaldzības līmenī, kaut arī rokas un kājas trīc. Viņa līnija — mani tu neapmānīsi. Par to, ko tu man esi nodarījusi, tu saņemsi bargu sodu.

(I. Briķei) Tev vajag spēlēt domu — paldies dievam, viņš mani tūlīt nožņaug. (Ē. Vilsonam) Bet tev — es lai tevi nožņaudzu un eju cietumā?

9. Vientuļo, mirstošo Margaritu no bijušajiem uzdzīves biedriem Jaunajā gadā atcerējies vienīgi Gastons. Vēlāk ierodas Armāns, kas no sava tēva beidzot uzzinājis patiesību.

1985. gada 30. oktobri.

O. Kroders. Agonija turpinās jau vienpadsmit dienu. Pašlaik Margarita guļ. Te varētu tādu joku palaist; Gastons skatās — nez vai guļ vai beigta? Margarita ir nomocījusies, Gastons ir nomocījies, jo visu nakti dežurējis pie Margaritas gultas.

Idilli te taisīt nedrīkst, arī te vajag konfliktu. Margarita ir uztraukta. Vispirms tāpēc, ka mostoties pirmajā brīdī notur Gastonu par Armānu. Pēc tam tāpēc, ka redz vīrieti un satraucas par savu izskatu. Grib uzvesties kā vesela un celties augšā. Man tādas aizdomas, ka Margarita grib aizmānīt Gastonu projām. Viņš viņai neļauj darīt, ko grib.

J. Makovskis. Viņš saprot, ka Margaritu mīl?

O. Kroders. Tas nav interesanti. Viņš ir tāds lustīgs, jautrs pusmākslinieks. Tiek turēts bagātnieku vidū par jokdari. Viņam droši vien ir arī pašam sava brūte. No prostitūtām viņš neko neprasa, tāpēc ir ieredzēts. Jo tie vīrieši, kuri viņas iekāro, ir tā kā šķiras ienaidnieki. Gastons ir vienīgais, kas spēj būt tikai draugs, iejusties otrā cilvēkā.

(J. Makovskim) Kāpēc tu soli viņu vest pastaigāties? Kāpēc tāda fatamorgāna vajadzīga?

J. Makovskis. Tāpēc, lai nomierinātu.

O. Kroders. (M. Lūriņai) Tu saproti, ka viņš tevi apmāna? M. Lūriņa. Nē.

O. Kroders. Bet tas būtu skaisti, ja tu visu saprastu un pateicībā noglāstītu viņam matus. Ak, ja Armāns būtu viņa vietā!

Margarita dzīvo vairs tikai ar cerību redzēt Armānu. Bet nupat sāk iestāties samierināšanās, ka viņš neieradīsies, — upuris ir nests, tu savu misiju esi izpildījusi. Faktiski tu mierini dakteri, nevis otrādi. Esmu sasniegusi to fāzi, kad var iztikt bez meliem.

(M. Lūriņai) Tu vēlreiz izlasi Armāna tēva vēstuli, aiztaisi acis un gaidi, kad mirsi. Bet nāk Nanīna un saka: atgriezies Armāns. M. Lūriņa. Un es metos pie spoguļa?

O. Kroders. Te vajadzīgs kaut kas dulls. Viņš ienāk, ierauga, cik viņa pretīga, apstājas. Un viņa pieskrien viņam klāt, varbūt

pat iecērt pliķi un sabrūk. (M. Lūriņai) Kad tu ieskaties viņam acīs, tev rodas vajadzība viņam iesist — tu visu esi sapratusi...

1985. gada 10. novembrī.

O. Kroders. (I. Briķei) Viņa laikam ir diezgan mierīga, jūtas pietiekami cietusi. Un nu ir sataisījusies nomirt. Palicis tikai viens rituāls — pēdējo reizi izlasīt Armāna tēva vēstuli.

I. Briķe. Kā viņa to vēstuli lasa? Saturu vai vārdus? Es nesa-protu.

O. Kroders. Viņa domās sarunājas ar Armānu. Paldies, ka jūs man esat piedevuši, es aizeju bez naida. Vēstule palīdz nostiprināt pārliecību — es tikšu debesīs.

Kad ierodas Armāns, Margarita skrien pie spoguļa un ierauga kaut ko tādu, ko vispār iedomāties nevar, — kauli, āda un zili riņķi ap acīm. Izmisīgi un nesekmīgi ar kosmētikas palīdzību mēģina ko glābt.

Armāns atnācis nevis pie Margaritas, bet pie miroņa.

(E. Vilsonam) Tev ir drausmīga sajūta, tu viņu nejūti kā sievieti, tavās rokās ir līķis, kas runā un vēl sāk rosīties. Armāns pat kāpjjas atpakaļ. Sabrūk. Tas viņam ļoti raksturīgi — ko lai es tagad daru?

Pirmizrāde notika 1985. gada 27. decembrī.

Publicējam plašākai sabiedrībai nezināmu Alfrēda Amtmaņa-Briediņa rakstu «Par aktieri un režisoru». Tā ir nodaļa, kas 1963. gadā netika ievietota grāmatā «Pretim saulei» izdevuma ierobežotā apjoma dēļ un mašīnrakstā saglabājusies mākslinieka personiskajā arhīvā. Alfrēds Amtmanis-Briedītis vairāk bija teātra praktiķis, režisora un aktiera tiešā darba darītājs, mazāk savas dzīves un darba pieredzes sistematizētājs, vispārinātājs, teorētisko atziņu noapaļotājs. Taču retumis arī viņš, kā to liecina jubilejas atceres dienās kļajā laistās «Lappuses no dienagrāmatas» un šis materiāls, ķēries pie spalvas, lai dalītos savās domās.

Alfrēds Amtmanis-Briedītis

Cilvēks, kurš, sevi pārbaudīdams, nav izjutis vēlēšanos sevi atklāt un dalīties dvēseles noslēpumos, diezin vai var būt aktieris.

Par aktieri var būt tikai tāds cilvēks, kuram pēc būtības nolikts: viņam jādalās ar sabiedrību savās dvēselīgās bagātībās, kas viņam ieliktas jau šūpulī.

Aktieris ir aicināts būt par valdnieku publikas atzinumam. Viņam vajag būt degsmes pilnam māksliniekam. Viņam jābūt ar kaislīgu gribu paziņot, pastāstīt, pasludināt skatītājiem savus solījumus, sapņus, fantāziju, pārliecināt un aizraut skatītājus ar savām domām, satraukt un satricināt skatītājus ar savām jūtām un pārdzīvojumiem. Nevarēt klusēt, nevarēt aizmirst savu cilvēcisko kaislību saturu — lūk, tā jau ir īsta skatuves mākslinieka pazīme.

Un līdz ar to viņš būs sirsnīgs, patiess un vaļsirdīgs — kā bērns, kas griežas pie pieaugušajiem, nemeklēdams sava labuma.

Visu var mīlēt, un visu var arī nemīlēt. Kas šodien patīk, rītu var nepatīkt. Šodien mēs sakām: labi, — bet rītu: slikti. Tas tīri dabīgi. Bet teātris kā audzinoša iestāde ir vajadzīga un mīlama vienmēr. Teātris simtiem gadu vecs, bet viņa seja — jauna. Un jaunu viņu dara šodienas — sociālistiskais reālisms, kas izaudzis līdz ar jauno teātra apmeklētāju.

Tas nav izaudzis tikai šodien, tā saknes meklējamas cilvēku ilgās daudz agrākā laikā. Tikai šodien mums lemts ar viņu

tikties vaigu vaigā. Radot mākslas darbu, viņš izraisa to pašu pilnskanību, ko mīlestība. Sociālistiskais reālisms mums palīdz atklāt mīlestības būtību uz darbu, ļaužu labklājību un sociālisma jēgu, šķiru cīņu un cilvēka dvēseles un garīgās dzīves dziļumu, ļauno un labo, dēmoniskās iekārības un pagātnes cilvēka rijīgo dabu.

Sociālistiskais reālisms — cilvēka būtības mēraukla, kas gaišā valodā runā un atklāj pagātnes ēnas un palīdz iztulkot to, ko cara laikā un buržuāziskās Latvijas laikā nedrīkstēja no skatuves dēļiem pateikt.

Bezgalīgā maigumā domas risinājās par teātri — it kā par skaistu sievieti. Teātrim, kas it kā meža hiacinte kopjama un sargājama, vajadzēja dzīvot un eksistēt starp cilvēkiem, kas viņu nemīlēja, kas tikai izmantoja. Bet aktieris — valdnieks, pedagogs —, kas aicināts cīnīties, lai saglabātu teātri skaistumu un kaislīgo iegribu noslēpumainību, lai atklātu cilvēku raksturus un risinātu dzīves un sadzīves problēmas, netika pielaists pie brīva iztulkojuma. Tas tika iegrožots kapitālistiskās varas ietekmē. Un bija jāapmierinās ar seklību. Lielā Oktobra sociālistiskā revolūcija ir jaunas ēras sākums visās dzīves nozarēs. Arī mākslā. Pirmo reizi cilvēces vēsturē teātris ieguva tautas audzinātāja un izglītotāja stāvokli un uzdevumu.

Teātra māksla buržuāziskās Latvijas laikā bija atrauta no plašajām tautas masām. Bet šodien, ja ieskatāmies mūsu teātra gaitās, tad droši sakām: mūsu skatītājs nav vairs pabarojams ar seklām buržuāziskā repertuāra ludziņām. Viņu interesē lugas ar dziļu problemātiku, kas atbilst jebkura šīsdienas cilvēka mērķiem un domām.

Sodien māksla lai meklē pašu dzīves atslēgu cilvēku raksturos, atsevišķos dzīves momentos, kur saskatāma cilvēka dzīves būtība, viņa attieksme pret darbu, pret cilvēku sirdīm. Visai dzīves patiesībai jāatspoguļojas vienkārši, cildeni, ikdienišķi, reāli. Tāda māksla palīdz cilvēkam atklāt skaistumu, lai tas iedams ikdienā gūtu apziņu kā vērtību radītājs.

Aktierim teātris ir viņa sirds. Darbs teātrī — ritošā ikdiens. Kalpo Dzimtenei, dzīves celtniecībai.

Skatuves māksliniekam jābūt apveltītam ar paaugstinātu emociju. Viņš ir spēks, kas atklāj dabas vērtības, atklāj tiem, kuriem nav dotas spējas pašiem tās saskatīt. Viņa vērtība nosakāma pēc viņa garīgās dzīves. Vai aktieris vienmēr atrodas haosā vai harmonijā.

Lai veidotu lomu — jāveido pašam sevi. Ar kādām domām viņš stājas darbā, kādi tēli viņu pavada.

Bet aktieris — valdnieks pār savām jūtām. Jūtas prasa, sirds prasa, bet prāts noliedz, aizliedz. Aktieris var gribēt tikai to, ko

viņš savā lomā iecerējis, iedomājies. Bet nevar gribēt, ja nekas nav iecerēts. Tikai par iecerēto var domāt un gribēt. Bet cik bieži notiek, ka aktierim šīs ieceres nav. Kas tad ir? Tad aktieris runā tukšus vārdus, nezinādams — kamdēļ. Tad nav ne zemteksta, ne gribas, ne iedomas.

Bet pēc būtības, vai tad nav katrai domai, katram sapnim — dzenulis un tieksme pārvērsties par īstenību? Ja ir iecere, tad ir mērķis un mērķtiecīga darbība. Tad skan vārds. Jo vārds ir cilvēka domas rezultāts.

* * *

Var aktieris vai režisors izlasīt kādu dramatisku sacerējumu un šā darba kodolu teorētiski paskaidrot. Tāpat teorētiski var noformēt katra darbīgā tēla raksturīgās īpašības, galvenos uzdevumus, gribas līniju, mērķtiecību, pat noskaidrot apstākļus, kādos viņš nokļuvis, un arī to, kā viņam darboties, lai izkļūtu no tiem; katra atsevišķa cēliena un visas lugas caurslidošo darbību, kas aktierim jāsasniedz, lai sevī iemiesotu autora doto tēlu. Labas fantāzijas ietekmē var visu viegli pateikt.

Pēc teorētiskām pārrunām gan rodas kāda nojausma par tēlu, bet paša tēla vēl nav. Tas sāk dzīvot tikai tad, kad aktieris sāk arī praktiski pie viņa strādāt mēģinājumos. Teorija deva apgaismojumu, bet praktiskais darbs liek tam dzīvot. Tātad — teoriju un praksi vajag apvienot, šīs divas disciplīnas nav šķiramas viena no otras.

Lielu teorētisku skaidrību par kādu darbu var iegūt vienā lekcijā, bet realizēt un sameklēt attaisnojošu darbību tēla radīšanas procesā — tur jāstrādā mēnešiem ilgi. Aktierim iemiesoties tēlā — grūts uzdevums.

Katra tēla raksturu redz no viņa darbības, domu un jūtu kompleksiem, no viņa psiholoģijas. Aktierim jāuzsūc tēla savdabīgās rakstura īpašības un jādzīvo kā savējās. Citiem vārdiem sakot — aktieris sevī atdod svešam cilvēkam. Aktierim jābūt prāvām rezervēm, lai visiem šiem svešajiem cilvēkiem būtu ko dot. Tādu aktieri ar tik bagātu garīgo bagāžu dēvē par daudzpusīgu talantu.

Uz skatuves lugā darbojas tik ļoti dzīvē sastopami, likumīgi attaisnoti cilvēki, starp kuriem rodas konflikti, kuri cīnās par esošo un nākamo, un izšķir sabiedriskos un personiskos dzīves likteņus.

Aktierim radīt pilnvērtīgu tēlu ar pozitīvām vai negatīvām īpašībām, atrast tēla pareizās fiziskās un psihofiziskās darbības pareizo noformējumu — nozīmē neatlaidīgi studēt skatuvisko teh-

niku, kā iekšējo, tā ārējo. Jo būs plašāki izteiksmes līdzekļi (modulācija, artikulācija, vārda pareiza izruna, frāzes uzbūve), jo vieglāk un saprotamāk būs veidot tēla emocionālo stāvokli un viņa mērķtiecības loģisko līniju.

Pēc teorētiskajiem paskaidrojumiem jādomā par vārda nozīmi dialogā. Jāstudē vārdiskā izteiksme. Jo vārds ir domu rezultāts.

Dialogā jāatrod tēla konkrētā domāšana, lai dotajos apstākļos būtu attaisnojoša darbība. Ja ir pareizi uzrakstīta luga, mākslinieciski noformēta, tad tēla ierašanās uz skatuves nav bez uzdevuma. Tēla nolūki būs saskaņoti ar viņa izturēšanos, būs redzama dziņa pēc kāda mērķa, pie kura arī jūtām un gribai sava līdzdalība. No visbeidzot — liela vara iedomai.

No skatuves teiktam vārdam jāskan bez liekulības un meliem, dzīvam, vajadzīgā intonācijā un tonī. Nekas nav pareizāks kā teiktā doma, ka aktierim jāstudē dzīve. Visi cilvēki dzīvē ir labi aktieri. Vai kāds neprastu melot, izlikties, atriebties? Vai ir tāds, kas neprastu ēst, dzert, nazi noturēt rokā, avīzi lasīt? Vajadzīgā tonī liekuļot, pamudināt, apvainot? Un tā tālāk.

Bet aktieris uz skatuves apjūk un neprot pat cukuru tasīt iebērt vai zīmuli paņemt. Vairākkārtīgi jāmēģina un jāatkārto, līdz panāk īsto uzsvāru vajadzīgā tonī. Dzīvē cilvēkam dzirdīga auss, viņš ātri uzver izteikto vārdu un steidzas atbildēt. Bieži pat apvainojas par visnevainīgāko vārdu. «Kāpēc tu uzbudinājies, uztraucies? Viņš jau tev neko apvainojošu neteica...» — «Nu, jā, jā! Bet tu dzirdēji, kādā tonī viņš man to teica!...» Tāpat smalkie izteiksmes līdzekļi ir tie, kas palīdz mākslu apvienot ar reālo dzīvi. Tāpēc aktierim jāredz un jāstudē cilvēks (raksturs) no dzīves, lai pats būtu meistars (aktiera meistarībā) un veidotu rakstnieka tēlu (raksturu). Izteiksmes līdzekļi (tēlainība) ir katra aktiera nepieciešams ierocis, dzinējs spēks, kas pārraida saprotamu vārdu, tematu tieši skatītājiem. Galvenais vārds — jēdzienu nesošais.

Maskavas Dailes teātrī Staņislavskis bija vislabākais aktieris, kas radīja brīnumus visas pasaules apjomā. Studējot Staņislavska rakstus, mēs dzirdam viņu sakām: «Atrodiet pareizo darbību!» Un Staņislavskis bieži atdūrās uz tādu parādību, ka daži aktieri viņa dotos uzdevumus nevar izvest, izpildīt, realizēt. Trūkst vajadzīgās intonācijas, lai spilgti parādītu savus pārdzīvojumus. Nav pietiekamu līdzekļu, nav meistarības. Pareizi atrastā darbība nerealizējas. Tad Staņislavskis griežas pie aktiera ar jautājumu: «Bet ko jūs darītu, ja tas notiktu ar jums? Ja jūs paši atrastos tādos pašos apstākļos? Kā jūs rīkotos?» Kāpēc tā kaut ko Staņislavskis aktierim jautāja? Vienkārši tāpēc, ka cilvēks dzīvē



Saimes istaba Zvanilāju Bukās

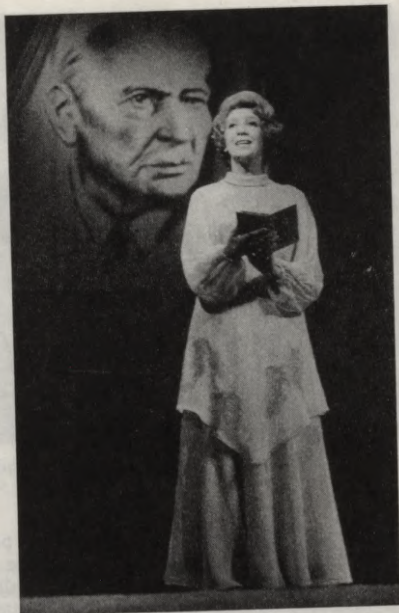
savos pārdzīvojumos ir vienkāršs un paties. Un Staņislavskim šī nemākslotā dzīve bija nepieciešama uz skatuves aktiera tēlojumos.

