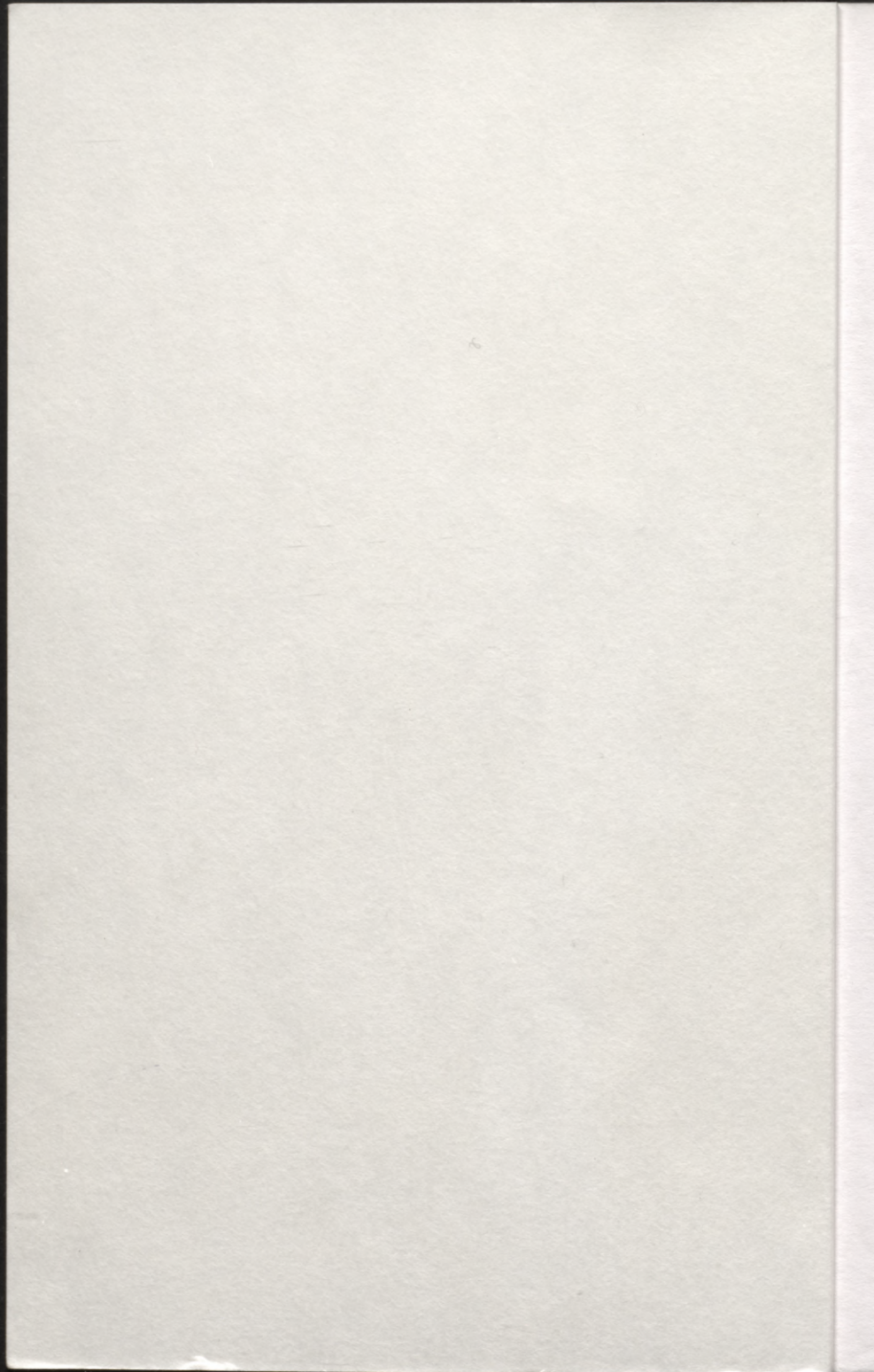


GUNA ZELTIŅA

**Nacionālā
rakstura
un
stilstikas
iezīmes
latviešu
teātrī**





2000000
L 430

L
491

LI LITERĀTURAS, FOLKLORAS UN MĀKSĻAS INSTITŪTS

GUNA ZELTIŅA

**Nacionālā
rakstura
un
stilistikas
iezīmes
latviešu
teātrī**

GUNA ZELTIŅA

Nacionālā
rakstura
un
stilistikas
iezīmes
latviešu
teātrī

ZEMĒNE

73306

Nationalis
rakstura
an
stihāks
lexīns
latīes
lēn

GUINA ZELTIVA

2000-3
448


Latvian Academy of Sciences
BIBLIOTEKA

L
492

LU LITERATŪRAS, FOLKLORAS UN MĀKSLAS INSTITŪTS

GUNA ZELTIŅA

**Nacionālā
rakstura
un
stilistikas
iezīmes
latviešu
teātrī**

 ZINĀTNE

UDK 792.2 (474.3)
Ze 483

0300033858

Recenzente RITA ROTKALE

Zinātniskā redaktore LILIJA DZENE

Grāmatā izmantoti fotomateriāli no LU Literatūras,
folkloras un mākslas institūta, J. Raiņa Literatūras un mākslas
vēstures muzeja un Latvijas Nacionālā teātra arhīviem,
kā arī AIVARA BALTMANĀ, JĀŅA DEINATA, ANDRA KRIEVIŅA
un ANDRA VĪTIŅA foto

Uz I. un 4. vāka — ANDRA KRIEVIŅA un ANDRA VĪTIŅA
krāsu foto



Grāmata izdota ar
KULTŪRKAPITĀLA FONDA
atbalstu

Priekšvārds

Šis pētījums ir mēģinājums apzināt nacionālo īpatnību meklējumus un veidošanos latviešu teātrī. Mēģinājums izsekot tam, kā izpaužas tautiskais un latviskais skatuves mākslā, sākot ar mūsu pirmo teātra darbinieku un dramaturgu aktivitātēm un beidzot ar mūsdienām.

Kādas ir nacionālā rakstura spilgtākās iezīmes mūsu teātrī? Vai mūsu sarežģītajā vēsturisko un sociālo krustceļu situācijā var runāt par kādu tīru latvisku teātra kultūru? Kas ir tās vērtības, kuras laika gaitā šķītušas nozīmīgas mūsu oriģināldrāmu autoriem, režisoriem, teātriem? Kā tās ietekmējis sava laika nacionālais ideāls, sabiedriskie un politiskie strāvotājumi? Kā veidojušās nacionālās īpatnības citu tautu teātra kultūrās? Ko nozīmē latviskais mums pašiem?

Tā ir daļa no jautājumiem, uz kuriem es mēģināju rast atbildes, izsekojot latviešu teātra tapšanas procesam un nacionālā momenta interpretācijai mūsdienās.

Tā kā tēma ir ļoti plaša, pētījums nepretendē aptvert visus dramaturgus, teātrus, režisorus, aktierus, scenogrāfus utt., kas devuši savu ieguldījumu

latviskā izpausmēs teātrī. Pilnīgi neskarta joma šoreiz palikusi latviskuma kopšana mūsu trimdas teātrī, kas, manuprāt, ir atsevišķa tēma. Šis darbs ir pirmais mēģinājums analizēt latviešu teātri no nacionālā rakstura un stilistikas meklējumu viedokļa, un tieši šajā aspektā es redzu pamatu gan tālākām diskusijām, gan daudzām piemirstām un neizmantotām, teātru praksē augšupceļamām vērtībām.

Mana dziļākā pārlicība ir tāda, ka Eiropai un pasaulei mēs varam būt interesanti galvenokārt ar latvisko – ar mūsu ierazīām un rituāliem, dabas un pasaules izjūtu, ar visām pretrunīgajām nacionālā rakstura izpausmēm un stilistikas īpatnībām. Arī teātrī.

I. Pirmsākumi

Nacionālo teātru tapšana kultūras ietekmju „kausējamā katlā“

„Kas tas ir par „raganu ķēķi“, kurā no tik lielas devas sveša piedzimst tik dziļi tautisks rakstnieks?“¹ jautā literatūrzinātniece Līvija Volkova, pētot Eiropas literatūras strāvu un ievērojamāko personību ietekmi uz Rūdolfu Blaumaņa – viena no vislatviskākajiem rakstniekiem – daiļradi.

Jēdzienu „latvisks“ un „tautisks“ attiecinājums uz mūsu teātri ir īpaši problemātisks, jo atšķirībā no literatūras vai glezniecības teātris kā kolektīva māksla ietver vairāku sarežģītu, nevienmērīgu komponentu kopumu. Arī latviešu teātris, lai gan dzimis pirmās nacionālās atmodas laikā 19. gadsimta 60. gados, ir radies no „lielas devas sveša“. Mūsu teātra praktiķi to nereti traktē kā nacionālā teātra vājuma pazīmi. Taču, kā atzīst mūsdienu teātra un drāmas pētnieks Kristofers Inns, teātris vienmēr ir šķērsojis robežas, un, viņaprāt, „...deviņpadsmitajā gadsimtā ir relatīvi maza atšķirība starp drāmu Mančestrā un Maskavā“². Veids, kādā tika atspoguļota dzīve, bija līdzīgs; atšķirība slēpās tikai lugu un to skatuviskā iemiesojuma formas un stilistikas dažādībā, tēlotāju nacionālā rakstura īpatnībās.

Par britu teātra tradīcijas daļu tiek uzskatīti iru rakstnieki Oskars Vailds un Džordžs Bernards Šovs, tāpat kā amerikāņu

izcelsmes dzejnieks un dramaturgs Tomass Stērnss Eljots, kuri savu literāro un teātra karjeru veidoja Londonā. Tieši irš Šovs bija tas, kurš piešķīra britu drāmai tās identitāti. Latviešu drāmā un teātrī to veica Blaumanis, kurš būtu varējis kļūt arī par vācu rakstnieku, piekļaujoties vācu un vācbaltu kultūrai.

Kā izpaužas īpatnēji nacionālais skatuves mākslā? Individuālā tēlotāja psiholoģijā un visu uzveduma dalībnieku „masu psiholoģijas” izpausmēs? Tajā garīgajā un tikumiskajā struktūrā, kas, vēsturiski attīstoties, veido nacionālo raksturu? Repertuāra izvēlē, režisora pieejā lugas materiālam, žanra un stila izjūtā? Telpas iekārtojumā, scenogrāfu krāsu izvēlē un salikumā, skatuves kompozīcijas un mizanscēnu izveidojumā? Izrādes tempā, ritmā, šo ritmu maiņās un pārejās? Uzveduma atmosfērā un muzikālajā struktūrā?

Izrādes vieglāk vai grūtāk tveramo nacionālo īpatnību var spīgtāk raksturot viens vai otrs no šiem komponentiem, taču tās dziļākā būtība atklāsies tikai visu šo raksturojumu un nosacījumu kopumā. Varbūt pat ne tikai uz skatuves redzamajā realitātē, bet tās konfrontācijā ar sava laika nacionālo ideālu — varoņa tipu, attieksmju ētiskajiem un estētiskajiem modeļiem, kas visprecīzāk iemieso attiecīgā laikmeta (gadsimta, gadu desmita u. tml.) priekšstatu par latvisko. Jo, kā uzskata etnopsihologi, no visiem ticējumiem un priekšstatiem, kam cilvēks pakļaujas mūsdienu pasaulē, visizplatītākais un noturīgākais ir nacionālais ideāls.