Lūk, tādiem paņēmienu Staņislavskis sasniedza savu mērķi. Dzīves apstākļi rada lielus vai mazus pienākumus, grūtus vai vieglus apstākļus. Bet cilvēks viņos patiesi dzīvo saskanīgi ar savām jūtām un domām.

Staņislavskis un Ņemirovičs-Dančenko ar lielu mīlestību un pacietību noturēja daudzus mēģinājumus, lai aktieros ieaudzinātu neviltotu dzīves vienkāršību un neviltotu patiesību. Tēlojumam uz Maskavas Dailes teātra skatuves vajadzēja būt bez uzspēles, reāli psiholoģiskam ar pareizu izteiksmi. Pareiza izteiksme atrodas aktieru tehnikā un viņa garīgajā būtībā. Staņislavskis ir teicis, ka varbūt nav no svara tik daudz talants, cik nemitīgs darbs un vēlreiz darbs. Tas nozīmē, ka aktierim vajag piegriezties pašam pie sevis. Vajag izstudēt pašam sevi, savus uzdevumus, savas dzīves mērķtiecību un noasināt savus ieročus, ar kuriem savu gribu, mērķus un iedomu grib dzīvē un uz skatuves mākslas tēlos realizēt.

Ir jāizprot Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko reālistiskie teātra principi un jāpievienojas tiem tāpat kā Staņislavska un

Amtmaņa-Briediša prēmijas laureāte E. Radziņa vecmeistara jubilejas vakarā



Ņemiroviča-Dančenko iztulkotāju norādījumiem — kā režisūrā, tā arī aktieru meistarībā.

Tas nozīmē, ka šo lielo meistaru rakstu krājumi jāstudē. Bet nav pareizi, ja kāds saka: «Es strādāju pēc Staņislavska sistēmas un metodes!» Ir jāsmējas gan lielā meistara gudrības, bet katram tomēr jāstrādā pēc savām likumībām un savām metodēm. Staņislavskis ir vienreizējs, un mēs viņu atdarināt neesam spējīgi. Bet ar viņa zināšanām varam apbruņoties un izkopt sevi, padziļināt savu talantu, darbaspējas, izprast reālistiskā teātra principus, cīnīties pret melu uzskatiem «mākslu mākslai». Tie ir buržuāziskās sabiedrības uzskati, kas neder padomju aktieriem un režisoriem, jo māksla nav atraujama no tautas.

Ja runā tieši par režisora pienākumiem, tad viņa darba pamatos vispirms jāliek augsta mākslinieciska gaume un sociālistiskā



A. Videnieks saņem A. Amtmaņa-Briediša prēmiju Zvanitāju Buku pagalmā

reālistiska pilnīga izpratne. Esamības patiesības dziļa atklāsme, vienkāršība un skaidrība formā, prasme parādīt augstas padomju cilvēka īpašības ne tikai šīsdienas ļaudīs, bet arī rītdienas.

Ir režisori, kas meklē tikai rezultātus, bet ir arī režisori, kas meklē līdz saknēm dabas patiesības.

Mums vajag režisoru, kas iet dziļumā, kas meklē kodolā pašu sākumu. Režisors — rezultāta meklētājs — vada (režisē) tikai lugu. Bet lugu vadot jāaudzina aktieri. Tā ir liela starpība: tikai vadīt, neprast ar aktieri strādāt — un vadīt, audzinot aktieri, radot ansambli. Ja būs spēcīgs ansamblis, būs labas izrādes teātrī.

Bieži režisori mēģinās uz visām pusēm, pat ar viltību grib piekļūt aktiera dvēselīgajai dzīvei, izmēģinājas gan šā, gan tā. Bet, iekams aktieris nebūs visu organiski uzņēmis, pie patiesas skaidrības netiks.

Daudzreiz ir tā, ka sāk jaukties aktiera jūtas ar tēla jūtām, aktiera patiesība ar tēla patiesību, aktiera domāšana ar tēla domāšanu. Bieži jāizved sīva cīņa, lai aktieris lomu (tēlu) nepielaiķo sev kā apģērbu, kas viņam ļoti piestāvētu. Bet gan viņam (aktierim) jāatdodas tēlam un jājūt, jādomā, jādzīvo tā, kā to prasa tēla uzdevums. Tas nozīmē, ka aktierī sāk dzīvot tēls. (Aktieris +



Teātra biedrības valdes priekšsēdētāja V. Artmane pasniedz A. Amtmaņa-Briediša prēmiju A. Jaunušanam

loma = tēls.) Aktieris objektīvi izprot, bet subjektīvi sāk darboties kā tēls. Aktieris tādos gadījumos, kad tēls sāk darboties, ieņem kontroliera vietu, stāv tēlam blakus un vēro, vai viss pareizi risinās.

Būt iesaistītam kādā lugā — nozīmē tūlī interesēties par lugas saturu, autora domu. Ko dara lugas tēlu galerija? Kādi uzdevumi, caurviju darbība, virsuzdevumi, kādi raksturi te darbosies? Vienu lugu var vadīt divi režisori, katram būs savi ceļi (savi koridori), bet abi sanāks vienā vietā. Tikai smadzeņu un jūtu iedzīvošanās, iekšējo līniju spēks būs cits. Vienam režijas darbs iznāks spilgtāks, vērtīgāks, otram — vājāks. Tas režisora meistarības un garīgās dzīves rezultāts, emocionālais jautājums, dziļāka vai seklāka dzīves izpratne.

To pašu var attiecināt, ja divi aktieri spēlētu galveno lomu. Vienam būs katrā ziņā lielāki panākumi.

Uzdevumi bieži viens otru norauj, bet virsuzdevums paliek neaizskarts. Tāpēc jābūt virsuzdevumam un caurviju darbībai spēcīgai, kas ved uz galīgo mērķi. Tāpēc jau darba sākumā jāatrod pareizā atslēga visiem uzdevumiem, virsuzdevumiem, caur-

viju darbībai, tāpat pret darbībai. Visi elementi jāapaugļo ar dzīves patiesīgumu.

Teātrim jāstrādā laikmetam.

Teātris palīdz cilvēkos atklāt skaistumu, lai cilvēks, iedams ikdienas gaitās, apzinās kā savu vērtību radītājs.

Visiem teātra māksliniekiem jābūt kā vienai saimei — ar mīlestību uz darbu. Māksliniekam teātris ir viņa sirds. Darbs teātri — ritošā diena... Kalpot Dzimtenei un dzīves celtniecībai. Skatuves māksliniekam jābūt apveltītam ar paaugstinātu emociju. Kā talants viņš jau sevī ietver kodolu. Talanta mūžīgā uguns, kas viņu pamudina līdz pēdējam elpas vilcienam kalpot mākslai. Atminieties Bertu Rūmnieci un Aleksi Mierlauku. Māksliniekam jānod dzīves parādību apliecinājums: viņš ir spēks, kas atklāj dabas vērtības tiem, kuriem nav dotas spējas pašiem tās saskatīt. Tā aktiera vērtība nosakāma pēc viņa garīgās dzīves.

Padomju varas uzlecošā saule teātri pārvērta par visas tautas mākslu. Visām mākslas nozarēm pavērts gaišs augšupejas ceļš. Tāpat aug un attīstās pats darba darītājs — aktieris.

Vajag modri lūkoties, lai nekas un nekur nekavētu šī pienākuma pildīšanu.

Gaiši un vienmēr ar sauli!

BERTAI RŪMNIECEI — 120

Latviešu teātra māmuļas 120. dzimšanas dienas atceres reizē PSRS Valsts prēmijas laureātei, PSRS Tautas skatuves māksliniecei Veltai Līnei tika pasniegtā LTB Bertas Rūmnieces balva par pēdējos gados atveidotajiem mātes tēliem.

Velta Līne

Man arī šobrīd, tāpat kā šai fotogrāfijā, gribētos pieglausties Rūmniekmātei pateicībā par to, ka bijis lemts būt saiknei starp aizejošām un nākošajām aktieru paaudzēm. Man bija dota tā retā iespēja spēlēt kopā ar viņu — teātra māmuļas dzīvo simbolu — gandrīz vai visos iestudējumos, kuros Berta Rūmniece spēlēja savas pēdējās lomas (A. Griguļa «Māls un porcelāns», A. Ostrovska «Līgava bez pūra», H. Ibsena «Leļļu nams», N. Pogodina «Kremļa kuranti»), filmu «Mājup ar uzvaru» ieskaitot. Un tā arī nepiedzīvot A. Arbuzova «Taņas» pirmizrādi kopā ar Bertu Rūmnieci. Viņa vēl paguva nofotografēties, atstāt pēdējo liecību par šo savu darbu un aizgāja...

Aizgāja māksliniece, kuras māksla bija dabas dots brīnums, tīrradnis, kam nebija vajadzīgs nekāds slīpējums vai režisora dots satvars. Viņas māksla bija ideāla, tā bija kā visas reālistiskās aktiermākslas meistarības skolas apguves rezultāts.

Mani viņa mīļi sauca par Līnīti. Un vienmēr pēc «Leļļu nama» izrādes, kad es vēl atgrimējos, atvadoties mēdza pamāt ar roku: sak, varbūt vairs neredzamies — esmu jau tik veca...

«Ej, Laimiņa, tu pa priekšu,

Rokā nes uguntiņu,

Lai kājiņa neiespēra

Asariņu paltītē,» — uz atklātnītes palicis viņas mīlais veltījums man — toreiz jauniņai aktrisei.



H. Ibsena «Leļļu nams»
Drāmas teātri. Nora —
V. Line, Anna Marija —
B. Rūmniece

Bertas Rūmnieces balva ir ārkārtīgi augsts mana darba novērtējums. Un personiski — dziļš savīļņojums. Šīs balvas pirmā ieguvēja Anta Klints reiz teica, ka tas esot visaugstākais aktrises darba vērtējums. To pašu varu teikt arī es.

Mūsu latviešu teātra māmuļa vienmēr aizkulisēs ilgi un pacietīgi gaidīja savu uznācienu uz skatuves. Gaidīja, kājās stāvēdama, neraugoties uz lielo gadu nastu. Viņai teātris bija darbs bez romantiskiem izpušķojumiem. Kā kareivis viņa gaidīja aktrises cīņas sākumu.

Teātris citās republikās

Normunds Naumanis

NO FANTĀZIJAS HAOSA
DZIMUSI MĀKSLAS
PASAULE



Ar Oktobra Revolūcijas un Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotais Maskavas Ļeņina komjaunatnes teātris. Ļenkoms, kā to dēvē, kā to pazīst. Ļenkoms ir Marka Zaharova teātris. Nav nemaz tik daudz kultūras iestāžu, par kurām runājot nekavējoties tiek minēts to vadītāja vārds. Tā ir īpaša nianse, kas piešķir jēgu veselai domu, ideju, fantāziju, māksliniecisko principu un cilvēcisko izpausmju lavīnai. Tā rada visaptverošu interesi — gan par šī teātra demiurgu, gan par viņa palīgiem.

Tomēr jebkura māksla vispirms ir režija. Jo tā ir prasme, spēja, talants vai dieva dzirksts un darbība, lai fantāzijā dzimušajiem tēliem piešķirtu organizētas aprises, citiem cilvēkiem saprotamu un sajūtamu formu.

Režisors Marks Zaharovs ir radījis (organizējis, kopis, sargājis — vienalga, kā to noformulējam) savu teātri, kas nu jau ir neatņemama sastāvdaļa visā plašās valsts mākslas dzīves tekstā un kontekstā. Tekstā tādēļ, ka šis teātris ir viens no populārākajiem visdažādākās auditorijās, arī viesu reizē Rīgā 1983. gadā. Kontekstā — un tas ir pats svarīgākais — tādēļ, ka padomju režijas mācība vairs nevar ignorēt faktu, ka eksistē jēdziens «Zaharova režija», un tas ietekmē teātra izpratnes un prakses virzību.

Ļenkoma spožā un skaļā slava jau pamatīgi apcerēta, gribas izpētīt un saprast šīs slavas cēloņus, Zaharova teātra principus,

viņa režijas «virtuvi» un ideālus. Varbūt — iespējama konceptuāla versija par Marka Zaharova & Co mākslas ceļu nesēnā pagātnē un tagad.

* * *

Režisoru M. Zaharovu bieži dēvē par iluzionistu. Gan apbrīnojot viņa tehnisko virtuozitāti, ar kādu vienā izrādē tiek savienotas dažādas, pat diametrāli pretējas estētiskās, stilistiskās, režisoriskās domāšanas izpausmes. Gan strīdoties par iluzionistiskā veiklībā sakopotajām daudzajām idejām, kas strāvo uz skatuves. Gan iebilstot pret zināmu tendenci izdabāt skatītāju gaumei, it kā nolaižoties līdz šīs gaumes visprimitīvākajam līmenim ar cerību to sašķobīt, mainīt izglītības virzienā. Gan noliedzot to māksliniecisko izpausmes līdzekļu arsenālu, ar kādu uz skatuves operē režisors, nosaucot tos par klajiem, banāliem, arī triviāliem.

Zaharova teātris neatstāj vienaldzīgu. Pat ja izrādi vēro visrafinētākais skeptiķis, viņam nākas atzīt, ka tas kaut uz brīdi ticis «vazāts aiz deguna» tādēļ vien, ka režisors vismaz reizi uzveduma ietvaros maina spēles noteikumus — tās likumības, pēc kurām izrāde būvēta.

Vispirms — paspilgtināta ir uzveduma ārējā forma, vizuālais tēls. Asa plīstoša stikla lausku skaņa, metāla griezīga šķindoņa, histēriski aizrijusies sirēna, šķiltaviņu trauksmainā mirdzēšana tumsā, gigantisku izmēru ritenis — panorāmas rats, kas lēni uzvelk gaisā dzīves izmocītu varoni. No šņorbēniņiem krītošs telefons. Kafijas servīze, kas, ietinusies norautajā galdautā, sašķīst pret grīdu. Siena, kas nepielūdzami slīd un grūst virsū cilvēkam — tobrīd tik neaizsargātam un vientuļam. Vārdi, kas tiek izrunāti bengālisko uguņu dzirksteļojošajā gaismā. Krāsu, uguņu mūzika. Violetu un baltu dūmu vāli. Asinssarkani lāzeru zobeni, kas sagraiza skatītāju zāles tumsu. Cilvēki, kas sarunājas, tuvinādami tumsā viens otra sejai šķiltavu saulītes. Tie ir viņi, kas smejas, smīn, raud, kliez, vaid, lūdz, ir mēmi, pavēl. Jokojas, bet varbūt ne, kad pēkšņi pazūd no skatuves izrādes laikā, lai mirkli vēlāk mēs tos ieraudzītu, cirka veiklībā kāpelējot pa šaurām kāpnītēm pie skatītāju zāles pašiem griestiem. Un vēl, un vēl...

Tas viss ir daļa no stingri pārdomāta un organizēta, ar režisora roku regulēta haosa vai — pareizāk — daļa no pasaules, kas dzimusi fantāzijai haosā. Tā ir režisora M. Zaharova izdomas uguņošana.

Protams, skatītājam ir tiesības jautāt: vai režisora fantāziju atveidam ir kāda reāla saistība ar dzīvi, kas fosforescējoši mutuļo visapkārt pat tad, ja šķiet, ka šī straume kustas kā iemigusi lava? Jo laboratorijas apstākļos izdiedzētai, mākslīgi apaugļotai mākslai nav vērtības, tā tikai uz mirkli drīkst kavēt mūsu uzmanību.

Jā, Zaharova teātra otrā raksturkrāsa (blakus drosmīgam formas teatrālismam) ir aktīvs un aktuāls izrāžu sociālais pamattonis. Kaut vai tāds «sikums». Katra jaunās izrādes nodošana ir nervus kutinošs pārbaudījums vērtēšanas un akceptēšanas komisijām un padomēm. Tas nav noslēpums, un šo faktu mēs nedrīkstam ignorēt. Jo jebkura māksla, ja tā ir ar sirdsapziņas asiņim radīta, tiecas izrauties no vispārpieņemto normu un uzskatu, tradīciju rutīnas. Tāda ir bijusi un būs daiļrades «tradīcija» un uzdevums. M. Zaharovs labi saprot, ka teātra mākslai, kas dzimst un mirst cilvēka acu priekšā, nevar būt augstāka kritērija, kā tas enerģijas lādiņš, kas ieplūst skatītāja dvēselē kā mākslinieciskā iespaids spilgtums un jēgas nozīmīgums.

M. Zaharovam gandrīz katrā izrādē ir brīži, kad sāk darboties visa skatuves uzbūves mašīnērija, skaņu aparātūra strādā maksimālā skaļumā, gaismas, pirotehnika, — reizēm ar šādiem efektiem tiek no sastinguma izkustināta kāda mazizteiksmīgāka lugas vieta, reizēm tā tiek sakairinātas skatītāju emocijas, radot šoku tieši tur, kur tam, pēc režisora domām, vajadzētu būt.

Par šādu mehānisku publikas «uzkurbulēšanu» var strīdēties, kādu šie paņēmieni vienkārši kaitina, jo pārāk skaidrs un uzbāzīgs kļūst tas, kas līdzšinējā izrādes gaitā tika no aktiera dvēseles smalki starojis.

«Man, šīs izrādes režisoram, un mani aktieriem šovakar būs jānotur jūs savā varā.» Un šī vara nav apmīļošana vai komplimentāra sačukstēšanās ar zāli. M. Zaharova māksla paredz aktīvu psiholoģisko iedarbību uz skatītāju tepat tūlīt. Pat pārāk uzbāzīgu, ja kādam tā šķiet. Personisku, subjektīvu un mērķtiecīgi darbīgu dialogu režisors grib arī tad, ja skatītājs godbijīgi klusē.

Žurnāla «Театр» 1986. g. 1. numurā M. Zaharovs uzsācis ļoti vajadzīgu sarunu par «vissmalkākajām enerģijām», kas apdzīvo teātra telpu. Par psiholoģiskajām strāvām, kurām izrādes laikā jāplūst no aktiera uz aktieri (kā ideāliem partneriem), gan arī no skatuves uz zāli. Par to, cik sarežģīti ir šādas strāvas izraisīt aktierī un likt komunikēt. Šāda saruna par režisora profesijas pamatgrūtību un pamatuzdevumu — garīgās enerģijas nezūdamības likuma aizstāvēšanu — ir jau sen nobriedusi. M. Zaharova

darbība Ļenkoma teātrī ir uzskatāmi spilgts liecinājums, ka tikai šāda mākslinieka misijas apziņa var būt vienīgā garantija auglīgai sarunai ar līdzcilvēkiem.

Protams, arī M. Zaharovs, tāpat kā jebkurš teātra galvenais režisors, ir nodarbināts ar sava kolektīva tūkstoš un viena dzīves sūkuma šķetināšanu, arī viņam ir obligātie plāna darbi, arī viņu nodarbina ikdienas problēmas, kā, piemēram, saskaņot trupas slaveno artistu — O. Jankovska, A. Abdulova, I. Curikovas, N. Karačencova u. c. — vēlmes filmēties ar teātra mēģinājumiem. Tajā pašā laikā viņš pats arī pagūst uzņemt kādu televīzijas filmu (ar šiem pašiem — saviem mīļajiem aktieriem), kas kļūst par dedzīgas polemikas objektu Vissavienības mērogā («Parastais brīnums», filmas par Minhauzenu un Guliveru).

Tomēr galvenais uzdevums — teātra repertuāra koordinēšana, lai tas būtu pietiekami demokrātisks un «pievilinātu» pēc iespējas raibāku publiku, bet lai tā, teātrī iegājusi, saņemtu vērtīgu ideju devu šajā teātra stihijas karnevāliskajā kokteilī. M. Zaharova cenšas sarunāties ar jaunatni gan kā aktīvs patriots («Sarakstos neskaitījās» — 1975. g., «Hoakina Murjetas zvaigzne un nāve» — 1976. g., «Mūsu pilsētas puisis» — 1977. g., «Junona» un «Avosj» — 1981. g.), gan kā drosmīgs pedagogs («Autograda-XXI» — 1973. g., «Manas cerības» — 1976. g., «Rikojam eksperimentu» — 1984. g., «Sirdsapziņas diktatūra» — 1986. g.), gan kā nelabojuams romantikis («Horija» — 1978. g., «Cietsirdīgās spēles» — 1981. g., «Cilvēki un putni» — 1982. g., «Cināras manifesti» — 1982. g.), gan kā nežēlīgs psihoanalītiķis («Ivanovs» — 1975. g., «Zaglis» — 1977. g., «Trīs meitenes gaišzilā» — 1983.—1985. g.), gan kā filozofiski noskaņots mākslinieks, kuru aizrautīgi interesē pasaules politiskie procesi, to pēdas tautu dvēselēs («Tils» — 1974. g., «Gaišrēģis» — 1976. g., «Revolucionārā ētīde» — 1980. g., «Optimistiskā traģēdija» — 1983. g.).

Cetrpadsmit savas režisora darbības gados, kas pavadīti Ļenkoma, M. Zaharova iestudējis deviņpadsmit izrāžu. Mēģināju tās sakārtot pēc mākslinieka attieksmes pret literāro materiālu, pēc dominējošā noskaņojuma, kāds valda kontaktā ar skatītāju. Protams, šāds kārtojums ir shematisks, tomēr tas var uzrādīt teātra kā kultūras iestādes ticību runāt par nopietnām mūsu dzīves parādībām un problēmām nopietni.

Būtisko neatklāj tas, kā mēs Zaharova teātri dēvējam — par kaleidoskopisku mākslu vai atraktīvu domāšanu. Svarīgs ir skatuviski iedzīvinātais sarunas objekts — tās ētikas mācības, kādas šis režisors sniedz. Un šīs sarunas aktīvais, reizēm uzbrūkošais tonis. Lai uzmodinātu to cilvēku mierā grimušo apziņu, kuriem

šķiet, ka teātra vienīgā misija ir izklaidēt un uzjautrināt. It kā viss būtu klusu un mierīgi — kā mākslā, tā sadzīvē.

Tādēļ, šķiet, tiek lietoti kaucošie, rēcošie, dūcošie, dūmojošie un skaļas mūzikas pārpilnie atribūti. M. Zaharovam var pārnest, ka reizēm viņa teātris «tik skaļi brīdina, ka nedzirdam palīgā saucienus». Var domāt, ka aiz skaņu, krāsu un gaismu kakoфонijas zūd cilvēka balss klusās un maigās nianses. Bet var uzskatīt gluži otrādi — tās tiek izceltas kontrastā ar šo trokšņaino fonu. Strīds par skatītāju un mākslinieku gaumi taču ir mūžīgs...

M. Zaharovam nevar pārnest, ka, izmantodams dažādus, arī pašmērķīgus mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus, režisors tos kombinē bez jēdzieniskas kontroles. Nē, bieži vien tie paņēmieni, kas var šķist banāli vai izteismīgi tikai pēc likuma «efekts efekta dēļ», izrādē iegūst jaunu nozīmi, atdzīvojas, piešķir notikumam vajadzīgo «zaharovisko» atmosfēru.

Sāds mākslinieciskais paņēmienis, protams, nav ļenkomiēšu atradums. «Atrāciju montāžas» licence pieder gadsimta pirmās puses dažādu mākslu reformatoriem — kino to lietoja S. Eizenšteins un Dz. Vertovs, teātrī — V. Meierholds un A. Tairovs. M. Zaharova nopelns ir tas, ka viņš konsekventi nodarbojas ar atrāciju teatralitātes pielāgošanu un izmantošanu jaunajā — mūsdienu teātra sistēmā. Divu vai vairāku skatuvisko formas elementu kombinēšana, radot saturisku novitāti, nav tikai estētisku uzskatu atrādišana. Nozīmju kaleidoskopiska, bet sistematizēta kārtošana taču ir mūsdienu cilvēka individuālās un sociālās domāšanas pamatā. Var teikt, ka M. Zaharovs veiksmīgi izmanto cilvēka (skatītāja) spēju «lasīt» šo zīmju teatralizēto šifrējumu. (Uzskatu Ļenkomu par vienu no pirmajiem teātriem, kas kopā ar Tagankas laukuma teātra trupu aizsāka pie mums metaforiskā jeb zīmju teātra virzienu pēc sešdesmito gadu politiski poētiskā teātra patiesības pasausās shēmas. Lūk, kur rodām ceļlaužus tam teātra izpratnes un sludināšanas entuziastu pulciņam, no kuriem spilgtākie ir R. Sturua un E. Nekrošus, un joprojām — M. Zaharovs.)

Zīmju kombinācijas var būt visdaudzveidīgākās. Ideālais variants, par kādu sapņo M. Zaharovs, ir teātris, kuru «lasot» varētu saredzēt dažādus satura slāņus. Lai A. Arbuzova luga «Cietsirdīgās spēles» nebūtu tikai «elēģiska un sapņaina mantiņa», lai par šo darbu režisors drīkstētu teikt: «Pēc formas — elēģija un ironija, pēc būtības — saspringts taisnības un savas vietas meklējums dzīvē», kura atklāsmei uz skatuves dēļiem tiek piedāvāts, lūk, šis skatpunkts. Režisora tiesības rīkoties ar dramaturģiju pēc sava ieskata M. Zaharovs aizstāv vienmēr — tā iemesla dēļ, ka viņš nezina, ko nozīmē «pārcelt lugu» uz skatuves tā, kā tā

uzrakstīta, ko nozīmē «režisūra, kas sakrīt ar lugas autora stilistiku» (skat. žurnāla «Teatr» 1982. g. 11. num.).

Bieži vien t. s. klasikas aizstāvji, kas paģēr gādīgi un ar cieņu izturēties pret senajiem un godāmajiem autoriem, iekrīt radoša gara iegrozotāju, «absolūtās patiesības varianta» (kas viņiem esot zināms) sludinātāju kārtā. Vienīgais pretarguments tad ir — darba rezultāts, izrāde. M. Zaharovam, iestudējot klasiku, ir nācies aizstāvēt savu viedokli. A. Čehova «Ivanovs» un V. Višņevska «Optimistiskā tragēdija», kaut arī abu lugu pirmizrādes šķir gandrīz desmitgade, bija sprādziens klasikas interpretējuma praksē.

«Ivanovā» sākās cīņa par laika jēdziena padziļināšanu. Režisors kopā ar scenogrāfiem O. Tvardovsku un V. Makušenko radīja telpu simultāndarbībai: sadzīves vienmuļība Ivanova muižā dublēja Ļebedevu interjeru, viss bija rūpīgi ierāmēts, sakārtots un pareizs. Laiks, kaut arī scēniskās darbības ziņā sapresēts, vilkās lēni kā rati pa grumbuļainu stepes ceļu un radīja smacējošu bezjēdzības izjūtu, kuras dēļ Sāra jau bija sajukusi. Slimības veicinātās alkas pēc pārmaiņām, pēc svaiga gaisa lika I. Čurikovas varonei pārvērsties histēriskā būtnē, kas ir nelaimīga tāpēc, ka vēlas kaut ko vairāk, savādāk, bet nezina, ko... Viņa plijās virsū vīram, neziņā murmuļojošam Ivanovam (J. Leonovam) kā dilonis — lēni, ritmiski izsūkdama arī viņa dvēseles spēkus. Palēninātās aktieru kustības, «peldošais» sarunu veids radīja emocionālu vakuumu, kurā vēl mēģināja sisties Ivanova un Sāras sirdis.

Izrāde tika būvēta uz mokoši lēna un cikliska vietējās sabiedrības dzīves ritma un galveno varoņu pēdējo emocionālo konvulsiju saduras. Tā veidojās pesimistiskā izrādes laika atmosfēra, par kuru dedzīgi strīdējās teatrāļi: vieni uzskatīja, ka Čehovs ir uzrakstījis lugu par bezlaika un bezgribas cilvēku, par mirušu talantīgu garu, citi šādu versiju teātrī noraidīja kā bezpalīdzības apliecinājumu. Interesanti tika veidota izrādes beigu mizanscēna. Sāviena vietā nožēlojamais Ivanovs rāpoja pa skatuves dēļiem, nespēdams nospiegt pistoles gaili. Notikumam zuda reālā jēga, dzīve atklājās kā bezjēdzīgs tukšs aplis, pa kuru riņķo Čehova — Zaharova varoņi. Cilvēku — manekenu ceļš. Gara nāve «Ivanovā» tika dokumentēta ar nežēlīgu skaidrību.

Jau «Ivanovu» iestudējot, M. Zaharovs sāka trenēt aktierus aizturēt emocionālās izpausmes, bremsēt jūtu izvirdumus un panākt savdabīgu statiskas elektrības efektu. To režisors darīja ar gudru ziņu — lai eksplodē skatītājs, lai viņš izdzīvo visu aktiera vietā. Simtprocentīgu psiholoģiskās aiztures spēku pārbaudi režisors sarīkoja 1977. gada izrādē pēc poļu dramaturga V. Mišļivska lugas «Zaglis».

Sis iestudējums teātrim svarīgs vēl viena iemesla dēļ — tas ir kā sasēja divas M. Zaharova lietoto izteiksmes līdzekļu galējības.

Telpa kā metafora. Vienā pusē — tukša skatuve, lietu neklātbūtne. Tīra, tukša telpa kā brīvības, kā cilvēka iespēju un domas plašuma metafora. Tā organizētu telpu ar pāris atribūtiem mēs redzam «Tilā». Arī «Sarakstos neskaitījās», kur telpas tukšums signalizēja par kara izdedzinātas dvēseles iztukšotību. Asie prožektoru kūļi, kas skaldīja skatuves tumsu, materializējās, kļūdami par vibrējošu, zeltītas gaismas miesu. Šajos plūstošajos zelta putekļu vālos skalojās vientulības ēnas. Nolemtības varonība, vienatnes fanātisms — galvenā izrādes varoņa leitnanta Plužņikova zīme. Viņš ir viens Brestas cietoksnī, kurā jācinās... līdz galam. «Uzspridzinātais klusums» kļuva par Plužņikova vienīgo sabiedroto.

M. Zaharovs drosmīgi operēja ar tukšo telpu arī izrādē «Hoakina Murjetas zvaigzne un nāve». Te skatuvi piepildīja cilvēku ķermeņu izteiksmība. Ar minimālu vēsturiskuma mājienu kostīmos (līdzīgi kā «Tilā»), ar dekoratīvu stilizāciju pārsvarā. Galvenais — atklāt cilvēcisko kaislību pretrunīgo dabu. Tēli — zīmes: Nāve (gan konkrētā varas izpausme, gan filozofiski daudzveidīgā jaunuma un gala maska), Zvaigzne (Terēsa — ceļvede, mīlestības ideja). Galvenais varonis — romantisks un taisnīgs cīnītājs par tautu brīvību. Metaforu sadura — tieša. Kā P. Nerudas dzejā, tā arī izrādē garīgumam tiek pretstatīts fiziskais pārspēks, apgarotībai — liekulība, mīlestībai — naids, zvaigznei — nāve. Zīmju spēle te ir dekoratīva, šādā muzikālā izrādē — pieņemama, saprotama.

Otrā M. Zaharova telpas apguves forma ir ceļojumi vilinošā lietu pasaulē. Mantas, lietas, priekšmeti te nav tikai sadzīves raksturotāji utilitārā nozīmē. Priekšmeti ir romantiskas detaļas, kas kopā ar aktieru attieksmi pret tām iegūst īpaša teatrāla rituāla nozīmi: katrs sikums ir svarīgs, tam ir sava vieta un nozīmīga loma teātra brīnuma radīšanā. Dekoratīvais, scenogrāfiskais elements domāts asociāciju atbrīvošanai.

Priekšmeti zaudē savu tiešo funkcionālo nozīmi, bet iegūst oriģinālu poētiskumu, sava veida metaforiskumu. Tukšajās skatuvēs vairs nav interesanti vērties, vientuļās metaforas kļūst pārāk vieno-
nozīmīgas — kauns izkārt uz skatuves agrāk tik tradicionālos krustus un svētbildes kā vēsturiskus bijušā garīguma skumjus simbolus. Nostalģija pēc vecām, istām mantām, mēbelēm, sīkumaini restaurētiem interjeriem parādās kino, teātrī. Septiņdesmito gadu vidū sākās priekšmetiskuma kults. Uz skatuves redzamas lielas konstrukcijas, precīzas vasarnīcu, dzīvokļu iekārtojumu

kopijas. Stop! Bet ne tikai. Priekšmets nav pašmērķis un nav arī vienīgā iespēja.

«Zagli» sākās telpas priekšmetiskošana. Lai nebūtu noformējumu — dubultnieku, metaforu — dubultnieku (kā minētās ikonas, ar kurām sāka aizvietot gan Dostojevska, gan Tolstoja, gan Bulgakova mākslu pasaules), lai nebūtu priekšmetu retro tikai retro dēļ, M. Zaharovs nolēma skatuves noformējumu pārvērst pārdomu objektā.

Kas tad ir patiess garīgums, īsts pasaules redzējuma humānisms? Vai manta nogalina šo garīgumu, vai — gluži otrādi — lietas tikai tad iegūst hipertrofētu nozīmi, kad gars jau nogalināts, kad dvēsele jau aizmigusi? Vai garīgu vakuumu var aizsegt, piepildīt ar mantām, materiālo bagātību?

Protams, «Zagļa» traģismu vēl nediktē ikdienu. Te ir kara laika likumi, kad arī nejaušība var kļūt liktenīga. Kara bezjēdzīgā mistērija — tāds varētu būt apzīmējums ainām, kuras mēs nesteidzīgi vērojam. Darbība rit somnambuliskā mierā — kādu zaglēnu tiesā ciema ļaužu bariņš. Par pāris kartupeļiem. Okupēta, sadedzināta zeme. Dramatiskā enerģija (gan sižetā, gan aktierspēles manierē) lēnām krājas un briest, lai izrādes finālā pārvērstos nejēdzīgā traģēdijā — iedzērušo Mihasju nošauj fašisti komandantstundas laikā, kad izslāpušie tiesātāji sūta viņu pēc šņabja.