Savukārt visnoturīgākie nacionālie elementi ir nācijas simboli, ieražas un rituāli, pie kuriem var piepulcēt arī teātri. Katras tautas teātris ir arī tās rituālu un dzīves ceremonijas daļa, un, piedaloties šajā ceremonijā, rituālos un lietojot atbilstošus simbolus, tas atspoguļo nācijas pieredzi un vērtību sistēmu. Nacionālā rakstura koncepts, kā savā pētījumā „Nacionālā identitāte” (1997) norāda Entonijs D. Smits, radies jau 17. gadsimtā un izsaka tautas patību, nacionālās oriģinalitātes iekšējo saturu mainīgajā mūsdienu pasaulē. Tas sevī ietver arī tautas

attieksmi pret laiku un telpu, saistību ar saviem senčiem un mājvietu, indivīda pieķeršanos savam zemes stūritim un savai ģimenei. Šo savas patības pakāpenisko nojausmu un pretrunīgo noskaidrošanos atklāj arī latviešu teātra vēsture.

Latviešu teātra estētikā sastopami divi uzskati. Pirmais no tiem uzsver, ka īpatni latviskā pilnīga izpausme iespējama tikai oriģināldramaturģijas iestudējumos; otrais — ka nacionālā īpatnība teātrim piemīt imanenti, izriet no tā dabas un nevar neatklāties arī cittautu drāmas interpretācijā. Pirmo uzskatu vispilgtāk pārstāv teātra kritiķis un vēsturnieks, arī Nacionālā teātra direktors Arturs Bērziņš, kurš 1926./27. gada sezonas sākumā deklarē: „Nacionālais teātris arī turpmāk galveno vērību piegriezīs oriģināldrāmā, jo tikai nacionālā drāmā pilnam spējam izkopt savu īpatnību, lai radītu īstas kulturālas teātra tradīcijas. Tautas radošais gars ir viņas pašas cilvēkos, savdabīgos apstākļos un individuālās rakstura īpatnībās. Tikai nacionālā drāmā iespējams izkopt latviskos tēlošanas veidus, atrast mums iezīmīgos ritmus, noskaidrot valodas bagātības. Latviskās drāmas attīstība ir arī latviskā teātra attīstība.”³

Šā apgalvojuma kategoriskums šķiet pārspilēts. Vislielākās iespējas nacionālo īpatnību autentiskai izpausmei, protams, piedāvā oriģināldrāma. Taču nav iedomājama pilnvērtīga un vispusīga teātra attīstība, kas balstītos tikai uz nacionālo dramaturģiju, kas neizmantotu vērtības, ko ietver cittautu dramaturģijas un teātra pieredze. Tas nebūt nenozīmē noliegt savu nacionālo savdabību, latvisko pasaules uztveri, domāšanas un izpausmju īpatnības, kas var paspilgtināties tieši saskarsmē ar šo „svešo”. Otrā viedokļa pārstāvis rakstnieks Jānis Akuraters uzskata: „...mūsu teātrim ir arī savs īpatnējs mākslas sejs, izteiksme un saturs. Te es domāju īpatnību, kura dziļi iemājo mūsu nacionālā, kaut arī nepilnīgā dramatiskā literatūrā un tāpat skatuvē. Un latviska izteiksme var būt un mūsu skatuvē arī ir ne tikai oriģināldrāmās, bet arī tulkotās drāmas uzvedumos. [...] skatuves mākslinieki rada simt Hamletus, un katrs

no tiem nesis jaunas cilvēcīgas pazīmes, skatoties pēc nācijas vai personas temperamenta, kas piemīt aktierim. Tādēļ latviešu Hamleta tēls būs vēl nekad nebijis uz skatuves, tāpat kā spāņu vai japāņu artistu tēlotais Hamlets. Tāpat tas būs ar Pēru Gintu, Faustu, Makbetu un citiem drāmas tēliem.⁴

Taču jāpiekrit A. Bērziņam, ka šo „savu īpatnību” ir jāizkopj. Tas nacionāli savdabīgais, ko autors, režisors un tēlotājs uznes uz skatuves ar savu personību oriģinālās vai cittautu drāmas iestudējumā, nesasnies skaidru un mākslinieciski pārlicinošu izteiksmi, ja netiks attīstīts, akcentējot būtisko un atmetot mazsvarīgo, sabalsojot šīs īpatnības ar sava laika realitāti un ideāliem. No sava laika garīgajiem un estētiskajiem strāvojumiem atrautas nacionālās savdabības kultivēšana ātri vien pārvēršas par štampu, tāpat kā par to pārvēršas pārāk viennozīmīga un klaja vēlme atgriezties tautas etniskās pagātnes „zelta laikos”, atdzīvināt senos mītus un ticējumus bez kritiska pārvērtējuma; par to visspilgtāko liecību sniedz tautiski izspīlētie, dekoratīvi krāšņie oriģināldrāmu iestudējumi Nacionālajā un Dailes teātrī 30. gados.

Būtisks ir filozofa Paula Jureviča uzskats: „Nacionāli latvisks .. nav jau tikai tas, kas atbilst kādam senatnes kanonam, bet viss, ko veido modernais latvietis, lai arī kādās dažādās ietekmēs tas būtu veidojies un audzis, ja tikai visu, ko viņš uzņēmis, tas ir pilnīgi asimilējis un sintezējis un ja ar savu sakni tas turas vēl arī savas tautas dzīvē un garā. [...] Tad veidojums būs reizē oriģināls un arī nacionāls visistākajā nozīmē, un citas oriģinalitātes nav vajadzīgs savas tautas īpatnības attaisnošanai pasaules priekšā.”⁵ Tautas kultūras un mākslas īpatnību veido arī tās vēsturiskais kultūrlānis pat vairāku gadsimtu garumā un tā asimilācijas un sintēzes pakāpe mūsdienu kultūrā.

Baltijas valstu un Krievijas teātri nacionāli īpatnējais ir attīstījies, neraugoties uz milzīgo „kausējamo katlu” šo tautu kultūrā, kur saplūduši visdažādākie strāvojumi. Krievu teātri, kas 20. gadsimtā tiek atzīts par vienu no nacionāli savdabīgākajiem

fenomeniem teātra pasaulē, jau 10. gadsimtā ietekmēja bizantiešu teātra kultūra, tad anglo-vācu, itāļu un franču teātra pieredze. Lai gan te kā dziļi nacionāla pārejas forma no tautas uz profesionālo mākslu kopš 11. gadsimta attīstījās skomorohu kustība, krievu teātra profesionalizāciju tās sākumos cara Alekseja Mihailoviča galma teātri (1672–1675) praktiski īstenoja divi sveštautieši: luterāņu mācītājs Johans Gotfrīds Gregorijs un Johans Hibners. Taču Pēteris Pirmais jau atlaiž savā galmā uzaicināto anglo-vācu komediantu trupu, kas nespēj kalpot viņa valstiskajiem mērķiem (atšķirībā no latviešu teātra krievu profesionālais teātris kopš tā aizsākumiem bijis organiski saistīts ar valsts sabiedrisko un politisko dzīvi), un ārzemēs meklē aktierus, kuri runā slāviski un čehiski. Un jau no 18. gadsimta vidus kā mākslinieciski savdabīga parādība (lai arī franču klasicisma ietekmē) Eiropas estētisko virzienu kopumā attīstās krievu klasicisms.

Latvijā Eiropā pazīstamo histrionu funkcijas pildīja gan triku un kumēdiņu rādītāji tirgos, gan klejojošie vācu komediānti – „prūši” jeb „švarcīnstleri”, kā viņus sauca latvieši. Roberts Tautmilis-Bērziņš apraksta šo klejojošo trupu izrādes, kas visbiežāk notika krogos, demonstrējot dažādus burvju mākslinieku trikus, staigāšanu pa virvi, nažu mešanu, uguns rīšanu u. tml.⁶ „Prūšu” priekšnesumi radīja aplamu priekšstatu par teātra mākslu kā kumēdiņu rādīšanu vairākās latviešu paaudzēs, un šis uzskats atsevišķu atavismu veidā masu skatītāja psiholoģijā ir saglabājis līdz pat mūsdienām.

Paralēli eksistējošā tautasdziesmu teicēju, muzikantu, ķekatu un citu ieražu un rituālu māksla, vācu „švarcīnstleru” kumēdiņi un Eiropas limeņa galma teātris – šie trīs atšķirīgi slāņi Latvijas teātra vēsturiskajā „kausējamajā katlā” ieplūda vienlaicīgi. Savus nospiedumus latviešu teātra gēnos ir atstājis Kurzemes hercoga galma teātris Jelgavā, kas pirmo uzplaukumu piedzīvoja hercoga Frīdriha Kazimira valdīšanas laikā (1682–1698), kad tur darbojās itāļu opera, bet otro – hercoga Pētera Bīrona laikā

18. gadsimta 70.–80. gados. Te uzvestās dziesmu spēles, operas, operetes un komēdijas, ko izpildīja Kurzemes dižciltīgo ģimeņu locekļi, pateicoties teātra kapelmeistaru un komponistu Franča Ādama Hillera un Franča Ādama Feihtnera meistarībai, iemiesoja vācu baroka teātra krāšņās, ornamentālās formas un izsmalcinātību.

Taču arī Kurzemes galmā nebija svešs tolaik Eiropas mākslā populārais aicinājums „atpakaļ pie dabas”. Zināms, ka tur uzvestas nelielas pastorālas izrādes un, piemēram, prinčesu dejotais „Diānas un Kurzemes meitu balets”, ka viena no šā teātra pirmajām aktrīsēm, vēlākā hercogiene Doroteja fon Mēdema, milējusi brīvdabas pastorāles. Andrejs Johansons apraksta šādu, tiesa gan, izjukušu pastorāli, kad hercogiene pārģērbusies par zemnieku mājas saimnieci, bet galminiecēm un Rīgas Vācu teātra aktrīsēm Minnai un Esterei Šarlotei Brandesām, kas viesojušās Kurzēmē atpakaļceļā uz Vāciju, likusi pārģērbties par zemniecēm. Pastorāles iecere bijusi sagaidīt hercogu atgriežamies no medībām un uzņemt viņu teatralizēta uzveduma veidā tā, it kā viņš būtu ieradies latviešu zemnieka sētā. Dziesmu spēle, operete, komēdija, pastorāls naivums – tas viss vēlāk atdzimst latviešu teātra tēva Ādolda Alunāna mākslā.

Lietuvā muižniecības privātajos teātros izrādes tika spēlētās poļu valodā, bet karaļa galma teātri Viļņā viesojās ārzemnieki – itāļu opera un masku komēdija, angļu aktieri utt. Latvijā gan klasicisma, gan vēlāk romantisma mākslas paraugus bija iespēja iepazīt galvenokārt vācu teātra interpretācijā. Vācu aktiera Pētera Hilferdinga un Johana Skolāri trupas, kas bija pazīstamas arī Igaunijā, 18. gadsimtā te spēlēja gan improvizācijas itāļu masku komēdiju stilā, gan Johana Kristofera Gotšeda un Johana Eliasa Šlēgela pēc franču klasicisma paraugiem rakstītās traģēdijas. Latviešu oriģināltraģēdijas attīstība varēja sākties tikai tad, kad bija radušās attiecīga mēroga un dramatiskā potenciāla personības – Blaumanis, Aspazija un Rainis.

Ja latviešu teātris būtu dzimis gadsimtu agrāk, tas būtu

atradis cienīgu paraugu toreizējā Rīgas Vācu teātrī, kura direkciju (1772–1784) uzņēmdamies barons Oto fon Fitinghofs parādīja istu „Vidzemes puskarāja“ vērienu: papildināja trupu ar jauniem aktieriem, dejotājiem un dziedoņiem no Vācijas, iegādājās ārzemju grāmatas, lugu tekstus un muzikālās partitūras, algoja teātra jaunumu korespondentus daudzos Eiropas teātra centros, uzveda sava laika jaunākās, vērtīgākās lugas un Šekspīra, Moljēra, Lesinga, Gētes darbus. Ar latviešu teātra tapšanas laiku diemžēl sakrīt Rīgas Pilsētas vācu teātra birģelizācijas process, kura tendences vēsturnieki fiksējuši jau 19. gadsimta sākumā un kas izpaudās repertuāra sašaurināšanā, izdabāšanā publikas gaumei un mākslinieciskā limeņa nosliedžumos.

Ja spožā „pagale“, ko zem „raganu ķēķa“ kausējamā katla „piemet“ Rihards Vāgners, darbodamies Vācu teātrī (1837–1839), būtu kvēlojusi ilgāk; ja Rīgas Pilsētas vācu teātris turpmākajos gados būtu kļuvis par pārliecinošu kultūras vertikāli, kurai varētu piekļauties topošais latviešu teātris, – arī mūsu teātris būtu veidojies citādos mērogos, ieguvis citus kritērijus, balansu. Bet turpmākajos gadu desmitos teātrī no jauna palielinājās izklaidējošā repertuāra īpatsvars, kas 60.–80. gados negatīvi ietekmēja jaundibinātā latviešu teātra gaumi, estētiku, publikas noskaņojumu un uztveres diapazonu. Vācu „švarcķinstleru“ un birģeliskā teātra estētikas ietekme bija ilgstošāka un spēcīgāka par to oriģinālo neatkārtojamību, ko 19. gadsimta vidū apliecināja izcilā nēģeru traģiķa Airas Oldridža, itāļu aktrises Adelaides Ristori, pasaules baleta slavenību Mariusa Petipā, Lolās Montesas un citu viesizrādes Rīgā.

Salīdzinājumā ar šiem starptautiskajiem mērogiem latviešu teātra aizsākums 1868. gada 2. jūnijā ar Turnhallē (tagadējā O. Kalpaka bulvārī) izrādīto dāņu autora Ludviga Holberga lugas „Kalna Jēpe jeb Pārvērstais zemnieks“ vācu mācītāja Jaunā Stendera veiktā lokalizējuma „Žūpu Bērtulis“ uzvedumu var likties gaužām pieticīgs. Kā dzeguzes ola sveša putna

ligzdā. Taču šis pirmais teātra uzvedums latviešu valodā Rīgā aizsāk procesu, kura nozīmību tobrīd pilnībā neapzinās neviens, – lēnu virzišanos no diletantisma uz profesionālismu. Uz pārliecinošu nacionālo ipatnību izpausmi skatuves mākslā vēl būs jāgaida pāris gadu desmitu, taču tas ir dabiski, un šī pakāpenība nedrīkstētu veidot pamatu mūsu teātra mazvērtības kompleksiem.

Tā, piemēram, par profesionāla amerikāņu teātra pirmsākumiem tiek uzskatīts jau 18. gadsimta vidus, kad tas sāka attīstīties uz angļu drāmas un teātra bāzes, vietējo ģeogrāfisko ipatnību dēļ radot tādu unikālu veidojumu kā tā saucamo laivas jeb peldošo teātri, kur īpaši pielāgotās liellaivās tika izrādītas adaptētas Šekspira lugas. Veidojoties nacionālajai drāmai un teātrim, tas atspoguļoja tipiski amerikāniskus tikumus un paražas, nacionālos ideālus, nostādnes un konfliktus, taču, kā norāda amerikāņu teātra pētnieki, „...amerikāņu drāma nekļuva „amerikāniska“ ātrāk kā šā gadsimta 20. gados, kad tā sasniedza briedumu Jūdžina O'Nila, Roberta Šervuda, Elmera Raisa, Sidnija Hovarda un citu dramaturgu lugās”⁷.

Valdošo aprindu kultūras dominante – Latvijā tā bija vācu un vācbaltu kultūra – ietekmēja samērā vēlo nacionālās kultūras un teātra attīstību visās Baltijas valstīs, un regulāru izrāžu veidā Latvijā un Igaunijā teātris īstenojās tikai 19. gadsimta 60.–70. gados, bet Lietuvā – 20. gadsimta sākumā. Tikai divi gadi šķir mūsu „Žūpu Bērtuļa” izrādi no 1870. gada 24. jūnija, kad Tērbatas (Tartu) dziedāšanas biedrības „Vanemuine” piektās gadskārtas svinībās ar Lidijas Koidulas lokalizējuma „Brālēns no Sāremas” izrādi viņas pašas režijā iesākās igauņu nacionālā teātra darbība. L. Koidula bija igauņu „Alunāns brunčos”: pati rakstīja lugas, pati tās iestudēja, pati sacerēja kuplejas, kur drosmīgi un asi kritizēja vietējās varas pārstāvjus, un pati izrādes laikā spēlēja aktieriem pavadījumu uz klavierēm. Jau leģendāri kļuvuši nostāsti par to, kā savām izrādēm aktierus un jo īpaši aktrises „zvejojis” Alunāns. Kā liecina igauņu teātra

zinātnieku pētījumi, reliģisku aizspriedumu dēļ igauņu meite-
nes atturējās no skatuves, un sieviešu lomas pirmajos Koidulas
lugu uzvedumos spēlēja jaunekļi.

Igauņi vēl 19. gadsimta 80. gados latviešu pieredzi, kad
teātris profesionalizējas un aktieri saņem atalgojumu, uztver kā
paraugu. Igauņu rakstnieks Eduards Vilde uzsvēris, ka igau-
ņiem jālidzinās somiem un latviešiem, jo viņu teātra attīstībā
sasniegts augstāks līmenis un amatieru vietā jau ir profesionāli
aktieri.⁸ Pirmais igauņu profesionālais aktieris P. A. Šteinsbergs
rakstīja un lokalizēja lugas igauņu valodā, uzveda tās un spēlēja
galvenās lomas Rēveles (Tallinas) Vācu teātri. Arī viņš pēc L.
Holberga „Kalna Jepes“ motīviem uzrakstīja lugu (1824), bet
tajā pašā gadā pārbrauca uz Rīgu, un populārā aktiera uzsāktu
darbu Igaunijā turpināja citi.

Kā zināms, pirmā latviešu teātra „sintētiskā persona“ – kā
aktieri, režisoru, dramaturgu un izrāžu organizētāju Ādolfu
Alunānu sauc teātra kritiķis Kārlis Strauts – no 1866. līdz 1870. ga-
dam strādājis par aktieri vācu teātru trupās Rēvelē un Tērbatā.
Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā Pēterburgā vien-
laikus mācījušies latviešu nacionālās skatuves glezniecības
stila pamatlicējs Jānis Kuga (no 1900. līdz 1905. gadam) un pir-
mais ievērojamais igauņu skatuves gleznotājs Romans Nīmans
(no 1900. līdz 1906. gadam), un abi kā šīs skolas stipendiāti
papildinājušies ārzemēs.⁹

Nedaudz atšķirīgāk norisa teātra attīstība Lietuvā, kur 16. ga-
dsimtā jezuītu skolās Viļņā un citur tika spēlētas reliģiskas izrā-
des latīņu un poļu valodā ar satiriskiem iespraudumiem
lietuviešu valodā. Taču šīm izrādēm nebija ilgs mūžs, un akti-
vāka lietuviešu teātra attīstība sākās 19. gadsimta 60. gados,
kad pēc lietuviešu skolu un preses oficiāla aizlieguma laukos
tika slepeni organizētas teātra izrādes (t. s. šķūņa izrādes, kas
atsauc atmiņā mūsu Šillera „Laupītāju“ izrādi Dikļu muižas
šķūnī pašos latvisko izrāžu pirmsākumos) un literāri vakari.
Pirmā publiskā izrāde – Joza Keturaka „Amerika pirti“ notika

Palangā 1899. gadā, tātad trīsdesmit vienu gadu pēc oficiāliem latviešu teātra pirmsākumiem.

Līdz cara veiktajai lietuviešu preses „brīvlaišanas“ akcijai (1904) lietuviešu teātris amatieru kustības veidā attīstījās galvenokārt aiz Lietuvas robežām lietuviešu diasporās Pēterburgā, Rīgā, Austrumprūsijā, Amerikā un citur. Tikai šā gadsimta sākumā, kad nacionālās atbrīvošanās kustības pacēlums stimulēja teātra biedrību un pulciņu rašanos visā Lietuvā, kad tur sāka darboties pirmie profesionālie režisori – Pēterburgas un Maskavas teātra skolās izglītojušies Konstantīns Glinskis, Aleksandrs Vitkausks, Jozs Vaičkus un citi – un tika nodibināti pusprofesionāli teātra kolektīvi, kas devās regulārās viesizrādēs pa Lietuvu, var runāt par profesionāla lietuviešu teātra aizsākumiem.

Mijiedarbē un konfliktā ar vācu un austriešu teātra kultūrām, gan izmantojot to pieredzi, gan noliedzot un cīnoties pret tām, attīstījās čehu nacionālais teātris. Pirmais nacionālais teātris arī te radās kā demokrātiskā „šķūņa teātra“ paveids. Koka ēka, kas 1786. gadā tika uzcelta Prāgas centrā, tagadējā Vāclava laukumā, atgādināja šķūni, un teātris tā arī tika nosaukts – „Bouda“ („Šķūnis“).¹⁰ Tur izrādes četras reizes nedēļā notika čehu valodā, savukārt uz vācisko publiku orientētajā Nosticka Nacionālajā teātrī pirmuzvedumus piedzīvoja vairākas Mocarta operas.

Lingvistiski radnieciskajās krievu un bulgāru teātra kultūrās kopīga „kausēšanās“ notikusi gandrīz nepārtraukti. Bulgāru nacionālajā kultūrā, kurā, tāpat kā latviešiem, bija bagāti tautas spēļu rituāli un folkloras dramatiskās formas, teātris nevarēja organiski attīstīties līdz profesionālai stadijai piecus gadsimtus ilgās osmaņu virskundzības dēļ. Nacionālās atbrīvošanās kustības ietvaros negaidīts potenciāls teātra veidošanā atklājās bulgāru tautas skolā, kur sacerētie un spēlētie skolotāju – skolēnu dialogi kļuva par bulgāru oriģinālās komēdijas pamatu. Savukārt tautskolās praktizētās dialogiskās ainas, kuras bija ietekmējis krievu klasicisms un kurās varoņi izskaidrojās augstā stilā,

pantmēros un metaforās, rada loģisku turpinājumu bulgāru vēsturiskās drāmas žanrā.

Bulgāru demokrātiskās tautas skolas dialogu autori impulsus savai tālākajai attīstībai atrada D. Fonvizina un A. Ostrovska dramaturģijā. Jau 1866. gadā nepieredzētus panākumus un iespaidu tautas garīgajā dzīvē bija radījusi pēc krievu prozaiķa A. Veltmana stāsta veidotā Dobri Voinikova vēsturiskā drāma „Kņaze Raina“. Tika sacerētas lugas pēc A. Puškina „Borisa Godunova“ un citu ievērojamāko darbu parauga, visa bulgāru aktieru un režisoru pirmā paaudze ieguva izglītību Pēterburgā un Maskavā. Taču šī „nabassaite“ ar krievu kultūru jāva attīstīties nacionāli savdabīgam bulgāru teātrim.¹¹

Latviešu tautskolas, piemēram, Ernsta Glika dibinātās skolas Ziemeļvidzemē 17. gadsimta beigās, par šādu oriģināldramaturģijas un teātra aizsākumu nekļuva. Savukārt Rīgas Domskolā latīņu un vācu valodā izrādītās skolas drāmas, sākot ar vissenāko zināmo izrādi 1512. gadā Jāņa baznīcā un beidzot ar uzplaukumu 18. gadsimta 50.–60. gados rektora Johana Gothefa Lindnera – vairāku lugu autora un skolas drāmas teorētiķa – laikā, saglabāja pašpietiekamas un visai elitāras nodarbes raksturu.