Kara un vardarbības apoteoze — «smieklīgajā» cilvēka nāvē? Vai visas vērtības zaudējušas savas stingrās aprises, ja valda nāve un nejaušība, cilvēku zemiskie instinkti un dziņas? Pilnīgs apziņas trulums? M. Zaharovs nesaudzīgi uzdod jautājumus šajā fašisma «atvadu agonijā», ko redzam uz skatuves. Lomu precīzs psiholoģiskais zīmējums, trāpīgi uzburta (!) izrādes idejiskā un emocionālā atmosfēra: zaglis ir nevis nožēlojamais, bezpalīdzīgais sakņudārza aplaupītājs, bet gan karš. Karš apzadzis cilvēku dvēseles, atstādams tajās tukšumu un naida mieles. Ergēļu — paša apgārotākā instrumenta skaņām ietiecoties izrādes bezgaisa tukšumā, pavisam lēni, it kā veicot kādu bezpalīdzīgu rituālu, kustas naida notrulināto cilvēku saujiņa. Kā kauna zīme karam un agresijai.

Varmācības būtības izsekojums gan sociālajās, gan intīmajās cilvēka izpausmēs ir viena no galvenajām tēmām M. Zaharova inscenējumos. Režisors cenšas uzrādīt, kad un kādos apstākļos veidojas ļaunuma serde, kā tā metastāzes pamazām sagrauj cilvēku.

Nežēlīgās varas vietā teātris kā vienu no iespējām piedāvā brīva un radoša gara darbību. Te nepārvērtējamu nozīmi jāpie-

šķir Ļenkomā rūpīgi iekoptajām jaunatnes «ražošanas eksperimentu» izrādēm — «Cināras manifestam» un «Rīkojam eksperimentu», izrādēm ar pārgalvīgiem, bet ne vienmēr veiksmīgiem skatuviskās izteiksmības līdzekļu meklējumiem. Cita starpā, M. Zaharova eksperimentētāja domāšana izpaužas arī faktā, ka šajās izrādēs galvenās vai lielas lomas saņem jaunie, teātrī tikko ienākušie aktieri. Galvaspilsētas teātros tā nenotiek bieži.

Tomēr jārūnā godīgi — Ļenkoma slavu šie «ražošanas lugu» lasījumi veido diezgan nosacīti, kā papildkrāsa tie piekļaujas ģenerālajam virzienam, tādiem lielformas darbiem kā «Revolucionārā etīde», «Junona» un «Avosj», «Trīs meitenes gaišzilā», «Optimistiskā traģēdija», «Cietsirdīgās spēles», tagad arī «Sirdsapziņas diktatūra».

Vienā gadījumā jau minēto vardarbību teātris aplūko kā anarhisma, terorisma pamatu («Optimistiskajā traģēdijā»), citā — kā egoisma saindētu, viltus vīrišķības oreola apdvestu jūtu stimulu («Trīs meitenes gaišzilā»), vēl citā — kā emocionālas sekas paaudžu konfliktam un atsvešinātībai («Cietsirdīgajās spēlēs»).

Aktīvā dzīves pozīcija nedrīkst būt universāla dogma, vairogs, aiz kura paslēpties, kad runa ir par dzīves procesu individuālu, patiesu apjēgumu. Abstrakti izprasta revolucionārisma idejas var novest pie sociālo norišu vulgarizēšanas, pie cilvēka kā unikālas pasaules ignorēšanas. Par šim «globālās vardarbības» niansēm stāsta M. Šatrova «Revolucionārā etīde». Savukārt tā paša autora «Sirdsapziņas diktatūrā» teātra kolektīvs sludina visos mūsu sabiedrības slāņos un līmeņos akceptēto patiesību, ka saukļi un lozungi nav stabilākie sistēmas nevainojamās kārtības rādītāji. Patiesība ir pretrunīga, arī paradoksāli rūgta un kaila, sarežģīta vismaz. Patiesībai nav vienvirziena vektora taisnprātības. Izrādē politiskā disputa formā tiek skarts jautājums par to, ka jebkuram cilvēkam, īpaši jauniešiem, vajag pašam prāta un sirds darba rezultātā nonākt pie galvenajām dzīves patiesībām. Kas viņš ir savā tautā, dzimtenē? Kas ir padomju vara un sociālisms — vai tikai elementāra statistiska shēma, par ko pat nav jādomā, jo viss ir skaidrs? Nē, sociālismam kā cilvēces attīstības vēstures sastāvdaļai ir visdažādākās formas un attīstības veidi. Par to visu runā izrādē. Tā audzina un mudina mūs spriest individuāli, drosmīgi, domāt konstruktīvi un radoši, katru vērtību pārcilājot, apšaubot un pieņemot to, kas ir izprasta.

Sirdsapziņas diktatūra ir vienīgā vara, kurai nedrīkst pretoties. Izrādē kā galvenā izvīrzs saruna par personības lomu. Vēsture, tautas zina vadoņus, kurus nav interesējis cilvēks un sabiedrība, kuriem svarīgāk par visu bijis pašrealizēties uz citu rēķina. Tāds

ir bijis fašisms, personības kulta laiks, ir neofašisms — sarkanās brigādes, terorisms.

Luga uzbūvēta kā dažādu vēsturisku personāžu grēksūdzes un strīdi par vislabākās sabiedrības modeli. Šie tēli atdzīvojas kādā mūsdienu laikraksta redakcijas jauniešu sarīkotajā tiesas sēdē. Te saticas politiķi Čerčils un Ļeņins, Dostojevska varonis Verhovenskis, Hemingvejs un «ideālsociālists» Andrē Martī. Te PSKP biedru rindās pēc nāves atjauno kādu nepatiesi apvainotu komunistu, kura dzīves patiesību izpētījis šodienas puisis, zaudēdams mīlestību, bet nosargādams pašcieņu un godu. Te tiek pārbaudīta tēze «ja pēc revolūcijas atskan kaut viens šāviens, šī revolūcija nosliks asinīs». Te parasta vidusskolniece Nataša Davidova raksta vēstuli avīzei «Комсомольская правда», kurā uzdod jautājumu: kāpēc skolā komjaunieši runā tā, bet mājās dzīvo un domā pavisam citādi? Te redzam sētnieku no Tveras bulvāra un viņa mazdēliņu — cilvēkus, kas pašlabuma dēļ gatavi pārdot savus uzskatus, tādā veidā reklamējami bezdomu disciplīnas jaukumus.

Te skan Krupskajas vārdi pie Ļeņina kapa: nevajag Vladimira Iljiča vārdu novalkāt lozungos, vajag strādāt un dzīvot godīgi, lai valstī būtu kārtība un bagātība — gan materiālā, gan cilvēciskā. Lai Dzimentene būtu garīgi vesela.

Aktieri skatītājiem uzdod jautājumus par meliem un liekulību, par godīgumu, par akūtajām problēmām. Teātris grib tās uzzināt, noskaidrot. Te lasa un komentē mūsu tagadējā valdības kursa pamatbūtību — cilvēka faktora palielināšanos. Skan lugas teksts: «Neaizmirstiet, ka aiz «kadriem» stāv konkrēti cilvēki!... Es teikšu, ko domāju, tikai tad, ja zināšu, ka man par to nekas nedraudēs!... Galvenais nav biezoknī ielīst, svarīgi ir, kā no tā tikt ārā!» — u. c.

Jā, iestudējums ir publicistiski ass, dinamisks un aktīvi vēršas pie skatītāja. Tas iecerēts arī kā improvizēta saruna, kas mijas ar inscenēto tekstu. Izmantots estrādes žanram raksturīgais žurnālistiskais tiešums, aktualitātes moments. Likt līdzdomāt, spriest, vērtēt notiekošo — tādi ir šīs izrādes likumi.

Izrāde sākas «padomju neoklasicisma stilā» mēbelētā zālē — avīzes redaktora kabinetā. Pēkšņi sienas, griesti, viss brūk, pazūd. Skatuve ir tukša, tikai liela, milzīga spuldze — prožektors, kas izgaismo sirdsapziņas tiesas arēnu, dažādo uzskatu cīņas arēnu. Te redzams viss: kā dzimst un veidojas domas. Tik dažādas!

M. Zaharovs tātad atkal atbrīvojis telpu, lai tās patiesības kailumā skanētu cilvēku balsis? Jā, šoreiz atkal... Bet pirms gada izrādē «Trīs meitenes gaišzilā» skatuve bija pārblīvēta ar Pie-

maskavas nolaistas vasarnīcas atribūtiem — čīkstošām dzelzs gultām, ķirmju saēstu galdū, plauktiņiem, tamborētām sedziņām, traukiem, koferiem, spaiņiem... Lietu pasaulei, šķiet, nebūs gala.

L. Petruševskas lugas personāžu valoda arī ir «piekaisīta» ar neiedomājamiem kalambūriem, gramatiskām ačgārnībām, pilsētas žargonvārdiem. Lugas tekstā ietverta mūsdienu sarunu valodas īpatnā poētika. Burzguļojošos valodas plūdus atklājas vecās Fjodorovnas vientulība: viņa runā, runā, plāpā, jo cer, ka vismaz kaut kas tiks sadzirdēts. (So lomu ar fantastisku azarta un skumju savienojumu izdzīvo T. Pelcere — Ļenkoma teātra dzīvā leģenda. Tieši viņai uzticēta N. Krupskajas runa «Sirdsapziņas diktatūrā».)

I. Curikovas varone Ira bieži vien runā un uzvedas samocīti, it kā viņai būtu nepārtraukti jāatvainojas, ka viņa ir inteligēnta, bet vientuļa sieviete, zina kornueliešu, ķeltu un citas «nevienam nevajadzīgas» valodas. Katra frāze ir pilna sāpīgu elsu par neizdevušos dzīvi, lai gan saprotams, ka aktrise ne elso, ne raud. M. Zaharovs šajā izrādē panācis apskaužamu, teātrī tik reti sastopamu spēles veidu — liekas, aktieri neatkārtoti iepriekšzināmu tekstu, luga «rakstās» uz šīs skatuves šobrīd šeit.

Puskršla. Netīrā stikla siena iedzinusi visus izrādes dalībniekus vienā mazā skatuves stūrī, vasarnīcas saspīestībā, savdabīgā diskomfortā, kad šķiet — šos cilvēkus pastāvīgi kāds novēro. Te dzīvo trīs vientuļas «meitenes», trīs attālas radnieces un divas vecenes. Fjodorovna, kas ilgi un skaļi domā: jā, mēs taču visi esam radnieki... Mūžīgi klusējošā Leokādija, kas pateiks vienu vienīgu frāzi izrādes finālā, kad režisora izdomātais un noorganizētais sieviešu stīgu kvartets lēni muzicēs: «Bet no jumta pil». Šie vārdi būs aicinājums dzīvei, darbībai. Jo darbošanās ir vienīgais mierinājums vientulībā.

Mazais ansamblis rātni ritinās lirisku sievietes likteņa melodiju tukšās skatuves tumsā. Netīri nopīlējušais, notecējušais stikla spārns tad jau būs lēni un nepielūdzami slīdēdams nomēzis «priekšmetisko pasauli», noslaucījis izmisumā kļiedzošo Iru Simferopoles lidostā. Tas būs kā sods par viņas īso «personisko dzīvi», par viņas nožēlojamo, bet īsto mīlestību uz mūsdienu donžuānu — precēto нуңну Nikolaju Ivanoviču. Sods, jo Maskavas dzīvoklī palicis viens ieslēgtais Iras dēliņš, kamēr māte kā tauriņš metusies ugunī — līdzī mīlotajam uz dienvidiem.

Izrādes «Trīs meitenes gaišzilā» kustīgais spārns — siena precīzi ilustrē domu, ko A. Smeļanskis rakstā «Smilšu pulkstenis» («Современная драматургия», 1984, № 4) formulējis tā: «Iztukšotā skatuves telpa ir garīgās nāves metafora. Komēdiju noslēdz spēcīgs traģisks akords, kas atskanējis ikdienas biežoknī, nolādētās

nepieēdināmās, neiznīdējamās sadzīves džungļos, no kuriem vēl nevienam nav izdevies izbēgt.»

Kontakts un saprašanās cilvēku starpā iespējams (ja tāds ir iespējams) tikai acu un dvēseļu gaismas līmenī.

O. Seincis — visu pēdējo izrāžu scenogrāfs — arī «Cietsirdīgajās spēlēs» bija uzbūvējis divas pasaules. Viena — Kaja «publiskais» dzīvoklis Tveras bulvārī ar nekad neaizslēgtām durvīm, importa lupatu kaislibām, popartistiem nieciņiem pie sienām, labu magnetofona sistēmu. Otrā — Mišas Zemcova atklātā pasaule ar Sibīrijas plašumu, sešdesmito gadu entuziastu askētismu un nesavtīgumu, ar romantiskām dziesmām un uguns kuriem.

Lugā abas — Kaja un Mišas — pasaules eksistē blakus, viena otrai paralēli, bez savstarpēja konflikta un arī bez kontakta. Dramaturgs pretnostatījis nevis divas dzīves pozīcijas, bet gan vienas pozīcijas principālītāti un otras amorfo neprinciplītāti.

M. Žaharovs kopā ar mākslinieku abas šīs pasaules «pārdalīja» vēlreiz. Gan vienā, gan otrā paaudzē režisors mēģināja ieraudzīt un arī atrada šo dubultošanos, garīgo nesabalansētību. Abās pasaulēs bija «pretrunas sevī», kuras izteica lietas, priekšmeti un, protams, arī cilvēki.

Labajā pusē — apdzīvotais Maskavas dzīvoklis ar garajām logailām un miljons jaukiem sīkumiem, kā jau mākslinieciskā vidē. Grāmatas, gleznas, klavieres. Un turpat blakus jaunatnes atzītās subkultūras detaļas, kičs. Kreisajā pusē — gigantiskais disks, velnarats, panorāmas ritenis. Šīs abas puses — mērķtiecīgi konstruktīvā, mūžīgā entuziasma *perpetuum mobile* un sīki apdvēselotā, iekapsulētā individuālisma celle — nesatikās, nesavienojās... Bet varbūt tā ir tikai ilūzija? Varbūt milzīgais ritenis ir daļa plates, patiesās mūzikas, kas veļas ārā no spožā konverta, no saturu slēpjošā iesaiņojuma? Varbūt mūsdienu jaunatnes alkas skaisti un mierīgi dzīvot, rīkojot vientuļās cietsirdīgās spēles citam ar citu, ir tikai forma, kad īstenais saturs — humānu mērķu, sapņu un radošā entuziasma pilnais, sešdesmito gadu paaudzes garīgums? Izrādes vizuālais tēls raisīja arī šādas visai konkrētas domas.

A. Arbuzovs savu lugu, neraugoties uz daudzām humoristiskām detaļām, nobeidzis ar drūmu, pat traģisku finālu. M. Zaharovs abas pasaules savienoja arī izrādes finālā, kurā aktieri, uzlīduši augstu virs skatītāju galvām pie zāles griestiem, spēlē jautru, jokpilnu dziesmiņu. Rokās tiem ir ne īsti flauta, ne īsti taure, ne īsti bungas, sejas nosmērētas ar krāsām... Varoņu emocionālajās slāpēs pēc kaut kā labsirdīga, priecīga, draiska, svētkiem līdzīga, klauniska jūtama apslēpta vēlēšanās simboliski uzrāpties kaut kur augstāk par savu zemiskumu, liekot histēriskas agresijas un

bezpaldzīga egoisma vietā maigumu un mīlestību. Jautrais balaģaniņš ir būtisks cilvēkmīlestības tēls, zīme. Lugā tādas nav, izrādē — radās. Ne jau tādēļ, lai priekškaru aizvērtu pēc efektīga joka, bet lai apliecinātu Jaunatnes teātra ticību jaunajai paaudzei, lai pierādītu, ka cietsirdību tomēr iespējams uzvarēt ar labestību un cilvēcību.

Doma par cilvēciskā satura atklāsmes priekšrocībām ierastu klišeju un formu vietā nāk prātā arī, atceroties 1980. gadā tapušo «Revolucionāro etīdi» (jeb «Zili zirgi sarkanā plavā», kāds ir M. Satrova lugas apakšvirsraksts).

Tas bija jauns solis padomju ļeņiniānā. Turklāt, pateicoties tam, ka Ļeņina tēlu varēja radīt bez portretiskās līdzības, pazuda kāda formāla, tomēr traucējoša atsvešinātības izjūta, kāda pārņem skatoties uz aktieri, kuram dokumentāli precīzi (pārsvārā ārēji) jātēlo dižā vadoņa un ģeniālā stratēģa loma. O. Jankovskis nostājās blakus mūsdienu jaunietim kā līdzīgam, kā domubiedram. Viņš bija mūsu vecākais kolēģis, draugs. Aktiera skumjās acis, mazkustīgais stāvs, protams, atklāja arī to, ka Iljičs tajā laikā jau bija slimības nomocīts. Bet par visu vairāk Ļeņinu nomocīja demagoģija un liekvārdība, urrāpareizība un bezdomu disciplīna (lūk, saknes tēmai, kuru M. Satrovs risina arī «Sirdsapziņas diktatūrā») — šīs progresu kavējošās, grūti iznīdējamās jaunās padomju valsts sociālās kaites. O. Jankovska Ļeņins brīdināja jauno paaudzi tieši no šādām slimībām, kuru pamatā ir nevēlēšanās patstāvīgi domāt un strādāt.