Latviešu teātri 19. gadsimtā dziļāk neskāra arī tas mitoloģiskās pagātnes zelta laiku un varoņu kulta atdzīvināšanas vilnis, kas vācu teātri tik spilgti manifestējās Riharda Vāgnera mākslā un viņa „Nibelungu gredzena“ ciklā, bet Īrijā – ķeltu etniskās pagātnes atdzimšanas izpausmēs mākslā un teātri. Somijā uz seno Karēlijas balāžu un teiksmu pamata Eliasa Lenrūta 1835. gadā radītā „Kalevala“ (plašāks izdevums 1849. gadā), lai gan eposam bija nosacīta līdzība ar somu pirmtautas dzīvi mūsu ēras 1. gadu tūkstoši, jāva somiem radīt eposa varoņu Veimeinena un Lemminkeinena kultu, kas ir ietekmējis šīs tautas teātra attīstību līdz pat šim laikam.

A. Pumpura eposa „Lāčplēsis“ rosinātās nacionālās pašapziņas izpausmes un mūsu etniskās pagātnes pieredze, tēli un

varoņi 19. gadsimtā guva tikai fragmentāru turpinājumu atsevišķos Aspazijas darbos, līdz 20. gadsimtā šis izpaušmes filozofiskā limeni attīstīja Rainis savās lielajās traģēdijās. Trešās atmodas laikā senā eposa varoņi atdzima Māras Zālītes un Zigmāra Liepiņa rokoperas „Lāčplēsis” (1988) tēlos, kļūdami par tautas atjaunotās nacionālās pašapziņas un identitātes simboliem. Taču nacionālās kultūras un pašapziņas tapšanas un rūgšanas procesā akumulētā enerģija, meklējot izteikšanās iespējas, jau 19. un 20. gadsimta mijā maksimāli saīsināja mūsu teātra mācekļa gadus, kas citu kultūrvalstu vēsturē mērāmi gadsimtos.

Tikai nepilni sešdesmit gadi pāiet no 1868. gada 2. jūnija, tikai pāris gadu desmitu no tā laika, kad kritika regulāri pārmet latviešu teātrim diletantismu, ārišķīgu patosu, dabiskuma un vienkāršības trūkumu, līdz 1925. gadam, kad Starptautiskajā dekoratīvās mākslas izstādē Parīzē tiek godalgoti Jāņa Munča veidotie divdesmit trīs Dailes teātra izrāžu maketi un skices. No amatieru un pusprofesionāļu kopas „labas gribas darbiem” līdz starptautiskas izstādes *Grand Prix* māksliniekam, Goda diplomam, zelta medaļai inscenētājam Eduardam Smiļģim un Parīzes presē ievietotiem viscildinošākiem rakstiem. Ievērojamais franču režisors Andrē Antuāns mūsu Dailes teātra izstādes efektu salīdzina ar Staņislavska uzvedumu radīto spēcīgo iespaidu un savu atsaukumi laikrakstā *Le Journal* noslēdz ar vārdiem: „Rodas jautājums, vai šī ievērojamā un ļoti vērtīgā uzstāšanās jau neieziņā nākošo pakāpi, kurā visi jaunie elementi, visi šai izstādē izkaisītie norādījumi beidzot saskaņosies un apvienosies, lai radītu pamatus patiesai skatuves mākslas atjaunošanai. Ja mēs gribam smelties ierosmi no ārzemēm, latvju teātra izstāde var noderēt par bagātu avotu, jo pagātnē viņi iznīcina vienīgi nolietotas ierašas un atver patiešām visai plašas izredzes jauniem sasniegumiem.”¹²

Jau 20. gadsimta 20.–30. gados latviešu skatuves māksla atsevišķos aspektos varēja sacensties ar lielo kultūrtautu teātriem.

Pirmkārt, ar spēcīgu oriģinālrepertuāru, kura pamatu veidoja Raiņa, Blaumaņa un Aspazijas darbi un kuru būtiski sašķobīt nespēja pat 20.–30. gadu mijas ekonomiskās krīzes izraisītā teātra komercializācijas tendence un izdabāšana skatītāju gaurī. Otrkārt, ar oriģinālām režijas un scenogrāfijas idejām, modernu skatuves telpas un inscenējuma izpratni, kas visspilgtāk realizējās Dailes teātra uzvedumos. Treškārt, ar aktieri – intelektu personību, kam piemīt izkopta nacionālās savdabības izjūta (Nacionālajā teātrī), un dinamisku, elastīgu, Eiropas skatuves kustību limenim atbilstoši trenētu ansambli (Dailes teātrī).

Taču līdz šā līmeņa sasniegšanai veda sarežģīts, pretrunīgs tapšanas un „kausēšanās“ ceļš, kas aizsācies jau baltu pirmtautu limenī.

Teatrāli elementi Livonijā sastopamajos rituālos

Jau agrā dzelzs laikmeta atradumi seno baltu apdzīvotajās vietās, pēc arheologu atzinuma, liecina par mūsu senču plastisko formas, skaistuma izjūtu un gaumi. Arheologs H. Moora par šā laikmeta atradumiem ap mūsu ēras divsimtajiem gadiem raksta: „Šo atradumu glitais izstrādājums, viņu daiļā forma un raksti stāsta par darbinieču tehniskajām spējām un labo gaumi. Varētu pieminēt, ka agrā dzelzs laikmetā Latvijā sastopami tikai ģeometriski raksti: vienkāršas un divkāršas līnijas, krusti, uguns krusti, riteņu motīvi un saulītes, kuras parasti sastopam arī vēlāk.“¹³

Tātad latviskā estētika, formas izpratne un ornamenta pamatelementi mūsu senču psihē sākuši veidoties tad, kad viņi vēl bija pirmtautas sastāvdaļa. Jāatzīmē, ka ģeometrisko rakstu princips latviešu skatuves glezniecībā un kostimu mākslā ir bijis dominējošais mūsu teātra vēstures attīstības gaitā. Slaveņajās J. Kugas dekorācijās Raiņa „Uguns un nakts“ uzvedumam Jaunajā Rīgas teātrī (1911) un tā krāšņajā stilistikā var saskatīt H. Mooras minētos rakstus un motīvus. Vēlāk mūsu skatuves glezniecībā ienāk jūgendstils, arī daži ekspresionisma piemēri, Ludolfa Liberta košās, eksotiskās krāsu spēles, taču latvisko krāsu (brūnie zemes toņi, labības dzeltenie, meža zaļie, uguns sarkanie utt.) un ģeometrisko rakstu dažnedažādie salikumi un variācijas mūsu scenogrāfijā dzīvo joprojām.

Arī vidējā dzelzs laikmetā kuršu un zemgaļu apdzīvotajās vietās atrastas ļoti glītas sudraba senlietas, kakla gredzeni u. tml., kas liecina par to darinātāju un nēsātāju attīstītu gaumi. Par vēlā dzelzs laikmeta (800.–1200. g. p. m. ē.) atradumiem

lasām: „Rotu lietas visos latviešu novados vēlā dzelzs laikmetā uzrāda apbrīnojamu greznību un labu gaumi. Kursā un Zemgalē ir iemiļoti kakla gredzeni, saktiņas, aproces un rotu adatas; Latgalē – dažādas formas vainadziņi, važiņu rotas, kakla gredzeni, aproces un saktiņas. Bet gan visskaistākais mūsu senču amatniecības piemineklis ir audumi, kuri vislielākā skaitā atrasti Latgalē. Zilu vilnas villaini apšuva sarkani-dzeltenām apaudiņām un izrotāja bronzas spirālišu ielokiem un bronzas gredzentiņu rakstiem, krustiņiem un svastikām.“¹⁴

Viena no nacionālo īpatnību spilgti raksturojošām iezīmēm teātri varētu saistīt ar nacionālo ornamentu, tā estētiskajām kvalitātēm, ritmu un kompozīciju, kas ir tikai šai tautai piemītoša. Taču latviskais ornaments, krāsu, rotu un audumu bagātība visā krāšņumā uz latviešu teātra skatuves parādījās reti. Izņēmums bija nacionālpatriotisma diktētais „etnogrāfiskais vilnis“ 30. gadu sākumā un Maskavā organizēto latviešu kultūras un mākslas dekāžu laiks 40.–50. gados. No mūsu skatuves gleznotājiem tikai dažiem – Jānim Kugam, Arturam Cimermanim un Oto Skulmem – bija interese par etnogrāfisko motīvu izmantojumu teātri. Latviešu teātris kopumā nepazīst arī tādu autentisku materiālu, sadzīves priekšmetu, audumu u. tml. kampaņveida vākšanu, kādu Krievijas laukos praktizēja, piemēram, Maskavas Dailes teātris darbības sākuma posmā.

Pirms latviskais ornaments ienāca mūsu profesionālajā mākslā un teātri, pagāja vairāki gadsimti, kuru laikā Latvijas teritorijā krustojās dažādu etnisku grupu – baltu, ģermāņu, slāvu un Baltijas somu – vēsturiskās, sociālās un kultūras attīstības ceļi, un šajā procesā vērojama arī teātra pirmelementu evolūcija.

Vēsturnieks A. Spekke citē 1554. gada aprakstu par seno kuršu, Prūsijā dzīvojošo sudavu un žemaišu kāzu un bērū ieražām, kas atklāj pirmatnēju, skarbu dramatismu.¹⁵ Te minēta arī senlatviešiem pazīstamā ligavas nolaupīšana. Kad pēc nolaupīšanas saņemta ligavas vecāku piekrišana, tiek slēgtas laulības, kurām raksturīgas teatrālas rituālas darbības. Kāzu laikā ligavu trīs

reizes ved apkārt pavadam, pēc tam nosēdina krēslā un mazgā kājas. Ar ūdeni, ar kuru mazgātas līgavas kājas, apslaka laulības gultu, visus mājas traukus un arī kāzu viesus. „Pēc tam līgavas muti notriepj ar medu, bet acis aizklāj ar plivuru; tā ar aizklātām acīm viņa tiek vesta pie visu ēku durvīm, kurām viņai jāpie-skaras un jāpiesit ar labo kāju. Pie katrām durvīm viņai kaisa virsū kviešus, rudzus, auzas, miežus, zirņus, pupas un magones. Tam, kas seko līgavai, ir maiss, pilns ar dažāda veida zemes augļiem: kad viņš tos kaisa līgavai virsū, viņš saka, ka viņai no visa tā nekā netrūks, ja godprātīgi pieturēsies ticībai un rūpēsies par mājas lietām ar pienācīgo čaklumu. Kad tas izdarīts, līgavai noņem plivuru un tad svīn dzīres. Vakarā, kad līgava jāved uz laulības gultu, deju laikā viņai nogriež matus; kad tie nogriezti, citas sievas viņai uzliek sniegbalta lina galvassegu, kas sievām jāvalkā, līdz kamēr tās dzemdē dēlu. [...] Beidzot viņu ievad guļamā kambarī, kur, dabūjusi sitienu un žagarus, tiek iesviesta gultā un nodota vīram. Tad viņai atnes uzēdām āža vai lāča dzimumdziedzerus, jo pastāv ticējums, ka jaunās sievas kļūst auglīgas, ja viņas pašā kāzu dienā tos ēd.“¹⁶

Šis apraksts jau atgādina izvērstu scenāriju ar zināmu tekstu, tāpat kā J. Maļeckā liecības par zemnieku bērēs izpildītiem rituāliem. Saskaņā ar tiem mirušajiem tiek uzģērbtas drēbes un uzauti apavi un tie tiek nosēdināti uz sēdekļa; tuvinieki sēd apkārt un iedzer. „Kad alus izdzerts, tad iesākas bērū gaudas. [...] Tas ir: vai man, kādē] tu miri? Vai tev trūka ēdienu un dzērienu? – Tā vaidēdami, viņi pēc kārtas skaita visas tā laicīgās mantas, kura nāvi viņi apraud, proti, sievu, bērnus, aitas, govīs, zirgus, zosis, vistas u. c. Katru no šīm lietām uzskaitīdami, dzied šo bērū refrēnu (*naeniam*): kādē] gan tu miri, tu, kam viss tas pie-derēja?“¹⁷

Vēsturnieks S. Cimermanis izsaka hipotēzi, ka varbūt šā rituāla piederums ir Nicas Tupešos atrastais liķa uzsēdināmais krēsls, kas bagāti rotāts ar kokgriezumiem un virpojumiem un līdz mūsdienām saglabāts Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas

muzejā.¹⁸ Bēru rituālu sastāvdaļa ir arī mirušo apveltīšana ar aizkapa dzīvē nepieciešamām lietām: maizi, alu, diegiem un adatām, sāli, naudu, malku, šķēpu, cirvi utt.; tāpat bēru gājiena – brauciena dalībnieku centieni, ar nažiem vai zobeniem cērtot gaisu, aizbaidīt no mirušā velnus un dēmonus, veļu barošana noteiktās pēcbēru dienās u. tml.

Kā mazs teatrāls uzvedums šķiet piemērs no 16. gadsimta otrajā pusē sarakstītās Lūkasa Dāvida *Preussische Chronik* par 1520. gadā Sudavijas jūras krastā izdarīto upurēšanas rituālu, kas Senajā Grieķijā un tās traģēdijās pazīstamos rituālus pietuvina senajām baltu zemēm. To paš aizsardzības nolūkos veikuši jūrmalas iedzīvotāji vietējā priesterā – svētnieka – burvja Valtina Suplita vadībā. Ļaudis pie svētnieka griezušies Prūsijas virsmestra un Polijas ķēniņa kara laikā, kad poļi jau vairākkārt bija iebrukuši prūšu zemēs postīdami un slepkavodami. Svētnieks apsolījis palīdzēt un panākt to, lai neviens no ienaidnieka kuģiem nepiestātu pie krasta.

Šim nolūkam priesteris lūdza pilnīgi melnu vērsi un divas mucas alus. Jūras krastā viņš pats nokāva un nodirāja vērsi, izņēma iekšas, kuras līdz ar kauliem sadedzināja, bet gaļu izvārīja katlā. To visu darot, viņš veica dažādas burvības un kustības un skaitīja prūšu lūgšanas dieviem. Pēc tam visi klātesošie vīrieši (sievietēm nav bijis atļauts būt klāt) ēduši gaļu un dzēruši alu.

Pēc dažām dienām jūrā parādījušies vairāki kuģi, bet neviens nav piestājis krastā. Kā pēc kara beigām stāstījuši daži jūrnieki, kas bijuši uz kuģiem, jūras krasts viņiem licies tik mežonīgs, divains un baigs (ļoti augstiem kalniem, bieziem mežiem), ka viņi griezušies atpakaļ.

Bet izrādījies, ka no šā krasta atbaidīti ne tikai ienaidnieki, bet arī visa cita dzīvā radība, jo sešu septiņu gadu laikā jūrnieki zivis ir varējuši sazvejot tikai ar milzīgu risku, braucot ļoti tālu jūrā. Tad priesteris upurējis melnu, treknu cūku (citu izdarību starpā nogriezis tai pupus un iemetis jūrā), kuras izvāritā gaļa atkal bijusi jāēd un jādzer alus.¹⁹

Atavistisku rituālu iezīmes piemitušas arī vācu ceļotāja Reinholda Lūbenava aprakstītajam dvēseļu mielastam Lejas Kurzemē, kur kuršu ķoniņi Ziemassvētkos medijuši savā svētajā mežā (kur visu gadu bijis aizliegts medīt un cirst kokus), medījumus izcepuši un novietojuši uz gara galda līdz ar vaska svecītēm savu senču, vecāku, bērnu un radnieku dvēselēm. Pēc tam ēduši un dzēruši, situši ar divām rungām pa tukšu alus mucu un visi – gan sievas, gan vīri, gan bērni – dejujuši ap galdu. Tas ildzis visu nakti.²⁰

Folklorists J. A. Jansons izvirza tēzi par mūsu traģēdijas sākumiem veļu kultā jeb dievainēs.²¹ Bet teātra vēsturnieks Kārlis Kundziņš to apstrīd, uzsvērdams, ka visas ar šo kultu saistītās darbības notiek vientulībā, bez skatītāju klātbūtnes, kas ir viens no būtiskākajiem teātra elementiem.²² Tiešām, gan veļiem domātā ēdiena nešana un nolikšana, veļu aicināšana un piela bināšana, vēlējumu izteikšana, „paēdušo” veļu izslaucīšana no telpas utt. vēlākos laikos tiek veikta vientulībā. Taču Lejas Kurzemē fiksētajās „veļu dzirēs” ir kolektīvās darbības un teatralisma elementi, kas sasaucas ar senajā Indijā pazīstamajām „veļu dejām”. Tajās tika upurēts un dejots, izlūdzoties mirušo garu labvēlību (veiksmi medībās u. tml.), turklāt tur bija arī „vadošais aktieris” – medijs, kas nodrošināja saikni ar mirušajiem, ar kura muti it kā sāka runāt velis un kurā bija vērojama dramatiska iemiesošanās tēlā. Analogas darbības risinājās senlatviešu veļu kultā, kas ļauj tajā saskatīt traģēdijas iedīgļus.

Latviešu ieražas kā daudzveidīgs teātra pirmformu avots

Teatrāla iemiesošanās un teātra elementu izmantojums mūsu ieražās visspilgtāk izpaudies latviešu masku jeb ķekatu gājienos un kāzu ieražās, kas atspoguļo nacionālā rakstura un sadzīves īpatnības. Senās, ar auglības kultu saistītās rituālās un sakrālās nozīmes papildināšana vai pat aizstāšana šajās ieražās ar izklaidē, spēles un rotaļas funkciju – faktiski tā ir teātra pirmformu un savdabīga, tradīciju uzturēta tautas improvizācijas teātra veidošanās.

Latvijā nav pazīstama ne Rietumeiropas menestrelu, ne krievu skomorohu – klejojošo tautas aktieru pieredze. Taču šie dažādās maskās tērptie ķekatnieki, kas no Mārtdienas līdz Ziemassvētkiem un dažos novados līdz pat Meteņa dienai jeb Vastlāvjiem gāja no mājas uz māju, izpildīdami dažādas rituālas un tīri teatrālas darbības, uzlūkojami par sava veida neregistrētām tautas aktieru brālībām. Latviešu karnevāla laiks bija viņu īsā, spraigā teātra „sezona“, kurā šie pašaicinātie „aktieri“ satikās un kopīgi darbojās. Tur bija gan ilggadīgi ķekatu gājienu dalībnieki no vidējās un vecākās paaudzes, kas jau bija iedzīvojušies savās maskās, gan jaunieši un bērni, kuros ar šo darbošanos attīstījās dabisks artistiskums.

Folkloras zinātniece Elza Kokare raksta, ka masku gājiena arhetipa pamatfunkcija, dziļākā nozīme un saturs meklējams aiz tā acimredzamajām norisēm: „Tas sakņojas senā cilvēka pārliecībā par vārda reālo spēku, par kopīgi domātas domas un kopīgi veikta rituāla spēku. Būtībā tas ir kolektīvs ekstrasenss, kura garīgie spēki koncentrēti vienā virzienā – ļaunuma atvairīšanai, pozitīvu rezultātu sasniegšanai tuvākā vai tālākā nākotnē. [..]

Manuprāt, šis tautas ieražu elements pārgājis tālāk, kļuvis par baznīcas rituāla sastāvdaļu.²³

Pārlicība par kopīgā vārda, kopīgās domas, kopīgā rituāla un kopīgi veiktās darbības spēku, kā zināms, veido arī teātra mākslas pamatu. Un ne tikai viduslaikos un vēlāk attīstītajās misteriolā teātra formās, bet arī mūsdienās – par spīti visiem modernistiskajiem un postmodernistiskajiem meklējumiem. Šī pirmamata kopība pat veido kādu dziļu saikni, organisku tuvības stīgu starp senajiem latviešu ķekatu gājieniem un grandiozajiem Teātra dienu svētku gājieniem 70. gadu beigās, kad visu Latvijas teātru aktieri pulcējās savu lomu „maskās”. Šo gājienu teatrālajām izdarībām, dziesmām un izteiktajiem vēlējumiem bija ne tikai profesionālo brālību apliecinošs, bet arī tautas garīgo apdraudētību atvairošs raksturs.

Latviešu tautas karnevālā izklaides, spēles funkcijas pārsvaru guvušas tikai mūsu gadsimtā, taču jau tā agrākajā, ar auglības kultu saistītajā stadijā vērojamas tīri teatrālas norises. E. Kokare šā karnevāla būtību raksturo ar trīs faktoriem: „1) samērā kupls dalībnieku skaits, kas parasti pieaug ar katras jaunas sētas apmeklējumu; 2) dalībnieku maskas, rekvizīti, izdarības savā dziļākā būtībā saistītas ar auglības veicināšanu; 3) tāda pat nozīme šai procesijā vārdam, dialogam, dziesmai, kas paskaidro darbību, dažkārt, iespējams, to pat aizvieto. Piemēram, maz ticams, ka Ziemassvētku sniegos ķekatas meklēs kāļu vai kāpostu dārzu; ne mazāk iedarbīga varētu būt spraiža, dinamiska deja plāna vidū dziesmas pavadībā (lidzīgi var viesoties arī aitu, zirgu un govju stalli):

*Budēlīti, tēvainīti,
Lec kāpostu dārziņā,
Lai aug mani kāpostiņi
Kā budēja cepurīte.*

LTDz 13987²⁴

Te jau parādās tādi teatrāli jēdzieni kā „rekvizīts”, „dialogs”, kā arī teatrāla nosacītība: spēles dalībnieki un skatītāji par norises vietu iztēlojas kādu citu, ne to, kur reāli notiek darbība.

Kādas maskas jeb lomas šiem ķekatkniekiem, budējiem, mār-
tiņbērniem, preiļiem, kurcumiem, čigāniem, bukiem, kaļēdām
vai kaladniekiem (Latgalē), danču bērniem, sukatkniekiem, pelnu
āžiem u. tml. – kā viņi tika saukti dažādos Latvijas novados –
piedāvāja šie masku gājieni?

Lomu daudzums bija visai ievērojams un ar variatīvām iespē-
jām. J. A. Jansons savā darbā *Die lettischen Maskenumzüge* (1933)
min cilvēku maskas, no kurām pazīstamākās bija brūtes pāris,
čigāns, čigāniete, lāča diditājs, garā sieva un mazais vīriņš, un
dzīvnieku, priekšmetu, mitoloģiskās un pārdabiskās maskas.
Otrajā grupā visbiežāk tika izmantotas lāča, dzērves, kazas, zirga,
siena kaudzes, slotas, dzirnavu, velna, Dieva, Laimas, nelaimes
un nāves maskas. Īpaši populāra bija āža jeb buka – auglības un
vaislības simbola maska, un, kā zināms, vairākos Latvijas nova-
dos ķekatu gājieni dēvēti par bukos lēkšanu.