Pilsoņu kara traģisma vēsturiskā sarežģītība kā magnēts vilināja M. Zaharovu, iestudējot «Optimistisko traģēdiju». Arī šeit pasaule ir sadalījusies. Pats baismīgākais, ka par ienaidniekiem kļuvuši vienas tautas, vienas asins pārstāvji. Režisors speciāli ignorē lugas virsslāni — vēsturiskās situācijas noteikto cilvēku dalījumu pēc šķiras un militārās pakāpes principa. Konkrēto laiku teātris iezīmējis citā līmenī — jau teātra foajē iekārtotais melnais koridors, kas ved skatītājus zālē, ir kā mēms fons, uz kura redzam simtiem fotogrāfiju — kareivju seju. Dokuments transformējas par metaforu: mēs nezīnām šo cilvēku vārdus, taču mēs zinām viņu darba rezultātu, viņu cīņas augļus. Fotogrāfija kā mūsu emocionālā vēstures atmiņa.

Mēs zinām šodienu. Bet toreiz, kas notika tad?

M. Zaharovs grib likt skatītājam izjust, restaurēt savā emocionālajā pieredzē visbūtiskāko cilvēka esībā — izvēli starp Dzīvību un Nāvi. Var rasties jautājums: kāda sakarība ir šīm kategorijām ar kontrevolucionāru, anarhistu deklarēto «darī, ko gribi, jo sirdsapziņa ir mirusi» un Komisāres centieniem organizēt šo haotisko vīriešu masu gan garīgi, gan kārtējiem kaujas uzdevumiem? Re-

žisoram izrādē jāpārliecina skatītājs, ka pat vēstures izšķirošajos brīžos, pat ekstremālos apstākļos dzīve ik brīdī uzdod visvienkāršāko jautājumu: kurā pusē tu stāvi? Vai tajā, kur ceļ un rada? Vai tur, kur grauj un iznīcina?

Anarhistu barvedis (J. Leonovs) mierīgi dzer tēju vai strebļkāpostu zupu, mierīgi uzpīpē un pavisam mierīgi ar pāris galvas mājieniem un tikko sadzirdamu purpināšanu dod pavēli nogalināt nevainīgus cilvēkus. Jo viņam gribas pierādīt savējo baram, cik nevērta ir cilvēka dzīvība, — lai vēl lielākās bailēs un pakļautībā turētu tieši šos savējos. Protams, viņa pavēles uztver visu dzirdošā «garā auss» — Aizsmakušais (A. Abdulovs), izstīdzējušais, nolaizītais sifilitiķis, kura mūža laime ir būt izpildītājam, paklausības karalim.

Un, lūk, šo kompāniju «apciemo» Komisāre — I. Curikova, baltā kostīmā, ar sievišķīgu platmali galvā, lietussargu un pāris ceļasomām rokās. Netīro, noskretušo, miesās un garā izkurtējušo matrožu vidū parādās sieviete, kuras profesija ir kārtība. M. Zaharovs izrādei atradis smalkāko no atslēgām — dabas doto: sievietes klātbūtne liek savilkt jostas, iztaisnot muguras, runāt lietišķi, skaidri. Vīrieši vēlas sajūst sevī vīrišķo spēku un pieņēmumu — rūpēties un aizsargāt.

Jā, ja tas būtu tik vienkārši! — konstatē teātris. Visgrūtāk ir pārveidot cilvēka garu. Un tieši to pārveidot, partijas sūtiņa, ieradusies Komisāre. Viņas ekstravagantā āriene nav tikai režisorisks efekts. Lai nokļūtu līdz jūrai, viņai bijis jāšķērso (kara laikā!) visa Krievija, vai tad to varētu izdarīt militārajā, teātru tik ļoti iemīļotajā ādas jakā? Vai vecās raudzes oficiēris Bērings, tērpies izgludinātā mundierī, būtu dzīvs nokļuvis uz kuģa laikā, kad par tīru apkaklīti varēja arī nošaut kā revolūcijas ienaidnieku? Un mēs redzam O. Jankovski — Bēringu garā, melnā prievātā mētelī un seju slēpjošā platmalē.

Daudzās sadzīves detaļas (telefoni, tējastrauki, akordeons), arī apģērbs palīdz radīt zināmu mājīgumu, cilvēciskot skatuvi, kas kā laikmeta virspusēja zīme — štamps iecirsta marmora bluķos un elpo tērauda spalģajās skaņās (laika heroiskā «mūzika» izrādē rodas uz atkailinātām klavieru stīgām un virpota metāla atgriezumiem, ar kuriem noklāta skatuves grīda un kuri sprakšķ, kad pa to pārvietojas aktieri). Izrādes finālā bluķi «atdzīvojas» un izbīda proscēnijā baltajā nāves krāsā tērptus visus personāžus — matrožus, civiļus, vadītājus. Un skan izbiedēta Vadošā jautājums: «Vai sadzirdēs mūsaiķa varonību nākamās audzes?»

Kas ir varonība M. Zaharova izpratnē? Pret ko jācīnās Komisārei, kas jāaizstāv?

Izrāde sniedz pārsteidzoši vienkāršu atbildi: varonība ir saglabāt cilvēcību, mīlestību, dzīvību, dabu jebkuros apstākļos. Izrādes centrālais konflikts ir sievietes — dzīvības devējas traģiskā loma vēstures griežu brīdī. I. Čurikovas Komisārei ir pretīgi nogalināt — arī tad, ja to darīt diktē Laiks. Aktrise atklāj šo vārdos grūti formulējamo izjūtu: redzam, ka Dzīvības madonna — Komisāre ir neaizsargāta, nāve viņai derdzas, taču šis laiks prasa būt arī necilvēciski stingram — lai uzvarētu necilvēcību, anarhiju, haosu. Izrāde ir par to, ka bieži vien mēs esam spiesti pārkāpt dabas likumus, lai iznīcinātu cilvēkā atmodušos dzīvniecisko «kauj, zodz, izvaro — dzīvo ārpus morāles, dzīvo sev».

I. Čurikovas Sieviete atgādina: «Tev nebūs nokaut!» pat tad, kad viņas Komisāre paceļ roku ar šāvienam pielādētu pistoli.

Izrādē ir aina, kas skan kā rekviēms, kā apliecinājums dzīvībai. Tā ir anarhistu Barveža tiesa. Viņa sludinātās «haosa kārtības» stunda ir situsi, kuprainais monstros ar cilvēkam līdzīgo figūru kapitulējis. Pēc brīža viņu nošaus. Komisāre savu vārdu ir teikusi, kareivji, iespējams, tic viņai, revolūcijas programma ir uzvarējusi, nu varētu triumfēt... Bet Komisāres acīs ir sāpju kliedziens: atkal viena dzīvība, atkal upuris, atkal — nāve. Vai tās nav pārāk daudz? Teātris panāk neiespējamo: saprotot visu Barveža negēlību, viņa vēsturisko kļūdu un vainu, mums kļūst žēl cilvēciskā, tā, kas nedzimis tūdaļ tiks likvidēts. Uz visiem laikiem.

Dzīvības un nāves, ētikas kategorijas M. Zaharovs rāda dialektiskā sarežģītībā, nedodams viennozīmīgu atbildi uz jautājumu — kas tad ir tālā laika varonība? Varbūt tā izpaudās cīņā par katru cilvēka dvēseli. Sāpēs par tīru, godīgu un mīlestības pilnu dvēseli. Rūpēs par to, lai teātrī nākamās paaudzes varētu domāt par vēsturi kā par cilvēka dvēseles attīrīšanas ceļu. Un nevis par karu, ļaunumu, varmācību.

Mana ekskursija pa Marka Zaharova iestudējumu telpām un tēmām ir daļa no veselā Zaharova teātra, daži iespaidi, kas virknējas, šobrīd domājot par Leņina komjaunatnes teātri. Nākotnē, iespējams, būs pavisam citas domas, citi fragmenti, kas saistīsies citā jēdzieniskā kombinācijā. Jo šis teātris man liekas dzīvs, tas ripo un šķetinās manā prātā un fantāzijā, apaugdams gan ar jauniem dzīves un mākslas vērojumiem, gan ar paša emocionālajā atmiņā uzpeldējušiem atziņu zibšņiem.

Tiem, kas gribēja atrast šeit domas par slaveno «Junonas» un «Avosj» izrādi, varu ieteikt izlasīt žurnāla «Teatrs» 1982. g. 7. numurā publicēto V. Semenovska rakstu «Temps — 1806». Šī kritiķa viedoklis sakarā ar «Junonu» man šķiet interesantākais un rosinošākais.

Janīna Brance

H R O N I K A. 1985. GADS

P I R M I Z R Ā D E S R E P U B L I K A S T E Ā T R O S

A K A D E M I Š K Ā J A O P E R A S U N B A L E T A T E Ā T R I

F. Amirova «Tūkstoš un viena nakts» 21. martā; horeogr. aut., baletm. A. Lembergs, muz. vad. A. Viļumanis, diriģ. V. Gailis, scenogr. un kost. māksl. B. Goģe, repet. V. Vilciņa, V. Cukanovs, kormeist. I. Matrozis. *Recenzijas*: Avots V. (interv. ar aktieriem) Pad. Jaunatne, 1986, 8. janv.; Mainiece V. Lit. un Māksla, 1985, 24. maijā, 8. lpp.; Tivums E. Zvaigzne, 1985, № 12, 32. lpp.; Cīņa, 1985, 13. jūn.; E. T. Skolot. Avīze, 1985, 4. apr.

F. Čileas «Adriena Lekuvrēra» 16. sept.; diriģ. R. Glāzups, rež. insc. O. Salkonis, scenogr. un kost. māksl. E. Vārdaunis, kormeist. I. Matrozis, baletm. V. Cukanovs, J. Kaupužs, kust. rež. E. Ferda. *Recenzijas*: Briede V. Lit. un Māksla, 1985, 15. nov., 8. lpp.; Senfelds I. Rīgas Balss, 1985, 16. sept.; Vilciņš U. Lit. un Māksla, 1985, 15. nov., 9. lpp.

Š. Guņo «Fausts» (atjaun.) 20. okt.; diriģ. A. Viļumanis, rež. insc. K. Liepa, rež. V. Okuņs, scenogr. A. Lapiņš, māksl. B. Goģe, L. Bubieris, A. Rozefelde, kormeist. V. Vasulis, baletm. I. Strode, *Recenzijas*: Viļumanis A. (sar. pier. Senfelds I.) Rīgas Balss, 1985, 19. okt.; Мадисон Л., Самуленкова Т. Сов. молодежь, 1985, 23 ноября; Briede V. Cīņa, 1986, 15. janv.

G. Doniceti «Milas dzēriens» 25. dec.; diriģ. A. Viļumanis, rež. insc. G. Gailītis, scenogr. un kost. māksl. B. Goģe, kormeist. V. Vasulis, dir. asist. V. Gailis, scenogr. asist. N. Demidova, L. Dansons, kust.konsult. J. Kaupužs, mīmistu rež. R. Plinta. *Recenzijas*: Briede V. Lit. un Māksla, 1986, 21. martā, 8.—9. lpp.; Spertāle D. Liesma, 1986, № 3, 25. lpp.; Vilciņš U. Cīņa, 1986, 6. apr.

A. UPISA AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

A. Epnera, V. Jansona, V. Lūriņa (pēc O. Vācieša dzejas motīviem) «Kārais lauks» 5. martā; rež. insc. V. Lūriņš, komp. Im. Kalniņš, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. I. Kundziņa, dejas iestud. T. Eķe. *Recenzijas*: Kalniņš J. Lit. un Māksla, 1985, 24. maijā, 9. lpp.

H. Gulbja «Olivers» 30. martā; rež. E. Freibergs, scenogr. I. Gailāns, kost. māksl. K. Pasternaka, U. Stabulnieka mūz. *Recenzijas*: Cāļīte A. (interv. ar E. Freibergu) Lit. un Māksla, 1985, 23. aug., 14. lpp.; Kalniņš J. Lit. un Māksla, 1985, 14. jūn., 6.—7. lpp.

M. Ļermontova «Maskarāde» 1. jūn.; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zengals, kost. māksl. I. Kundziņa, komp. Im. Kalniņš, dejas iestud. J. Pankrate. *Recenzijas*: Kalniņš J. Lit. un Māksla, 1986, 24. janv., 13. lpp.; Legzda A. Rīgas Balss, 1985, 29. okt.

P. Putniņa «Pie puķēm — kur ģimenei pulcēties» 20. jūn.; rež. M. Kublinskis, scenogr. un kost. māksl. I. Gailāns, skaņu part. D. Apsītis, M. Guitāns. *Recenzijas*: Radzobe S. Lit. un Māksla, 1985, 22. nov., 8.—9. lpp.; Vilsons A. Rīgas Balss, 1985, 25. okt.; Гайлит Г. Сов. Латвия, 1986, 22 янв.

Raiņa «Uguns un nakts» 28. dec.; rež. insc. A. Jaunušans, scenogr. G. Zengals, kust. konsult. J. Kaprālis, komp. D. Apsītis. *Recenzijas*: Freinberga S. Cīņa, 1986, 18. febr.; Kalnačs B. Pad. Jaunatne, 1986, 25. martā; Hausmanis V. Lit. un Māksla, 1986, 21. febr., 7. lpp.; Legzda A. Rīgas Balss, 1986, 13. febr.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1986, 25. martā; Давыдов В. Сов. Латвия, 1986, 22 апр.

AKADEMISKAJĀ RAIŅA DAILES TEĀTRI

A. Dudareva «Ierindnieki» 1984. g. 29. dec.; rež. insc. A. Liniņš, rež. asist. A. Ozols, J. Kalniņš, scenogr. A. Buse, komp. A. Maskats. *Recenzijas*: Grēviņš M. Rīgas Balss, 1985, 14. jūn.; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1985, 1. febr., 8.—9. lpp.; Saulīte G. Pad. Jaunatne, 1985, 12. martā; Sokolova I. Cīņa, 1985, 25. febr.

Dž. M. Singa «Rietumu piekrastes varonis» 25. febr.; rež. J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes dramatisko teātru režijas nodaļas diplomands A. Liniš, diplomd. vad. A. Matīsa, scenogr. R. Upmale, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Spertāle D. Rīgas Balss, 1986, 6. janv.

E. Bonda «Vasara» 21. martā; rež. insc. A. Liniņš, rež. stāžieris A. Ozols, scenogr. U. Zemzaris, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Sudrabs V. Rīgas Balss, 1985, 5. apr.; Гайлит Г. Сов. Латвия, 1985, 28 июня.

R. Hārvuda «Karalis un viņa ģērbējs» 27. apr.; rež. insc. A. Dimīters, rež. A. Matīsa, scenogr. J. Dimīters, kost. māksl. B. Puzina. *Recenzijas*: Grēviņš M. Cīņa, 1985, 27. nov.; Naumanis N. Lit. un Māksla,

1985, 21. jūn., 10.—11. lpp.; Saulīte G. Rīgas Balss, 1985, 25. dec.; Sper-
tāle D. Rīgas Balss, 1985, 27. apr.

M. Abejeva «Desants» 4. jūn.; rež. K. Auškāps, scenogr. un kost.
māksl. I. Blumbergs, skaņu rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Čakare V. Pad.
Jaunatne, 1985, 24. sept.; Lagzdīņa I. Lit. un Māksla, 1985, 30. aug., 5. lpp.

M. Zālītes «Tiesa» 14. sept.; rež. J. Strenga, V. Vētra, rež. asist.
J. Kalniņš, scenogr. un kost. māksl. I. Blumbergs, komp. A. Maskats. *Recen-
zijas*: Beinerte V., Naumanis N. Lit. un Māksla, 1985, 13. dec., 8.—9. lpp.,
Saulīte G. Rīgas Balss, 1985, 24. sept.

«Avotā guni kūru...». Tautasdziesmas, V. Krūzes skat. variants
(veltījums K. Barona 150 gadu jubilejai) 31. okt.; rež. E. Ferda, rež. asist.
V. Krūze, scenogr. I. Pētersone, komp. I. Zemzaris. *Recenzijas*: Saulīte G.
Čiņa, 1985, 1. nov.; Tišheizere E. Lit. un Māksla, 1985, 7. nov., 14. lpp.

RIGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

M. Gorkija «Pēdējie» 18. maijā; rež. insc. A. Kacs, rež. S. Lo-
sevs, scenogr. T. Sveca, kost. māksl. N. Demidova.

V. Sekspīra «Gals labs — viss labs» 19. jūl.; insc. V. Petrovs,
scenogr. M. Frenkelis, komp. P. Dambis, horeogr. E. Drulle. *Recenzijas*: Гай-
лит Г. Сов. молодежь, 1986, 29. marta.

B. Vasiljeva «Kam pieder šie veciši?» 19. okt.; rež. insc.
S. Losevs, scenogr. T. Sveca, komp. P. Dambis. *Recenzijas*: Gailītis H. Lit. un
Māksla, 1986, 30. maijā, 12. lpp.

N. Karamzina «Nabaga Liza» (lugas un mūz. autors M. Rozov-
skis, J. Rjašenceva dzeja) 13. dec.; rež. insc. M. Rozovskis, scenogr.
T. Sveca, M. Preiznera muz. nof. *Recenzijas*: Viksniņš R. Rīgas Balss, 1986,
4. janv.; Гайлит Г. Сов. молодежь, 1986, 29. marta.

A. Mišarina «Sudrabkāzas» 29. dec.; rež. V. Petrovs, scenogr. T. Sveca.
Recenzijas: Tišheizere E. Māksla, 1986, № 2, 31.—33. lpp.

RIGAS OPERETES TEĀTRI

J. Kaijaka «Panāksnieku dziesma» (pēc Raiņa lugas
«Krauklītis») (latv. tr.) 1. febr.; libreta aut. un rež. insc. M. Tetere, diriģ.
J. Kaijaks, scenogr. A. Plaudis, horeogr. J. Pankrate. *Recenzijas*: Briede V.
Lit. un Māksla, 1985, 15. martā, 11. lpp.; Kaijaks J. (sarunu pier. Vintere M.)
Rīgas Balss, 1985, 2. febr.; Mainiece V. Lit. un Māksla, 1985, 15. martā,
11. lpp.; Sarkane L. Čiņa, 1985, 23. maijā; Vilsons A. Rīgas Balss, 1985, 18. jūn.