O. Lideka sniegtajā Nicas ķekatknieku aprakstā izceļas tieši
teatrālās norises: „Bukos lec tā. Jaunie ļaudis – vīrieši un sievie-
tes – pārģērbjas svešādi, uzliek liekus ģimjus, matus un iet uz
kaimiņiem, kur visu visādi, kā buki ņemas jokoties, badities un
diet. Saimnieks, zināms, par to viņus no savas puses pacienā, ar
ko katru Dievs svētījis. Izjokojušies un pateikušies par saim-
nieka laipnību, buki iet tālāk uz citu sētu. Tā tas velkas visu
cauru nakti.”²⁵

Sakarā ar daudzu tautu ieražās populāro lāča – svētības
nesēja, jauno garu aizbaidītāja masku un saikni ar lāci – totēmu
E. Kokare izvirza interesantu minējumu: „Šai sakarā rodas divi
jautājumi, uz kuriem šobrīd nav atbildes: pirmkārt, vai latvie-
šiem lācis kādreiz ir bijis totēms; ja ir bijis, tad – otrkārt, pa kuru
laiku un kāpēc sakrālais totēms pārvērties par jokdari, kurš ne
tikai danco, bet arī rāda, kā puīši ķer meitas vai zog zirņus.”²⁶

Sakrālā pārvēršanās un saplūsme ar teatrālo vērojama gan
seno grieķu dionisijās, gan seno Austrumu kultūrās. Vai par šo
saplūsmi neliecina arī tādu tēlu kā Dievs un Laima iesaistīšana
latviešu jautrajos ķekatu gājienos?

E. Kokares turpat sniegtajā budēļu aprakstā jau var izdalīt teatrāla notikuma posmus – tēlus, spēli, mērķtiecīga uzveduma veidošanu: „Ķekatu draudzes kodolu parasti veidoja čigānu ģimene – bērniem svētītas ģimenes simbols. Klāt nāk pateicīgs spēles moments – zirga pārdošana, mainīšana, nākotnes zilēšana kārtis vai no rokas, siku priekšmetu zagšana. [...] lemiņots masku personāžs bijis arī pagājušam gadsimtam tik raksturīgais paunu židiņš – klejojošs tirgotājs ar preču grozu, lāditi, kurā ir ne tikai „spices, mices, adatines, meitām smukas lakatines“, bet arī tādas deficīta mantas kā milestības sēkliņas, blusām iemaukti, circenim segli u. c. [...] Visām šīm maskām raksturīga aktivitāte, taču – ne vienkārši lēkāšana, „ālēšanās“, bet gan vesela uzveduma spontāna veidošana, kur katrs dalībnieks aktīvi darbojas, risina dialogus atbilstoši savam tēlam.“

Šajos ķekatu gājienos tradicionāli, iepriekš sacerēti teksti mijas ar improvizāciju, dialogi un dramatiska darbība, kam nereti ir moralizējoši didaktiska nozīme (budēļiem noskaidrojot mājinieku labos un sliktos darbus), – ar simboliskām darbībām, kuras saglabājušas sākotnējo, ar auglības kultu saistīto nozīmi (piemēram, pēršana ar budēļu riksti). Ķekatu gājieniem raksturīgās apdziedāšanās dziesmas – tāpat kā kāzu ieražās – veidojās kā divu koru (budēļi – mājinieki) teatrāli dialogi. Nereti šajos humoristiskajos dialogos kolektīvā radišanas formā dzima zīmīgi raksturi, raisījās spraiga impulsa – reakcijas, darbības – pret darbības ķēde. Plašās improvizācijas iespējas vērtā apdziedāšanās dziesmas par vienu no dinamiskākajiem un atvērtākajiem latviešu „pirmsteātra“ žanriem, kas attīstījies līdz šodienai.

Budēļu ieražās funkcionē arī nelieli improvizēti skati – ludziņas dialogos, ko spēlējušas maskas, nereti iesaistot arī skatītājus. Tāda ir K. Kundziņa „Latviešu teātra vēsturē“²⁷ aprakstītā dramatiskā spēle – masku rotaļa „Nāve un velns“, J. Jaunsudrabiņa „Baltajā grāmatā“ ietvertā liecība par miroņu jāšanu²⁸ un citas darbības, kam raksturīga sava mikrodramaturģija ar raksturu, sižeta, konflikta u. tml. iezīmēm. Nereti maskoto ķekatinieku

darbības tika pastiprinātas ar isti teatrāliem efektiem. Piemēram, O. Lideks nāves masku apraksta šādi: „Vienā rokā turēja kādu koka dunci, kas bija notraipīts sarkanā krāsā. Otrā rokā nesa šķīvi, kurā bija ielieta kāda degoša viela. Šis uguns liesmās nāves seja izskatījās bāla, liķim līdzīga.“²⁹

Meklējot latviešu ieražās profesionālā teātra formu aizmetņus, J. A. Jansons mūsu traģēdijas pirmpamatu saskata Ligo svētkos, bet komēdijas – budēļos, ķekatās, Vastlāvjos. J. A. Jansons šos traģēdijas un komēdijas sākumus cieši saista ar kultu, rituālu, kur „...vēl diezgan maz mākslinieciski brīvas dramatiskas darbības: visā visumā tā vēl ir pati dzīve, bet nevis dzīves atdarinājums – spēle. Kāzu un rotaļu skatuluga ir šīni ziņā traģēdijas un komēdijas sākumu tālākais izveidojums.“³⁰ Kāzu ieražās saistība ar rituālu vēl ir spēcīga. Kāzu spēlēs un rotaļās šī saistība ir pārvarēta ar dramatiskā atsvešinājuma efekta palīdzību: tajās vērojams dzīves pārraidījums nosacītā darbībā, personās, tekstos un dialogos.

Latviešu senās kāzas var uzlūkot kā vienotu uzvedumu ar priekšspēli, laulāšanu, galvenajām dramatiskajām darbībām līgavas un ligavaiņa mājās un – pēcspēli. Daudz teatrālu elementu ir priekšspēlē, kad, preciniekiem (ar vai bez ligavaiņa) dodoties uz iecerētās meitas mājām, tradicionālajās poētiskajās formulās par pazudušo stirnu (caunu, aitiņu, telīti u. tml.), ar ko tika saistīta līgavas meklēšana, rādišana un atrašana, katram šīs spēles dalībniekam pavērās iespējas improvizācijai. Gan pirms, bet jo īpaši pēc laulību ceremonijas kāzu dalībnieki sāka aktīvi darboties tādās „lomās“ kā galvenais vedējs jeb dižvedējs (dižvedis) un dižvedējiene (vedēja sieva), pūra vedējs (pūrvedis) un pūrvedējiene un citās, arī komiskās lomās. Piemēram, J. A. Jansons min Bērzaunes draudzē pazīstamo vakaraini jeb vakargaili, kurš kāziniekus uzjautrinājis ar savu kikerīgū dziedāšanu un roku plaukšķināšanu, kā arī viņa sievu – vakarvistu.³¹ Lai atceramies kāzu izspēli Raiņa lugā „Pūt, vējiņi!“ un Andas tekstu: „Didzis būs vakargailis.“

Teatrāls raksturs piemīt arī vairākām darbībām ligavas mājās. Piemēram, ligava slēpjas lopu kūti vai kopā ar diviem sieviešu drēbēs pārgērbtiem panāksniekiem ietinas villainē, kamēr vedēji viņu neizpērk, metot naudu palagā, un neatpazīst starp vīriešiem. Noteikta dramaturģiska kompozīcija raksturīga jaunā pāra mičošanas un guldināšanas ainām ligavaiņa mājās, kā arī vedēju un panāksnieku dziesmu karam apdziedāšanās dziesmās, kas bija viens no spraigākajiem posmiem visā kāzu uzvedumā un kur bija izveidojusies īpaša mikro-dramaturģija ap falliskā elementa apspēli kāzās.

Kopā ar pēcspēli vedēju un panāksnieku mājās senās kāzas notika trīs četras dienas, dažkārt pat nedēļu un ilgāk. Grieķu triloģijās un tetraloģijās, kā atgādina J. A. Jansons, ar katras patstāvīgas lugas beigšanos tai pašā dienā iestājās dabisks pārtraukums līdz nākamās dienas izrādei. Senlatviešu kāzu uzvedumā tāda pārtraukuma nav, jo to nevar sadalīt triloģijā vai tetraloģijā; tas ir viens uzvedums, kura darbība turpinājās arī nakti, jo tad nereti norisinājās tādas būtiskas ainas kā mičošana, jaunā pāra guldīšana utt. Gulēšana un citas „pauzes“ bija kāzu viesu personīga lieta, jo kopējā uzvedumā tās nebija paredzētas. Un, tāpat kā grieķu drāmā, arī te galveno „cēlienu“ vai skatu vidū radās starpspēles un citi skati, kuriem ar pašām kāzām dažkārt bija visai attāls sakars, bet kuros varēja izpausties kāzinieku izdoma, individuālās un kolektīvās improvizācijas spējas.

K. Barona „Seno latviešu precību un ķāzu parašās“ apkopotie materiāli sniedz liecības gan par šādām teatrāli nosacītām darbībām (piemēram, izspēlēto ainu „Liduma lišana“, kad viens no kāziniekiem pārgērbies par mežsargu – liduma vietas ierādītāju un citi gājuši ligavai lidumu list un dedzināt), gan par nelūgto viesu jeb kūjenieku izdarībām.

Kūjenieku darbošanās kāzās lielā mērā bija atkarīga no „dotajiem apstākļiem“, tas ir, no attiecīgo kāzu rakstura, kāzinieku attieksmes u. tml. Kūjenieku darbībās ir neapšaubāmi komēdijas aizsākumi, jo te akcentēts komiskais pārspilējums,

humors, groteska. Sievietes bieži pārģērbusās par vīriešiem un otrādi. Te parādās savdabīga neglītuma estētika masku veidošanā: bieži ģērbtas vecas, kankarainas drēbes, lai izskatītos pēc ubagiem, sejas aiztītas ar lakatiem vai noziestas ar kvēpiem. Par maskas piederumu varēja kļūt veca platmale ar iešūtiem kaņepājiem sirmu matu vietā, kā arī veca kurpe vienā kājā, vīze – otrā. Plecos pakāra lielu kuli, kur sabāzt samangoto, rokās turēja lielu kūju, ar ko atgaiņāt suņus. „Tā izģērbies vecis vai vecīte mācēja ļoti veikli zilēt gan no rokas, gan no zvaigznēm, ūdens utt. un sevišķi pareģoja meitām brūtgānus un puīšiem brūtes,“³² raksta K. Barons. Nereti šī zilēšana veidoja savdabīgu „tiltu“ uz nākamajām kāzām.

Par istu „lugu lugā“ var uzskatīt kāzu starpspēli „Riku meitas kāzas“, kas bijusi pazīstama Lugažu draudzē un kas parasti spēlēja kāzu trešajā vai ceturtajā dienā. „Par brūti ņēma sievieti, kas kāzās vārija ēdienu, par brūtgānu vīrieti, kas viņai palīdzēja jeb arī kas zirgus apkopa vai alu piensesa. Šos nu veda uz namu (t. i., ēku, kur ēdienu vāra un govīm ēdienu silda) laulāt. Kāds vīrietis, kas jo labāki mācēja jokot un pļāpāt, iekāpa kāpostu kublā un, jauno pāri trīsreiz uzsaucis, sāka laulāt, t. i., turēja kādu jocīgu runu. Pēc laulāšanas jaunais pāris brauca uz mājām un pūru veda ar āzi no pakaļas, dziedādami:

*Riku meitas pūru veda,
Kuņa skrēja pakaļā.*

Riku meitas pūram ņēma toveri, pildītu višķiem un lupatām un aplātu ar kādu netīru drānu. Mājās pārbraukuši, dalija pūru. Brūtgāna tēvam deva ragažas par prievietīm, mātei deķi par lakatu utt.

Miļojot uzbāza brūtgānam zirga tarbu un brūtei uzlika bļodiņu galvā, tad dzēra brandvīnu un urrāja.³³

K. Pētersons savā plašajā materiālu kopojumā „Latviešu kāzas“ min tādas teatrālas darbības un nelielas ainiņas kā viesu pārģērbšanos par lopu uzpircējiem vai medību kungiem, joku

spēles „Tirgu turēt“, „Akcijonu izsaukt“, „Tiesu turēt“, „Sudmalās malt“, „Mironis“, „Židu zveja“, „Sieva nes viru“, „Mērnieks un saimnieks“, „Karagājiens“ u. c.³⁴

Šajās spēlēs jau iezīmējas raksturi, dramatiska darbība un konflikts. Piemēram, skatu spēlē „Mērnieks un saimnieks“, ko pēc K. Pētersona apkopotajiem materiāliem apraksta arī K. Kundziņš „Latviešu teātra vēsturē“, strikti izdalāmas tādas lomas kā nemākulīgais puisis, saimnieks, mērnieks, tiesas kungis, skaidri saskatāms konflikts, kas izpaužas mērnieka sasišanā un vainīgā sodīšanā ar nāvi utt. Atrisinājums ir drastiski komisks: mironis atdzivojas, „šaujas augšā un velē katru, kas vien atgadās priekšā, kamēr ieskrien istabā“³⁵.

Maza ludziņa ar kolorītiem raksturiem un striktu mikrodraturģiju ir kāzās spēlētais tēlojums „Žids pie latviešu meitām“. Vecais žids, kas te līdz ar „dēlēnu“ (izrādās – brangu puisieti!) izlūdzas saimniecei naktsmājas, jaunais žids, kurš kopā ar meitām vāra vakariņām putru un sola viņām zīda lakatus, ja laidīšot klātgulēt, židu preces izrādišana – tas viss jau ir kā pirmsākums židu tēmai latviešu oriģināllugās un liecina par pirmo „tautas aktieru“ trāpīgajiem sociālajiem un rakstursiholoģijas vērojumiem. Konfliktam te ir drīzāk komiska daba. Izlikdamies par slimu, jaunais žids tomēr lien uz šķūni pie meitām. Saimnieks un puisis, to paredzēdami, savilkuši ceļā virves. Jaunais žids krit, un puisis to krietni samizo. Meitas tiksmīnās par jaunajiem lakatiem, bet vecais žids, protams, uzklūp dēlam.

Šajā materiālā ir īpaša piezīme: „Viss tiek skatītājiem izrādīts kā teātri: žids ar paunu, kā jaunais žids vāra ar meitām vakariņas, kā viņš dabon pērienu.“³⁶

Moralizējoša ievirze piemīt tēlojumam „Laulības dzīve“, ko spēlē vairāki pāri puisi un meitu. „Mācītājs“ viņus „salaulā“, un, tam aizejot, laulātie kāzu viesiem rāda savu dzīvi un satikšanu. Kāda pāra attiecības tiek raksturotas harmoniskas un mīļas, citi demonstrē neuzticību, ķildas, pārmetumus. Atnākot mācītājam, visi steidzas atgriezties pie savas pielaulātās otrās puses sāniem.

Mācītājs sāk pārus izklaušināt – kā dzīvojuši, ko labu darijuši, sāk uzklaust lieciniekus viņu sūdzībām, sodit grēciniekus, uzslavēt tikumīgos, pārlaulāt kādu pāri, atrodot tam piemērotāku vīru vai sievu u. tml.³⁷

Šajā spēlē, tāpat kā tautasdziesmās, kas peļ ligavu un ligavaini, nākamo vedeklu vai viramāti un iepriekš izspēlē smagas, konfliktējošas attiecības, ir skaidri iekodēts psihoterapeitisks efekts. Izsargāties no ļaunuma, to iepriekš izdzīvojot, – šāds mērķis acīmredzot bijis arī tēlojumam „Mironis“, kad kādu no kāziniekiem ieguldīja silē (zārkā, abrā), aplāja ar palagu un nesa apglabāt. Ne velti lielie kāzu uzvedumi noslēdzās ar atkāzām jeb atvāršām – parasti pēc nedēļas sievas vecāku mājās, kur dziedātajās dziesmās un teatrālajās izdarībās tika dramatiski izkāpināta nākamās sievas dzīves perspektīva – cerībā uz ļaunuma novēršanu.

Ļaunā atvairīšana bija primārā arī no teatrālā viedokļa saistošajā un poētiskajā putnu dzišanas tradīcijā Lieldienās, kas bijusi pazīstama dažos Lejas Kurzemes novados. Pirmo Lieldienu ritā putnu dzinēji sapulcējušies kādā zināmā kalniņā netālu no ciema, dziedājuši un apdziedājuši tos, kas atnākuši vēlāk. Kad visi sapulcējušies, vīri gājuši uz jūrmalu, bet meitas un jauni puīši devušies dziedādami uz kādu augstāku kalnu mežā, tā saucamo putnu kalnu. Katram putnu dzinējam līdzī bijusi vienu divas pēdas gara, pirms svētkiem pagatavota un izrakstīta šautra. Šis šautras tad no kalna svieduši lejā, mežā, saucot: „Tiš mežā! Prom mežā! No mājas ārā!“ Šis darbības pavadijušas arī putnu dzenamās dziesmas. Tad putnu dzinēji gājuši uz citu kalnu, kur auguši vieči (kārklū klūdziņas); tos dziedot sasējuši pa vairākiem kopā, it kā sienot skauģu rikles. Tāpat sējuši kopā arī vices bērzos – it kā sasienot laumu un raganu rikles. Pēc tam putnu dzinēji nomazgājušies un sēdušies azaidu ēst, dodami cits citam no sava ēdiena. Mājās atgriezušies, dziedādami un diedami pie dūdām, dziesmā apkopodami veiktā rituāla nozīmi:

Maģas meitas putnus dzina, šūvo, šūvo!
Dižas guļ midzenāje, šūvo, šūvo! [..]
Mēs putniņus nodzinuši, ligo, ligo!
Šķista mūsu lopu taka, ligo, ligo! [..]

Mājupceļā putnu dzinēji salauzuši zarus, ar ko pēruši māji-niekus, saukdami: „Putni mežā, gaiļi mājās!“ Putni šajā rituālā simbolizējuši ļaunos spēkus – laumas, raganas u. tml. Katru gadu putnu dzinējiem mājās kārtas šūpoles, un pēc šūpošanās un Lieldienu dziesmu nodziedāšanas ticis apligots – apdziedāts katrs, kas iesēdies šūpolēs.³⁸

Putna tēls kā dramatisks pretpēks un putnu dzišana kā teatrāli nosacīta darbība, kurā apvienojas sākotnējā rituālā nozīme un vēlākā spēles, izklaides funkcija, – šie latviešu ieražu aspekti varētu saistīt nacionālā teātra autentiskās izpausmēs ieinteresētu praktiķu uzmanību.

Savukārt kā atavisks tautas „poētiskā teātra“ fragments šķiet putnu dzišanas tradīcijai tuvā putnu saukšana jeb modināšana, ko apraksta muzikologs J. Vitoliņš un kas bijusi pazīstama libiešu apdzīvotajā joslā gar Kurzemes ziemeļu un ziemeļrietumu piekrasti. Lieldienu pirmajā ritā vēl pirms saules lēkta puīši un meitas gājušas uz jūras krastu vai kalniņu, lai modinātu putnus. Tur dziedātas putnu saukšanas dziesmas, līdz uzlēkusi saule, kas, pēc seniem ticējumiem, Lieldienu ritā šūpojoties jeb dejojot. Pēc tam puīši un meitas cienājuši cits citu ar ēdieniem un alu un savstarpēji apdziedājušies. Šī putnu saukšanas ieraža izaugusi no pieredzes, ka līdz ar pirmajām pavasara dienām atlido gāju putni, un pamatojusies uz ticējumu, ka tie nekur tālu neaizlaižas, bet guļ paslēpušies kaut kur tuvumā upju, ezeru un jūras krastos. No turienes tie ir jāizvilina, lai drizāk atnāktu pavasaris.³⁹

Poētiskais un komiskais, dramatisks un groteskais, cildenais un rupjais latviešu ierazās eksistēja nevis kā atsevišķi slāņi, bet kā estētiskās attieksmes dominante, kurā brīvi ieplūda gan

radniecīgas, gan pilnīgi pretējas un kontrastainas raksturotājas īpašības. Līdzdalība ieražās izslēdza tādas formāli ierunātas īpatnības kā „latviskā kautriba“, „latviskā noslēgtība“ utt., jo prasīja spēju asi novērtēt situāciju, darbības apstākļus, „partnerus“, bieži vien – būt teatrāli izaicinošam darbības realizētājam. Uz šādiem secinājumiem rosina arī, piemēram, O. Lideka aprakstītā simboliskā darbība – cīņa ap steberi labības plaujas pabeigšanas svētkos Jumim par godu jeb apjumībās. Svētku mielastam sekojošajās rotaļās saimniece nodevusi barvedei steberi – stiprā diegā savērtus divus ābolus, burkānu un puķes, dziedādama zimīgas rindas. Savukārt barvede, saņēmusi steberi, savā „lomā“ lielīgi staigājusi pa istabu, kairinādama puīšus un dziedādama:

*Es mācēju baru vest
Un steberi parādīt,
Es bij' laba barvedite,
Man bij' laba steberīte.
Puišiem nāsis izbadiju
Ar to āža steberīti.*

LD 28423

Komiskās darbības gaitā risinās jautra cīņa starp puīšiem un meitām, kamēr puīši uzvar un savā starpā sadala iegūto steberi.⁴⁰ Šai ar auglības aktu sākotnēji saistītajai tradīcijai, kur stebere ir falla imitācija, ir vistiešākā saikne ar sengrieķu dionīsijās veiktajām falla rituālajām un teatrālajām apspēlēm.

Kā latvisko Dionisu J. A. Jansons raksturo mūsu Jāni, saskatīdams traģēdijas žanram nepieciešamos priekšnoteikumus mūsu Jāņu rituālos, varoņa cīņā ar dramatisku pretspēku, viņa bojāejā un atdzimšanā. Jāņa cīņā ar ļaunajiem spēkiem – laumām, raganām, burvjiem un skauģiem, kas Jāņu nakti, kā zināms, ir sevišķi darbīgi, iesaistās arī grieķu traģēdijās pazīstamais koris – jāņabērni ar jāņuzālēm, dadžiem, nātrēm, sērmūkša zariem, bet tieši Jānis kā rituāla galvenais tēls:

*Min rupučus, min raganas,
Tīri manu laidārziņu.*

LD 32483⁴¹

Pētījuma autora interpretācijā, akcentējot Jāņu kultu kā saules, veģetācijas un falla kultu apvienojumu, iezīmējas zināms patoss. Jāņu „izrādes“ kulminācija ir Jāņu nakts, kad ziedēšana dabā un cilvēkā sasniedz virsotni – apaugļošanas:

*Ne vienam nesacīju,
Ko dabūju Jāņu nakti;
Es dabūju arājiņu
Dzelteniem matiņiem.*

LD 33126

Ar Jāni kā šīs apaugļošanās simbolu ir saistīta svētku nakts falliskā nokrāsa, tas, ka vairākās tautasdziesmās ar Jāņu zāli simboliski apzīmēts falls. Šis simbols slēpj potenciālas, neizmantotas teatrālas darbības iespējas.

Jāņu nakts procesijās būtisks ir arī mazgāšanās, šķīstīšanās moments, kas tieši sasaucas ar slāvu tautām pazīstamo kultisko šķīstīšanos Jāņu nakti. Tāpat, kā uzsver pētnieks, attiroša, šķīstījoša nozīme ir arī Jāņu ugunim un uguns procesijām. Manuprāt, laika gaitā tieši šī ieražu daļa lielajam vairumam to dalībnieku pārvērtusies par t.s. tukšo rituālu, sākotnējo, sakrālo nozīmi aizstājot ar tīri dekoratīvām un izklaides funkcijām.