G. Portnova «Maija sākumā» (kr. tr.) 26. martā; rež. insc. K. Pamše,
diriģ. I. Kociņš, scenogr. I. Čaks, horeogr. J. Pankrate, kormeist. A. Raslava,
kost. māksl. I. Krutko. *Recenzijas*: Kalvāns R. Rīgas Balss, 1985, 15. apr.

Dž. K. Menoti «Telefons» un D. Cimarozas «Kapelmeistars» (kr. tr.) 20. apr.; rež. V. Sergejevs — A. Lunačarska Teātra mākslas inst. diplomands, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. J. Jansons. *Recenzijas*: Briede V. Lit. un Māksla, 1985, 26. apr., 6. lpp.

Baleta koncerts (J. Pankrates radošā darba vak.) 19. maijā; horeogr. J. Pankrate, rež. K. Pamše, diriģ. J. Kaijaks. *Recenzijas*: Kalnarājs K. Pad. Jaunatne, 1985, 24. maijā; Lagzdiņa I. Lit. un Māksla, 1985, 12. jūl., 15. lpp.; Pamše K. Rīgas Balss, 1985, 22. maijā; Tivums E. Cīņa, 1985, 17. maijā.

F. Loua «Mana skaistā lēdija» (pēc B. Šova lugas «Pigmaliions») (kr. tr.) 21. nov.; rež. insc. A. Kacs, muz. vad. un diriģ. J. Kaijaks, horeogr. J. Pankrate, scenogr. T. Sveca, rež. V. Sergejevs, diriģ. J. Apsīte, kost. māksl. B. Puzina, V. Kliemane, kormeist. I. Māliņa, A. Raslava. *Recenzijas*: Briede V. Lit. un Māksla, 1986, 3. janv., 10. lpp.

U. Stabulnieka «Svētki daudzskaitlī» (latv. tr.) 1. okt.; K. Pamšes librets, rež. J. Kekuls, rež. konsult. K. Pamše, muz. vad. U. Stabulnieks, scenogr. G. Zemgals, horeogr. S. Seņkova. *Recenzijas*: Danosa A. Pad. Jaunatne, 1985, 2. okt.

ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

G. Priede «Centrifūga» (latv. tr.) 28. febr.; rež. Ā. Sapiro, rež. asist. L. Baumannē, scenogr. A. Freibergs, A. Šnitkes mūz. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. Cīņa, 1985, 25. maijā; Legzda A. Rīgas Balss, 1985, 9. jūl.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1985, 16. maijā; Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1985, 12. apr., 4. lpp.

M. Tvena «Toms Sojers» (kr. tr.) 28. martā; rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. I. Lauriņa, skat. kust. O. Fomins. *Recenzijas*: Tišheizere E. Lit. un Māksla, 1985, 16. aug., 10. lpp.; Вите А. (беседа с Ф. Дейчем и актерами) Сов. молодежь, 1985, 30 ноября.

J. Vitola LVK Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes Jaunatnes teātra aktieru kursa diplomdarbu izrādes:

A. Hmeļika «Un tomēr viņa griežas?... jeb Humanoīds traucas debesīs» (latv. tr.) 11. maijā; rež. insc. A. Sapiro, rež. asist. A. Birkovs, U. Brikmānis, scenogr. A. Orlovs. *Recenzijas*: Geikina S. Rīgas Balss, 1985, 1. jūl.

B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» (latv. tr.) 19. jūn.; rež. insc. Ā. Sapiro, rež. L. Baumannē, A. Maizuks, A. Birkovs, U. Brikmānis, scenogr. A. Freibergs, dejas un kust. T. Eķe, N. Djušena, U. Veispals. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. Cīņa, 1985, 3. dec.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1985, 17. okt.; Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1985, 1. nov., 12. lpp.

Raksti par absolventiem: Meinerte I. Lit. un Māksla, 1985, 31. maijā,

3. lpp.; Naumanis N. *Liesma*, 1986, № 1, 30.—31. lpp.; Spertāle D. *Pad. Jaunatne*, 1986, 23. janv.; Sapiro Ā. *Lit. un Māksla*, 1986, 31. janv., 6. lpp.; Sapiro Ā. (int. Kārklīņa I.) *Pad. Jaunatne*, 1985, 4. jūn.; Tišheizere E. *Lit. un Māksla*, 1985, 28. jūn., 13. lpp.

J. Svarca «Pūķis» (latv. tr.) 2. nov.; rež. insc. A. Birkovs, scenogr. A. Freibergs, komp. E. Straume. *Recenzijas*: Zeltiņa G. *Lit. un Māksla*, 1986, 6. jūn., 13. lpp.

LEĻĻU TEĀTRI

M. Larni «Ceturtais skriemelis» (H. Paukša dram.) (kr. tr.) 23. febr.; rež. T. Hercberga, māksl. P. Senhofs, komp. R. Pauls. *Recenzijas*: Blūma Dz. *Karogs*, 1985, № 5, 189.—191. lpp.

H. Paukša «Susuriņš un Ziemeļvējš» (kr. tr.) 31. martā; rež. V. Blūzma, māksl. I. Saumane, komp. J. Porietis.

V. Pavlovskā «Lapsēns — blēdis» (latv. tr.) 20. jūn.; rež. V. Pavlovskis, māksl. I. Saumane, komp. E. Zālītis.

M. Larni «Ceturtais skriemelis» (H. Paukša dram.) (latv. tr.) 21. jūn.; rež. T. Hercberga, māksl. P. Senhofs, komp. R. Pauls.

J. Cimermaņa «Uguns dvēselīte» (latv. tr.) 29. sept.; rež. R. Grabovskis, māksl. P. Senhofs, komp. A. Laukmanis.

H. Paukša «Klusuma brīdis beidzies» (latv. tr.) 11. nov.; rež. V. Pavlovskis, māksl. I. Saumane, mūz. aut. I. Baiža.

J. Jurkāna «Divkauja kosmosā» (latv. tr.) 23. nov.; rež. A. Eižvertiņa, māksl. A. Mangalis, komp. J. Porietis.

V. Pavlovskā «Lapsēns — blēdis» (kr. tr.) 13. dec.; rež. V. Pavlovskis, asist. A. Grišins, māksl. I. Saumane, komp. E. Zālītis. *Recenzijas*: Яунайс М. *Сов. молодежь*, 1985, 28 дек.

V. Pavlovskā «Salatēva cirks» (latv. tr.) 24. dec.; rež. V. Pavlovskis, māksl. P. Senhofs, komp. J. Porietis. *Recenzijas*: Rūmnieks V. *Lit. un Māksla*, 1986, 14. martā, 11. lpp.

V. Pavlovskā «Salatēva cirks» (kr. tr.) 24. dec.; rež. V. Pavlovskis, māksl. P. Senhofs, komp. J. Porietis.

LIEPĀJAS TEĀTRI

V. Sekspīra «Jautrās vindzorientes» 11. janv.; rež. K. Mārsons, scenogr. un kost. māksl. G. Zemgals, komp. P. Plakidis, M. Zālītes dziesmu teksti. *Recenzijas*: Radzobe S. *Lit. un Māksla*, 1985, 8. febr., 12. lpp.; Кавацис А. *Сов. Латвия*, 1985, 7 июня.

J. Jaunsudrabiņa «Aija» 23. febr.; dram. un rež. O. Krodērs, scenogr. un kost. māksl. A. Butē, komp. A. Engelmanis. *Recenzijas*: Čakare V. *Pad.*

Jaunatne, 1985, 31. maijā; Imbovica I. (sar. ar O. Kroderu) *Komunisti*, 1985, 6. martā; Radzobe S. *Lit. un Māksla*, 1985, 16. aug., 8. lpp.

Zeiboltu Jēkaba «Dullais barons Bunduls» 12. apr.; dram. un rež. K. Mārsons, scenogr. un kost. māksl. A. Kļaviņš, komp. I. Vigners, baletm. I. Cača.

E. Kešnera «Punktiņa un Antons» 9. sept.; dram. un rež. V. Lūriņš, scenogr. un kost. māksl. A. Bute, komp. Z. Liepiņš, K. Dimitera dziesmu teksti, dejas iestud. T. Eķe. *Recenzijas*: Antonoviča A. *Pad. Jaunatne*, 1985, 19. nov.; Urbāne O. *Komunisti*, 1985, 18. okt.; Radzobe S. *Lit. un Māksla*, 1986, 1. maijā, 5. lpp.

J. Jevtušenko «Māte un neitronbumba» 3. maijā; rež. insc. N. Klētnieks, komp. un rež. asist. J. Lūsēns, scenogr. R. Zitmanis. *Recenzijas*: Antonoviča A. *Pad. Jaunatne*, 1985, 8. maijā; Augstkalna M. *Karogs*, 1985, № 8, 182.—183. lpp.; Briede V. *Ciņa*, 1985, 27. sept.; Bušmanis D. *Dzimtenes Balss*, 1985, 16. maijā; Spertāle D. *Ciņa*, 1985, 13. sept.; *Pad. Jaunatne*, 1985, 2. okt.

A. Kasonas «Trešais vārds» 11. okt.; rež. I. Elerts, scenogr. A. Buse, stila konsult. L. Brauna. *Recenzijas*: Čakare V. *Lit. un Māksla*, 1986, 28. martā, 13. lpp.; Pujēna S. *Komunisti*, 1985, 11. okt.

H. Gulbja «Olivers» 25. okt.; rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle, muz. nof. A. Pērkons. *Recenzijas*: Čakare V. *Lit. un Māksla*, 1986, 28. martā, 13. lpp.

N. Sļepakova «Bonžūr, mesjē Pero!» 20. dec.; rež. R. Grabovskis, scenogr. V. Kovaļčuks, komp. A. Laukmanis.

A. Dimā (dēla) «Kamēliju dāma» 27. dec.; rež. O. Kroders, scenogr. un kost. māksl. Z. Atāle, komp. V. Aivars. *Recenzijas*: Freinberga S. *Lit. un Māksla*, 1986, 18. jūl., 7. lpp.

L. PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

J. Krūsvalla «Mākoņu krāsas» 1984. g. 27. dec.; rež. P. Lūcis, scenogr. I. Čaks, mūz. konsult. T. Dubavs. *Recenzijas*: Burtneice A. *Lit. un Māksla*, 1985, 15. martā, 9. lpp.; Kavacis A. *Dzimt. Balss*, 1985, 18. apr.; Mežaka M. *Liesma*, 1985, 2. febr.; Saulīte G. *Ciņa*, 1985, 27. jūn.

L. Roseba «Provinces aktieri» 15. janv.; rež. A. Māsēns, scenogr. P. Rozenbergs.

J. Raiņa «Pūt, vējiņi!» 10. maijā; rež. M. Ķimele, scenogr. A. Freibergs, Im. Kalniņa mūz. *Recenzijas*: Čakare V. *Pad. Jaunatne*, 1985, 22. nov.; Hausmanis V. *Lit. un Māksla*, 1985, 6. sept., 8.—9. lpp.; Zeltiņa G. *Māksla*, 1986, № 1, 30.—33. lpp.

H. Raudsepa «Mārtiņciemss» («Mikumerdi») 24. maijā; rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis.

- E. Rostāna «Sirano de Beržeraks» (M. Brauna, J. Petera, V. Maculēviča mūzikls) 27. aug.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. K. Pasternaka, kust. iest. E. Drulle. *Recenzijas*: Čakare V. Lit. un Māksla, 1985, 20. dec. 11. lpp.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1986, 7. febr.
- P. Millera «Atvadu izrāde» 30. dec.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. un kost. māksl. V. Kovaļčuks, komp. Z. Liepiņš, kust. iest. M. Koristins. *Recenzijas*: Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1986, 11. febr.

RECENZIJAS PAR IEPRIEKŠEJO GADU IESTUDEJUMIEM

- Ā. S. Adāna «Zizele». Avots V. Pad. Jaunatne, 1985, 7. okt.
- C. Aitmatova «Un garāka par mūžu diena ilgst...». Doms G. Rīgas Balss, 1985, 7. maijā; Liepiņš H. (sar. pier. G. Saulīte) Cīņa, 1985, 14. maijā; Саулите Г. Сов. Латвия, 1985, 9 июля.
- R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» (A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī). Augstkalna M. Māksla, 1985, № 4; 54. lpp.; Melnace R. Dzimt. Balss, 1985, 31. janv.; Lit. un Māksla, 1985, 25. janv. 3. lpp.; Kalnačs B. Karogs, 1985, № 11, 178.—179. lpp.
- M. Gorkija «Barbari». Augstkalna M. Cīņa, 1985, 3. febr.
- M. un R. Kaudzīšu «Mērnīeku laiki». Adermane A. Lit. un Māksla, 1985, 23. aug., 14. lpp.; Hānbergs E. Dzimt. Balss, 1985, 29. aug.
- M. Māterlinka «Zilais putns». Kazmina N. Kulturos barai (lietuv. val.), 1985, № 5, 38.—41. lpp.
- A. Nikolai «Taurenīt... taurenīt...». Lauksargs J. Rīgas Balss, 1985, 8. apr.
- J. O'Nils «Mēness likteņa pabērniem». Lauksargs J. Rīgas Balss, 1985, 31. janv.
- A. Ostrovska «Mežs». Lagzdiņa I. Cīņa, 1985, 4. apr.
- M. Samoilova «Amerikāņu komēdija». Briede V. Rīgas Balss, 1985, 12. jūn.
- D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij» (Krievu drāmas teātrī). Gailītis H. Lit. un Māksla, 1985, 6. dec., 4. lpp.
- M. Zālītes «Pilna Māras istabiņa». Geikina S. Pad. Latvijas Sieviete, 1985, № 5, 20. lpp.
- F. G. Lorkas «Kliedziens» (M. Janauas lasīj. uz Smiļģa mājas skatuves). Dunkers O. Pad. Jaunatne, 1985, 5. apr.; Lagzdiņa I. Cīņa, 1985, 11. apr.; Meinerte I. Karogs, 1985, № 6, 185. lpp.
- A. Арбузов «Воспоминание». Арлова Т. Минск (baltkr. val.), 1985, 28. студз.
- В. Шекспир «Гамлет». Чутко И. Сов. культура, 1985, 12. окт., с. 5.
- К. Чуковский «Чукоккала». Шах-Азизова Г. Сов. культура, 1985, 22. июня.

GRĀMATAS PAR TEĀTRI

Akurātere L. Neparastā aktrise. Grāmata par Dailes teātra aktrisi Emīliju Bērziņu. R.: Liesma, 1985, 166 lpp., il.

Akurātere L., Lapacinska V. Rūdolfs Pīlādzis. R.: Liesma, 1985, 111 lpp., il.

Amtmanis-Briedītis A. Lappuses no dienasgrāmatas. R.: Liesma, 1985, 159 lpp., il.

Briede V. Ceļš uz operas karaļtroni. Monogr. etiķes par Aleksandru Daškovu. R.: Liesma, 1985, 166 lpp., il.

Ruņģe R. Zermēna Heine-Vāgnere. R.: Liesma, 1985, 173 lpp., il.

NOZIMIGĀKIE PROBLĒMU UN PĀRSKATA RAKSTI

Akurātere L. Neizsmeļama viela cēlāko cilvēka īpašību atklāsmei. — LPSR ZA Vēstis, 1985, № 5, 91.—95. lpp.

Artmane V. Tik ilgi, cik sirdī (runa rep. ideol. darbin. sanāksmē). — Lit. un Māksla, 1985, 15. febr., 4. lpp.

Augstkalna M. Pavasara trejlapis Liepājā (J. Jaunsudrabiņa «Aija», J. Jevtušenko «Māte un neitronbumba», Zeiboltu Jēkaba «Dullais barons Bunduls»). — Māksla, 1985, № 3, 33.—36. lpp.

Avotiņš V. Sava pakaramā cienīgi (par oriģināldramaturģiju un jauno režiju). — Lit. un Māksla, 1985, 31. maijā, 6. lpp.

Brance J. No Samtabikses līdz Filimurram (oriģināldramaturģijas iest. Leļļu teātri). — Māksla, 1985, № 1, 41.—43. lpp.

Briede V. Ceļš četrdesmit gadu garumā (Operetes teātrim — 40). — Čiņa, 1985, 28. dec.; Visneparastākā opersezona. — Lit. un Māksla, 1985, 1. maijā, 11. lpp.

Burtņiece A. Par kritiķa profesiju domājot. — Lit. un Māksla, 1985, 11. okt., 10. lpp.; No attāluma skatoties jeb Pēcdomas ar dažiem subjektīviem akcentiem pa vidu (par oriģināldram. iestud. Latvijā un Igaunijā). — Lit. un Māksla, 1985, 19. apr. un 26. apr., 15. lpp.

Čakare V. Par cilvēku pret karu. — Lit. un Māksla, 1985, 14. jūn., 6. lpp.

Dzene L. Vai norūpējies skatiens ir pesimistisks? (par Maskavas teātru izrādēm). — Lit. un Māksla, 1985, 25. janv., 10. lpp.; Igaņu teātris. Stagnācija vai pārtapšana? — Karogs, 1985, № 2, 149.—151. lpp.

Freinberga S. Metaforiskā drāma. Sapņu materializējums un māju realitāte. — Lit. un Māksla, 1985, 29. nov., 12. lpp.

Hausmanis V. Virsotnes un teātra ikdienas likstas. — Lit. un Māksla, 1985, 29. martā, 2. un 10. lpp.; Iespaidi zviedru zemē. — Lit. un Māksla, 1985, 1. febr., 5., 15. lpp.

Kalnačs B. Sezonas nogrieznis mūžības taisnē (par klasikas iestud.). — Karogs, 1985, № 12, 152.—158. lpp.

Kamergrauzis N. Manas domas par manas paaudzes aktieriem (par Drāmas teātra jauniešiem aktieriem). — Lit. un Māksla, 1985, 22. martā, 12. lpp.

Legzda A. Pārdomas par komunikabilitātes meklējumiem M. Kublinska režijās. — Karogs, 1985, № 10, 158.—163. lpp.

Naumanis N. Mūžiģi jautāt un atbildēt (sezonas pārskats). — Lit. un Māksla, 1985, 7. nov., 11. lpp.

Saulīte G. Ar lieluma mēru (par Raiņa lugu iestudējumiem). — Karogs, 1985, № 9, 162.—164. lpp.

Sapiro Ā. Kad dari to, ko vajag (par B. Brehtu). — Lit. un Māksla, 1985, 25. okt., 15. lpp.

Tišeizere E. Starp magnēta trim poliem (par Valmieras teātra viesizr. Rīgā). — Lit. un Māksla, 1985, 27. sept., 13. lpp.

Treimanis G. Spriegā darba ritumā (par Liepājas teātra viesizr. Rīgā). — Cīņa, 1985, 19. nov.

Zabis E. Ja ir savs viedoklis (par Valmieras teātra viesizr. Rīgā). — Cīņa, 1985, 20. nov.

Zeltiņa G. Mazā kara daudzās sejas. — Māksla, 1985, № 2, 35.—40. lpp.

Лининьш А. Перед третьим звонком. — Сов. культура, 1985, 20 авг.

Михалева А. Для людей завтрашнего дня (высказывания участников VIII Генер. ассамблеи деятелей детских театров, в том числе Шапиро А., г. Москва). — Театр, 1985, № 7, с. 3—7 и 45.

Саулите Г. Память сердца. — Сов. Латвия, 1985, 22 мая.

Шапиро А. Театральное новогодие. — Сов. Латвия, 1985, 24 сент.

NOZIMIGĀKIE TEĀTRA DZIVES NOTIKUMI

No 13. līdz 23. nov. II Vissavienības jaunatnes izrāžu festivāls Tbilisi. Latviju pārstāvēja A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris ar M. Tvena «Princi un ubaga zēnu» (rež. E. Freibergs), Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris ar M. Abeļeva «Desantu» (rež. K. Auškāps).

Atsaukšmes: Barisone G. Lit. un Māksla, 1985, 29. nov., 14. lpp.; Briede A. Pad. Jaunatne, 1985, 24. dec.; Radzobe S. Māksla, 1986, № 1, 36.—39. lpp.; Rozeniece A. Pad. Jaunatne, 1985, 21. nov.

Baltijas teātra pavasaris Rīgā no 4. līdz 11. apr. Veltīts Lielā Tēvijas kara 40. gadadienai. Piedalījās Rīgas Krievu drāmas teātris (M. Roščina «Ešelons»), Kauņas Drāmas teātris (B. Kutaviča, S. Gedas «Strazds — zaļais putns»), Kaļiņingradas apgabala Drāmas teātris (A. Gelmaņa «Zinula»), Vilandes teātris «Ugala» (A. Dudareva «Sliexnis»), A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris (P. Pētersona «Meteors»), J. Kupalas Akadēmiskais drāmas teātris (A. Dudareva «Ierindnieki»).

Festivāla ceļojošo balvu žūrija piešķir A. Dudareva drāmas «Ierindnieki» (režisors V. Rajeviskis) iestudējumam.

Balva par labāko režiju piešķirta režisoram Jonam Vaitkum par B. Kutāviča, S. Gedas «Strazds — zaļais putns» iestudējumu.

Balvas par veiksmīgāko vīriešu lomas atveidojumu — Ģirtam Jakovļevam par Jagaili P. Pētersona «Meteorā» un Viktoram Manajevam par Pienenīti A. Dudareva «Ierindniekos».

Balva par labāko epizodiskās sieviešu lomas izpildījumu — aktrisei Ķarinai Raidai par Māti A. Dudareva «Sliekšņa» iestudējumā.

Festivāla balvu saņēma Boriss Gerlovans par scenogrāfiju A. Dudareva «Ierindnieku» iestudējumam.

Balvu par veiksmīgāko komponista darbu saņēma Broņus Kutāvičs — mūzika izrādei «Strazds — zaļais putns».

Žūrijas specbalva piešķirta baltkrievu dramaturgam Aleksejam Dudarevam.

Atsauksmes: Aleksaite I. (lietuv. val.) Pergalē, 1985, № 6, 184.—186. lpp.; Alliks J. (ig. val.) Rahva Hääli, 1985, 18. apr.; Alliks J., Rajeviskis V., Dudarevs A. (sar. pier. Lagzdiņa I.) Ciņa, 1985, 10. apr.; Čakare V., Aleksaite I. (lietuv. val.) Kulturos barai, 1985, № 7, 31.—33. lpp.; Grēviņš M. Karogs, 1985, № 9, 165.—167. lpp.; Rīgas Balss, 1985, 26. martā; Kalnačs B. Māksla, 1985, № 3, 37.—38. lpp.; Kaska K. (ig. val.) Sirp ja Vasar, 1985, 26. apr., 6.—7. lpp.; Klinta I. Pad. Jaunatne, 1985, 2. apr.; Landsbergis V., Volčkova O. Lit. un Māksla, 1985, 5. apr., 3. lpp.; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1985, 12. apr., 3. lpp.; Tišheizere E., Alliks J., Lagzdiņa I., Sediha M., Vasiļausks V. Lit. un Māksla, 1985, 19. apr., 10.—11. lpp.; Tišheizere E., Lagzdiņa I., Sediha M. (lietuv. val.) Literatura ir Menas, 1985, № 4, 1., 12. lpp.; Zežmērs G. (sarunu pier. Lagzdiņa I.) Ciņa, 1985, 7. apr.; Антонова М. Сов. Латвия, 1985, 4 apr.; Артмане В. (беседу записал Чутко И.) Сов. Союз, № 7, с. 37—39; Седых М. Театр, 1985, № 10, с. 118—125; Сов. Латвия, 1985, 26 apr.

IV Baltijas republiku scenogrāfijas triennāle Rīgā no 5. marta līdz 7. apr.

Triennāles laureāti: V. Idzelīte, A. Jacovskis (Lietuvas PSR), E. Rentels (Igaunijas PSR), J. Dimīters (Latvijas PSR). LPSR Kultūras ministrijas prēmija A. Freibergam, LPSR Mākslinieku savienības prēmija I. Blumbergam. Žūrijas specbalva S. Barhinam (Maskava), «Literatūras un Mākslas» prēmija I. Gailānam.

6. martā Teātra biedrībā notika teorētiski praktiska konference «Scenogrāfijas kā veseluma problēma». Referēja: G. Vaitkuns, O. Savicka (Ļeņingrada), E. Kužņecovs, A. Borisova (Maskava), L. Jermolajeva, N. Naumanis, E. Tišheizere (Rīga).

Atsauksmes: Adomonute N. (lietuv. val.) Literatura ir Menas, 1985, 6. apr., 9. lpp.; Blumbergs I. (pier. Bankovskis P.) Pad. Jaunatne, 1985, 4. apr.; Girdzijauskaite A. (lietuv. val.) Pergalē, 1985, № 10, 188.—190. lpp.; Kipēna A.

Rīgas Balss, 1985, 21. martā; Kļaviņš A. (sar. pier. Imbovica I.) Komunistis, 2. martā; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1985, 29. martā, 8.—9. lpp.; Tišheizere E. Lit. un Māksla, 1985, 29. martā, 8.—9. lpp.; Valk H. (ig. val.) Sirp ja Vasar, 1985, 22. martā, 8. lpp.; Par konferences norisi — Lit. un Māksla, 1985, 15. martā, 6. lpp.; Par triennāli — Teātr, 1985, № 8, c. 79—80.

Alfrēda Amtmaņa-Briediņa simtgade

5. aug. Stučkas rajona Valles ciema Zvanītāju Bukās atklāja A. Amtmaņa-Briediņa māju—muzeju. Izsniedza jaundibinātās A. Amtmaņa-Briediņa prēmijas pirmajiem laureātiem: E. Radziņai, A. Jaunušanam, A. Videniekam.

6. aug. Teātra muzejā atceres pēcpusdiena. Piedalījās: L. Freimane, E. Radziņa, E. Briņiņš, A. Jaunušans, Z. Kalniņš.

2. sept. R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» Akadēmiskajā drāmas teātrī. Jubilejai veidotajā prologā piedalījās 1955. gada iestudējuma dalībnieki.

3. sept. A. Amtmaņa-Briediņa 100. dzimšanas dienas atceres vakars Akadēmiskajā drāmas teātrī. Programmā: laikabiedru, kolēģu, audzēkņu atmiņu stāstījumi, A. Amtmaņa-Briediņa dienasgrāmatas fragmenti, balss ieraksti, kinodokumenti, teātra zinātnieces L. Dzenes komentāri.

4. sept. ZA A. Upiņa Valodas un literatūras institūta, LPSR Teātra biedrības zinātniskā konference. Referenti: L. Dzene «A. Amtmanis-Briedītis kā personība»; L. Akurātere «A. Amtmanis-Briedītis kā aktieris un aktieru audzinātājs»; V. Hausmanis «A. Amtmaņa-Briediņa oriģināldramaturģijas iestudējumi»; G. Treimanis «A. Amtmaņa-Briediņa darbs pie A. Upiņa «Zaļās zemes» iestudējuma»; A. Torgāne «A. Amtmaņa-Briediņa fonds Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā».

Atsauksmes: Adermane A. Školot. Avīze, 1985, 21. aug.; Akurātere L. Lit. un Māksla, 1985, 13. sept., 11. lpp.; Augstkalna M. Ciņa, 1985, 4. aug.; Būmane-Grasmane I. Lauku Dzīve, 1985, № 10, 26. lpp.; Burtniece A. Lit. un Māksla, 1985, 9. aug., 3. lpp.; Karogs, 1985, № 11, 182. lpp.; Dzene L. Lit. un Māksla, 1985, 2. aug., 8.—9. lpp.; Dzenītis Ģ. Karogs, 1985, № 8, 163.—166. lpp.; Egle I. Pad. Jaunatne, 1985, 9. aug.; Hausmanis V. Lit. un Māksla, 1985, 4. okt., 4. lpp.; Jirgens A. Pad. Jaunatne, 1985, 4. aug.; Liņiņš A. Karogs, 1985, № 8, 160.—163. lpp.; Meinerte I. Rīgas Balss, 1985, 7. aug.; Melnace R. Dzimt. Balss, 1985, 15. aug.; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1985, 6. sept., 3. lpp.; Pabērzs J. Dzimt. Balss, 1985, 1. aug.; Torgāne A. Lit. un Māksla, 1985, 26. jūl., 16. lpp.; Rīgas Balss, 1985, 2. aug.; Karogs, 1985, № 8, 183.—184. lpp., Zvaigzne, 1985, № 15, 4.—5. lpp.; Treimanis G. Māksla, 1985, № 4, 36.—40. lpp.; Rīgas Balss, 1985, 5. aug.; Pad. Jaunatne, 1985, 4. aug.; Дзене Л. Даугава, 1985, № 8, c. 120—121; Макарова О. Сов. культура, 1985, 6 авг., c. 2.

Latvijas PSR XXVII teātru skate

LPSR Teātra biedrības ceļojošā balva piešķirta skates uzvarētājam Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrim.

Ar LPSR Kultūras ministrijas Goda rakstu un Teātra biedrības prēmiju apbalvots Ā. Sapiro par G. Priedes «Centrifūgas», B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» un B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» iestudējumiem.

Par idejiski un mākslinieciski augstvērtīgām izrādēm atzītas: P. Putniņa «Mūsu dēli», Sudrabu Edžus «Dullais Dauka» Akadēmiskajā Dailes teātrī un J. Jaunsudrabiņa «Aija» Liepājas teātrī. Ar LPSR Kultūras ministrijas Goda rakstiem un TB prēmijām apbalvoti režisori: A. Liniņš, K. Auškāps, O. Krodērs.

Atzīmējot izcilākos individuālos snieгumus skates izrādēs, apbalvoti ar Latvijas PSR Kultūras ministrijas Goda rakstiem un piešķirtas Latvijas PSR Teātra biedrības prēmijas sekojošiem teātru māksliniekiem:

A. Freibergam par scenogrāfiju izrādēm G. Priedes «Centrifūga» un B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts»; D. Kuplei par Irmas un L. Baumanēi par Nēzes lomu G. Priedes «Centrifūga» iestud.; V. Artmanēi par Janīnas Galējas un Ksenijas lomu P. Putniņa «Mūsu dēli» un E. Bonda «Vasara» iestud.; A. Busem par scenogrāfiju P. Putniņa «Mūsu dēli» izrādei; P. Liepiņam par Daukas lomu Sudrabu Edžus «Dullais Dauka» iestud.; I. Zemzarim par mūziku Sudrabu Edžus «Dullais Dauka» izrādei; J. Strengam par Svešā lomu Sudrabu Edžus «Dullais Dauka» iestud.; I. Briķei par Aijas un J. Bartkevičam par Jāņa lomu J. Jaunsudrabiņa «Aija» izrādē; A. Butem par scenogrāfiju J. Jaunsudrabiņa «Aija» iestud.; A. Kairišai par Spīdolas lomu Raiņa «Uguns un nakts» iestud.; E. Freibergam par H. Gulbja lugas «Olivers» iestud.; A. Kantānei par Vārdotājas un Silvijas (Mis Fauleres) lomu M. Zālītes «Tiesa» un K. Būzas «Sievietes, sievietes...» iestud.; B. Puzīnai par kostīmiem K. Būzas «Sievietes, sievietes...» izrādei; B. Ahanovam par Gluškova lomu B. Vasiļjeva «Kam pieder šie veciņi?» iestud.; M. Ķimelei par J. Raiņa «Pūt, vējiņi!» iestud.; N. Klētniekam par J. Jevtušenko poēmas «Māte un neitronbumba» iestud.

Latvijas PSR Teātra biedrības prezidijs piešķīris 5 papildbalvas: A. Dīmiteram par Sera Džona lomu P. Hārvuda lugas «Karalis un viņa ģērbējs» iestud.; I. Fjodorovai par Iskras mātes lomu, T. Džjubai par Valentīnas Andronovnas lomu, I. Kovaļenko par Iskras Poļakovas lomu B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» iestud.; J. Lūsēnam par originālmūziku J. Jevtušenko poēmas «Māte un neitronbumba» iestud.

No 1.—20. febr. notika Lielā Tēvijas kara 40. gadadienai veltīta **aktieru individuālo programmu skate**. *Atsauksmes*: Barisone G. Lit. un Māksla, 1985, 15. martā, 6. lpp.

No 18.—25. febr. notika Krišjāņa Barona 150. dzimšanas dienas atcerei veltīts **tautasdziesmu kompozīciju konkurss**. *Atsauksmes*: Meinerte I. Rīgas Balss, 1985, 14. nov.

IEVĒROJAMĀKIE VIESKOLEKTIVI RĪGĀ

No 12. līdz 19. janv., no 22. līdz 31. maijam, no 1. līdz 5. jūn. (Operas un baleta teātrī) viesojās **Ļeņingradas V. Komisarževskas Valsts dramatisks teātris**.

Repertuārā: E. Braginska, E. Rjazanova «Liekulji», J. Druces «Vis-svētākā», A. Krovцова «Jurģi vecā mājā», G. Rjabkina «Sajā meitenē kaut kas ir», A. K. Tolstoja «Jāņa Briesmīgā nāve», «Cars Boriss», «Cars Fjodors Joanovičs», A. Kolķera, V. Konstantinova, B. Racera «Nasredina pēdējā mīlestība», V. Konstantinova, B. Racera (pēc J. Haška romāna) «Josifs Sveiks pret Franci Josifu».

Atsauksmes: Viesturs A. Lit. un Māksla, 1985, 24. maijā, 3. lpp.

No 17. līdz 19. maijam Jaunatnes teātrī viesojās **Vilandes teātris «Ugala»**.

Repertuārā: A. Tammsāres «Judite», V. Sekspīra «Hamlets», J. Smūla «Mežonīgais kapteinis Kihnu Jens».

Atsauksmes: Alliks J. (pier. N. Naumanis) Lit. un Māksla, 1985, 17. maijā, 3. lpp.; Balbata M. (ig. val.) Sirp ja Vasar, 1985, 31. maijā, 7. lpp.; Sirp ja Vasar, 1985, 17. maijā, 13. lpp.; Grēviņš M. Karogs, 1985, № 9, 185.—186. lpp.; Zvaigzne I. Rīgas Balss, 1985, 15. maijā.

No 6. līdz 8. jūl. Operas un baleta teātrī — **Nīderlandes deju teātris**.

Atsauksmes: Rīgas Balss, 1985, 5. jūl.; Воскресенская Е. Сов. Латвия, 1985, 6. авг.

No 21. līdz 27. sept. Operas un baleta teātrī — **Kanādas mīmu teātris**.

Atsauksmes: Meskou H. (pier. Geronjans A.) Rīgas Balss, 1985, 5. okt.

No 11. līdz 13. okt. Operas un baleta teātrī — **Ķīnas Tautas Republikas Gaņsu provinces baleta trupa**.

Repertuārā: «Ziediem kaisītais zīda ceļš».

Atsauksmes: Briede V. Lit. un Māksla, 1985, 18. okt., 3. lpp.

No 26. līdz 29. okt. Operas un baleta teātrī — **Spāņu Karaliskā Nacionālā baleta trupa**.

Atsauksmes: Tivums E., Vitiņa T. Lit. un Māksla, 1985, 7. nov., 15. lpp.; Tivums E. Zvaigzne, 1986, № 2, 3. lpp.

No 12. līdz 21. nov. Operas un baleta teātrī — **Ļeņingradas Akadēmiskais Komēdijas teātris**.

Repertuārā: V. Arro «Mākoņi zilās debesīs», Dž. Marrela «Langusta smieklis», S. Mihalkova «Ķaraļi var visu».

LATVIJAS MĀKSLINIEKU UN TEĀTRU NOZIMIGĀKĀS VIESIZRĀDES

10. janv. Berlīnes Pilsteātrī (*Palasttheater*) VDR pirmizrāde — V. Sekspīra «Kāralis Džons». Rež. V. Olšlēgele, scenogr. A. Freibergs.

Atsauksmes: Freibergs A. (sarun. pier. Meinerte I.) Rīgas Balss, 1985, 19. febr.; (sarun. pier. Avots V.) Lit. un Māksla, 1985, 15. febr., 3. lpp.

No 15. līdz 29. janv. Rīgas Krievu drāmas teātris Minskā.

Repertuārā: A. Arbuzova «Atmiņas», E. Radzinska «Nerona un Senekas laika teātris», V. Folknera, A. Ķamī «Rekviēms mūķenei», A. Ostrovska «Arī gudrinieks pārskatās».

No 10. līdz 15. febr. Viļņā.

Repertuārā: E. Radzinska «Nerona un Senekas laika teātris», V. Folknera, A. Ķamī «Rekviēms mūķenei».

No 17. apr. līdz 4. maijam Leļļu teātris ar H. Paukša «Raganas trīs noslēpumi» iestudējumu piedalījās Starptautiskajā festivālā Sčecinā (Polijas Tautas Republikā).

No 13. maija līdz 6. jūn. Operas un baleta teātra baleta trupas viesizrādes Ļeņingradā.

Repertuārā: P. Čaikovska «Gulbju ezers», A. Adāna «Zizele», L. Minkusa «Dons Kihots», F. Amirova «Tūkstoš un viena nakts», A. Petrova «Pasaules radišana».

Atsauksmes: Tivums E. Zvaigzne, 1985, № 21, 10.—11. lpp.

No 24. līdz 30. jūn. Operas un baleta teātra baleta trupa viesojās Sveicē — Zenēvā. No 1. līdz 4. jūl. Francijā piedalās Monteljē Starptautiskajā baleta festivālā. No 5. līdz 28. jūl. piedalās baleta festivālos Itālijas pilsētās.

Repertuārā: P. Čaikovska «Gulbju ezers» un koncertprogramma.

Atsauksmes: Rīgas Balss, 1985, 31. jūl.; Karasevs O. Čiņa, 1985, 6. aug.; Pad. Jaunatne, 1985, 2. aug.; Lembergs A. (sar. pier. Avots V.) Lit. un Māksla, 1985, 16. aug., 14. lpp.; A. Lembergs (pier. Tivums E.) Dzimtenes Balss, 1985, 8. aug.; Карасев О. Сов. культура, 1985, 29 янв.

No 12. līdz 22. dec. Operas un baleta teātra trupa piedalījās PSRS Kultūras dienās Itālijā.

Repertuārā: Koncertprogramma, R. Sčedrina—Z. Bizē «Karmena».

GODA NOSAUKUMI UN PRĒMIJAS LATVIJAS PSR TEĀTRA DARBINIEKIEM

Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece

Ainai Jaunzemei — Liepājas teātra aktrisei (1985. g. 26. dec.)

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks

Staņislavam Gudzukum — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra direktoram (1985. g. 28. nov.)

Jevgeņijam Sorokinam — Rīgas Krievu drāmas teātra direktoram (1985. g. 12. dec.)

Latvijas Ļeņina komjaunatnes prēmija teātra mākslā piešķirta

Jurim Bartkevičam — Liepājas teātra aktierim

Hermanim Paukšam — dramaturgam, Leļļu teātra galvenajam režisoram

Andrim Mangalim — Leļļu teātra scenogrāfam

Pēterim Sogolovam — Leļļu teātra aktierim

MEMENTO MORI!

- Televīzijas režisore Vilhelmine Volkova (1907. g. 24. jūn.—1985. g. 25. janv.)
- LPSR Tautas skatuves mākslinieks Luijs Teodors Smits (1907. g. 3. febr.—1985. g. 4. febr.)
- Kora māksliniece un izrāžu vadītāja Milda Norīte (1902. g. 19. marts—1985. g. 17. febr.)
- Aktrise Ieva Mača (1932. g. 20. maijs—1985. g. 23. marts)
- Aktieris Dainis Vilciņš (1963. g. 18. jūn.—1985. g. 29. apr.)
- Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Kārlis Miezītis (1902. g. 20. jūl.—1985. g. 26. maijs)
- Aktieris Nikolajs Farins-Farinovskis (1898. g. 26. apr.—1985. g. 19. maijs)
- Dziedonis, vokālās mākslas pedagogs Tālis Matīss (1904. g. 1. maijs—1985. g. 7. aug.)
- Aktieris Alberts Miķelsons (1906. g. 3. dec.—1985. g. 9. nov.)
- Operetes soliste Dagmāra Kupce (1924. g. 6. apr.—1985. g. 16. nov.)
- Operetes soliste Irmgarde Kalnakārkle (1907. g. 25. sept.—1985. g. 18. nov.)
- PSRS Tautas skatuves mākslinieks Aleksandrs Lembergs (1921. g. 25. marts—1985. g. 25. nov.)
- Soliste Austrā Merca (1908. g. 24. marts—1985. g. 10. dec.)
- Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Ārija Pelše (1912. g. 8. apr.—1985. g. 16. dec.)
- Aktieris Boriss Legonkovs (1912. g. 28. apr.—1985. g. 9. dec.)
- Aktieris un administrators Kārlis Draudiņš (1905. g. 9. okt.—1985. g. 27. dec.)

SATURS

«Teātrim un dzīvei» — 30

Dzene Lilija	5
Hausmanis Viktors	7

Latvijas teātri 1985. gadā

<i>Hausmanis Viktors</i> . Kara tēma Latvijas teātros	9
<i>Zeltiņa Guna</i> . Vecā un kailā patiesība	23
<i>Burtiece Anda</i> . Neatbildēti jautājumi	49
<i>Grēviņš Māris</i> . Aktieris — profesija	71
<i>Zemzare Ingrīda</i> . Teātra mūzika — 85	82
<i>Tišheizere Edīte</i> . Lidojums plaknē	92

Portreti

<i>Akurātere Līvija</i> . Ādolfā Sapiro pasaulē	102
---	-----

Režisora radošā darba laboratorija

<i>Melnace Rīta</i> . Alfrēds Jaunušans mēģina Raiņa «Uguni un nakti»	122
<i>Čakare Valda</i> . «Kamēliju dāma» Liepājas teātri	144

Vēstures lappuses

<i>Amtmanis-Briedītis Alfrēds</i>	164
<i>Line Velta</i> . Bertai Rūmniecei — 120	173

Teātris citās republikās

<i>Naumanis Normunds</i> . No fantāzijas haosa dzimusi mākslas pasaule	175
--	-----

Hronika

<i>Brance Janina</i> . Hronika. 1985. gads	190
--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Сборнику «Театр и жизнь» — 30

Дзене Лилия	5
Хаусманис Викторс	7

Театры Латвии в 1985 году

Хаусманис Викторс. Военная тема на сцене театров Латвии	9
Зелтыня Гуна. Старая и голая истина	23
Буртнице Анда. Вопросы без ответа	49
Гревиньш Марис. Актер — профессия	71
Земзаре Ингрида. Театральная музыка — 85	82
Тишхейзере Эдите. Полет в плоскости	92

Портреты

Акуратере Ливия. В театральном мире Адольфа Шапиро	102
--	-----

Творческая лаборатория режиссера

Мелнаце Рита. Алфредс Яунушанс репетирует «Огонь и ночь» Райниса	122
Чакаре Валда. «Дама с камелиями» в Лиепайском театре	144

Страницы истории

Амтманис-Бриедитис Алфредс	164
Лине Велта. Берте Румнице — 120	173

Театр в других республиках

Науманис Нормундс. Театр — родившиеся из хаоса фантазии	175
---	-----

Хроника

Бранце Янина. Хроника. 1985 год	190
---	-----

ТЕАТР И ЖИЗНЬ, 30

Театры в 1985 году

Рига «Лиезма» 1986

На латышском языке

Составитель Рита Мелнаце
и Силвия Радзобе

Художник Айварс Плотка

ИБ № 4793

TEATRIS UN DZIVE, 30

Sastādījušas R. Melnace, S. Radzobe

Redaktore I. Zaķe. Mākslinieciskais redaktors M. Adumāns. Tehniskā redaktore L. Engere. Korektore L. Smilga. Nodota salikšanai 10.06.86. Parakstīta iespēšanai 27.10.86. JT 08495. Formāts 60×84/16. Dabspiedes papīrs № 1. Literatūras garnitūra. Augstspiedums, 12,09 uzsk. iespiedl.; 13,95 uzsk. krāsu nov.; 13,00 izdevn. l. Metiens 8000 eks. Pasūt. № 102946. Cena 1 rbl. 20 kap. Izdevniecība «Liesma», 226256 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 220/32520/MTK-1595. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

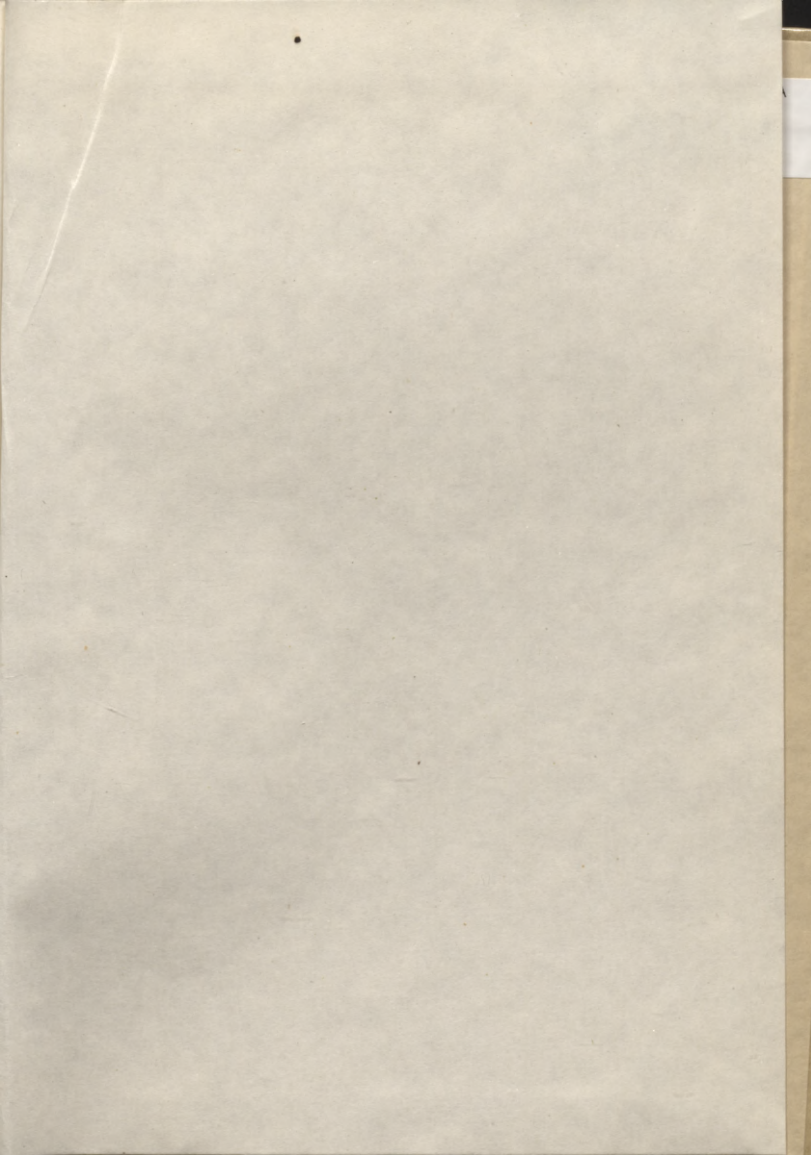
Te 008 Teātris un dzīve. 1985. g. teātros: [Rakstu krāj.], 30 /
Sast. R. Melnace un S. Radzobe. — R.: Liesma, 1986. —
207 lpp., il.

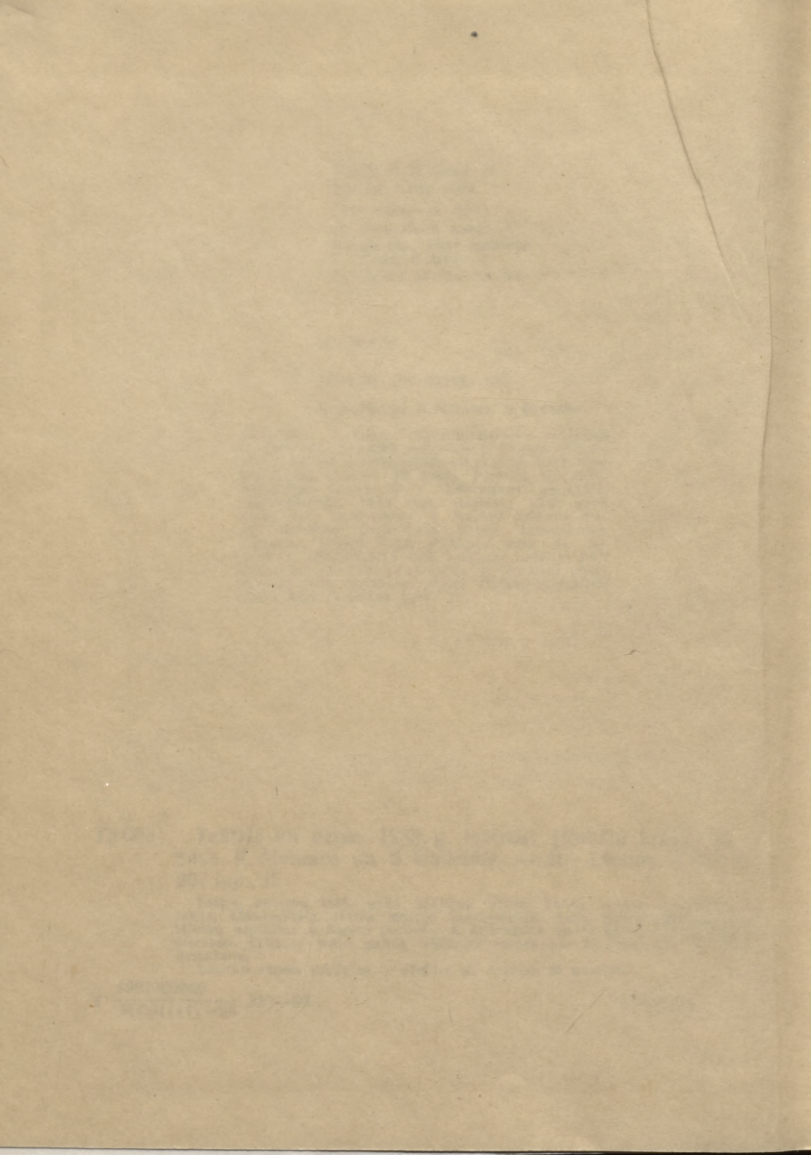
Teātra devumu 1985. gadā krājuma autori šoreiz aplūko detalizēti — režija, aktiermāksla, teātra mūzika, scenogrāfija. Sādu teātra mākslas izvērtējumu papildina A. Sapiro portrets, A. Jaunušana un O. Krodera mēģinājumu pieraksti. Cīttautu teātri palīdz ielūkoties apcere par M. Zaharova režisorisko domāšanu.

Lasītāji saņem jubilejas — «Teātra un dzīves» 30. numuru.

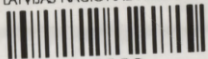
4907000000
T M 801(11)—86 237—86

85.33(2L)





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306016330

**TEĀTRIS
UN DZĪVE**
30
Ādolfs Šapiro:

Daudz runā par to, ka mums vajag jaunu teātri. Es pilnīgi atbalstu šo ideju. Bet teātris, ko organizēs no augšas, būs mistifikācija. Kā pierāda teātra vēsture — īsts teātris vispirms dzimst un tikai pēc tam to pieraksta, dod tam «apdzīvojamo platību». Jo teātris taču pirmām kārtām ir programma. Jauns teātris dzimst no jaunas izrādes. Teātris «Современник» radās no izrādes «Мūžam dzīve». Tagankas laukuma teātris — no «Krietnais cilvēks no Sečuānas», Vahtangova teātris — no «Princeses Turandotas». Mēs zēlojamies un prasām nodrošināt apstākļus radošam procesam, bet valsts taču nevar norīkot, kurš būs dzejnieks, vispirms kādam vajag nolasīt savu dzejoli. Un ar to vien, ka cilvēks, teiksim, beidzis Filoloģijas fakultāti un prot atšķirt jambu no trohaja, nepietiek, lai tiktu iecelts par dzejnieku. Jauns teātris no vecā teātra dzīlēm dzimst tad, kad rodas vēlēšanās teikt jaunu vārdu un režisors zina vai domā, ka zina, kā šo jauno vārdu izteikt.