J. A. Jansons īpaši akcentē Jāņa – Dionisa „bojāeju“: „Dionisa ciešanas, miršana un atgriešanās ir tāpat saistīta ar saulesgriežiem kā mūsu Jānišam tāda pat aiziešana un atgriešanās. Uz to norāda dziesma 33225:

*Ko, bērniņi, darīsim,
Jānīts iet lejiņā.*

Mūsu Jānim, tāpat kā grieķu Dionīsam (vai ēģiptiešu Ozirisam un frīgiešu Adonisam jeb Attim), ir jācieš, un viņš pazūd:

*Sak' Jāniti pazudušu,
Mēs Jāniti atradām,
Mēs Jāniti atradām
Paparksnišu krūmiņā.*

LD 32964⁴²

Jāņu vakarā Jānim pazūd arī vai nu ligava, vai sieva, ko atrod tikai pēc gada. J. A. Jansons interpretē to kā gaismas un tumsas spēku cīņas rezultātu, akcentējot traģēdijas varoņa bojāeju, kas ir likumsakarīga, jo ar notikušo veģetāciju Jāņa misija ir piepildīta:

*Ej, Jāniti, lauz galviņu,
Nu vairs tevis nevajag.* LD 33220

*Nāc atkal citu gadu,
Tad mēs tevi gaidīsim.* LD 33219⁴³

Dionīss un viņa procesiju dalībnieki, dziedot dziesmas un izpildot dažādas rituālas darbības, ir apreibuši no vīna; Jānis un jāņabērni – no salda alus. Taču gan dionisijām, gan Jāņu procesijām ir ambivalents – reizē sakrāls un teatrāls raksturs. „No šī kulta ditirambiskajām kora dziesmām vajadzēja rasties latviešu traģēdijai, bet no šī paša kulta fallikām – komēdijai,⁴⁴ uzsver pētnieks.

Jāņu dziesmu analogiju ar grieķu ditirambiem, kuros cildināja Dionīsa ciešanas un priekus, kā norāda J. A. Jansons, saskatījis jau J. Lautenbahs: „Sācēja .. improvizētos vārdus atkārtoja koris. Tāpat latviešu teicēja Jāņu dziesmas improvizēja, koris – Jāņa bērni atkārtoja. Dialogu sākumi abos gadījumos, bet koris paliek galvenais kā grieķiem, tā latviešiem. Abos gadījumos šie svētki ir nakti un vienoti ar procesijām.⁴⁵”

Kādēļ tomēr šī Jāņu nakts „uzveduma“ ditirambiskā daļa nekļūva par pamatu mūsu profesionālās traģēdijas attīstībai? Viens no cēloņiem varētu būt tas, ka mūsu Dionīss – Jānis neatbilst „tīra“ traģēdijas varoņa kanoniem: viņa cīņai ar pretspēku trūkst traģēdijai raksturīgā sasprindzinājuma, nolemtības un neatgriezeniska zaudējuma izjūtas. Jāņa pazušana ir rita

organiska sastāvdaļa ar atjaunotnes zīmi, līdz ar to šai varoņa bojāejai piemīt nevis traģisks, bet drīzāk nosacīti teatrāls raksturs ar komiskām un drastiskām niansēm (jau minētā Jāņa atrašana paparksnišu krūmiņā u. tml.). Jāņi var saskatīt līdzību arī ar Šekspīra Falstafu – dzīves pilnestības un „dzīves dziru” idejas apliecinājuma nozīmē. Traģēdijas formālie žanriskie parametri, kurus mūsu Jāņu procesijās un centrālajā tēlā saskatījis J. A. Jansons, tomēr ir tik spēcīgi „atsvaroti” ar šo ieražu kopējo harmonizējošo, labdabīgas komikas piestrāvoto pamatievirzi, ka konstruktīvs pamats „augstā” žanra attīstībai neveidojas.

Traģēdijas iedīgļus J. A. Jansons redz arī veļu svētkos jeb dievainēs – galvenokārt dzīvības un nāves, labā un ļaunā spēka pretnostatījumā. Gada tumšākās dienas – no Miķeļiem līdz Mārtiņiem, kad mūsu senči aicināja, baroja un mēģināja noskaņot sev labvēlīgi veļus, teorētiski varētu būt „traģēdijas laiks”. Te saimnieks ar saimnieci jau tēlo zināmas lomas: kad pirtī viss sagatavots veļu mielastam, ar dramatiski mīmiskiem paņēmieniem, pusrečītējot, pusdziedot aicina un sauc veļus. Kad veļi pamieļoti, saimnieki, kas bijuši apmierināti ar iepriekšējo gadu savā un māju dzīvē, šķiras ar atnācējiem vēlīgi. Turpretī neauglīga, slihta gada gadījumā saimnieks veļus vadijis projām ar dusmīgu, pat aizkaitinātu dramatisku monologu.⁴⁶

Arī Kārlis Skalbe pievērš uzmanību visai dramatiskajam veļu godināšanas vakara noslēgumam: „Pēc vakarējuma saimnieks ar pātagu izpēra visus istabas kaktus un bez žēlastības, bez cieņas dzina ārā klusos aizsaules viesus. Skarbie pātagas sitieni atkal atgriezta viņus īstenībā un it kā apstiprināja dzīvo varu pār mirušiem.”⁴⁷ Spēle ar zināmu dramatisku, teatrālu dabu starp saimniekiem un viņu senču gariem – veļiem šajos rituālos veidojās, taču traģiskā darbība – tuvinieku bojāeja jau ir notikusi, tādēļ izpaliek viens no žanra pamatnosacījumiem – konkrēta, reāla darbība ar traģisku iznākumu.

J. A. Jansons gan Jāņus, gan dievaines cieši saista ar kultisko dievkalpojumu, upurmielastu, cilvēka vēlmi saplūst ar dievību,

tās radošo spēku (Jāņos) vai vienoties ar gariem veļu mielastā. Tādējādi viņa traktējumā dominē ne teatrālā, spēles funkcija, bet sākotnējā sakrālā, rituālā nozīme. Laika gaitā, kad Jāņu un citās ieražās šo nozīmi ir papildinājuši vai aizstājuši teatrālie, rotaļas elementi, kas dominē arī šo svētku atspoguļojumā mūsu drāmā un teātrī, piemēram, R. Blaumaņa lugas „Skroderdienas Silmačos“ daudzajās interpretācijās, ir vērojama arī pretēja tendence – atdzīvināt seno ieražu misterišo dabu. Savulaik režisors Valentīns Maculēvičs izmantoja atsevišķus veļu kulta elementus Raiņa „Daugavas“ uzvedumā Valmieras teātrī (1988). Jaunais režisors Viesturs Kairišs savu „Skroderdienu Silmačos“ 90. gadu otrās puses versiju Jaunajā Rīgas teātrī veidojis kā pirmskāzu un Jāņu nakts gaidās apskurbušu dionisiju, ko vada sievišķais Dionīss – Gunas Zariņas tēlotā Antonija, kura apreibusi no cerētās laimes. Jāņu nakts skatā te pirmoreiz izmantots arī īpašas, ar rituālu saistītas spēles un rotaļas.

Senā Māras un Mātes kulta elementus latviešu mūsdienu teātra pieredzē atdzīvinājusi Māra Zālīte lugā „Pilna Māras istabiņa“, ko Jaunatnes teātrī iestudēja Pēteris Pētersons (1983). Arī viņas lugā „Tiesa“ (uzvedums Dailes teātrī, 1985) būtiska nozīme bija seno budēju spēlēm, arhetipiskiem tēliem un maskām (Dzērve, Nāve, Vārdotāja u. c.).

Mūsu ieražu teatrālo maģiju mūsdienu intelektuālas spēles formā tiecās iemiesot arī režisors Pēteris Pētersons savā lugā „Fēlikss un Felicita“ un tās iestudējumā Nacionālajā teātrī (1998), mūsdienu materiālā ieplūdinot seno kāzu ieražas un tādējādi radot sarežģītu, daudzslāņainu, metaforisku tēlainības struktūru.

Šie nedaudzie piemēri liecina, ka atvērtās teātra pirmformas mūsu ieražās ar savu tēlainības potenciālu var saistīt ne tikai pētnieku, bet arī praktiķu uzmanību un ienest nacionāli īpatnēju strāvotību patlaban uz pasaules teātra modeļiem tendētajam latviešu teātrim.

Piezīmes

- ¹ *Volkova L.* Tapšana: Rūdolfs Blaumanis literāros un vēsturiskos kontekstos līdz 1893. gadam ar atkāpēm līdz 1908. gadam. – Rīga: Liesma, 1988. – 204. lpp.
- ² *Innes Ch.* Modern British Drama. 1890–1990. – London, 1991. – P. 1.
- ³ *Bērziņš A.* Nacionālā teātra darbība nākošā sezonā // Teātra Vēstnesis. – 1926./27. gada sezona. – Nr. 1. – 1. lpp.
- ⁴ Citēts pēc: *Akuraters J.* Mūsu skatuve un viņas kritiķi // Teātra Vēstnesis. – 1990. – Nr. 1. – 19. lpp.
- ⁵ *Jurevičs P.* Nacionālās dzīves problēmas. – Rīga: Valters un Rapa, 1936. – 285. lpp.
- ⁶ *Tautmilis-Bērziņš R.* Iz latviešu teātra vēstures // Baltijas Vēstnesis. – 1905. – 16. (29.) apr.
- ⁷ *Hewitt B.* The Americanism of American Theater. The American Theater Today. – New York; London, 1967. – P. 3.
- ⁸ *Каск К., Тормис Л., Паалма В.* Эстонский театр. – Москва, 1978. – С. 28.
- ⁹ *Blūma Dz.* Skatuves ietērpis latviešu teātrī. – Rīga: Zinātne, 1988. – 10. lpp.
- ¹⁰ *Солнцева Л. П.* Театр Чехии и Словакии. – Москва, 1977. – С. 25.
- ¹¹ *Русев П., Драматургия П., Яворова и А. П. Чехов.* Русско-болгарские театральные связи. – Ленинград, 1979. – С. 29.
- ¹² Citēts pēc: *Jēgere-Freimane P.* Dailes teātris // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1925. – Nr. 12. – 629., 630. lpp.
- ¹³ Citēts pēc: *Birkerts P.* Latvju tautas estētika. I. – R., 1938. – 20. lpp.
- ¹⁴ Turpat. – 24. lpp.
- ¹⁵ *Spekke A.* Latvieši un Livonija 16. gs. – R.: Zinātne, 1995. – 218. lpp.
- ¹⁶ Turpat. – 218., 219. lpp.
- ¹⁷ Turpat. – 219. lpp.

- ¹⁸ Cimermanis S. Ceļavārdi // Grām.: *Spekke* A. Latvieši un Livonija 16. gs. – 22. lpp.
- ¹⁹ *Spekke* A. Latvieši un Livonija 16. gs. – 220.– 223. lpp.
- ²⁰ Turpat. – 229. lpp.
- ²¹ Jansons J. A. Uz kā pamatojas mūsu traģēdijas sākumi Jāņos un dievainēs? // Filologu biedrības raksti, VI. – 1926.
- ²² Kundziņš K. Latviešu teātra vēsture. I. – R.: Liesma, 1968. – 45. lpp.
- ²³ Kokare E. Latviešu Ziemassvētki citu Eiropas tautu ieražu kontekstā // LZA Vēstis. – 1992. – Nr. 9. – 21. lpp.
- ²⁴ Turpat.
- ²⁵ Lideks O. Latviešu svētki. – Rīga: Scientia, 1991. – 14. lpp.
- ²⁶ Kokare E. Latviešu Ziemassvētki citu Eiropas tautu ieražu kontekstā. – 21. lpp.
- ²⁷ Kundziņš K. Latviešu teātra vēsture. I. – 42. lpp.
- ²⁸ Jaunsudrabiņš J. Baltā grāmata. – Rīga: Liesma, 1957. – 406., 407. lpp.
- ²⁹ Lideks O. Latviešu svētki. – 38. lpp.
- ³⁰ Jansons J. A. Latviešu skatu lugas sākumi kāzās un rotaļās // RLB Zinību komisijas 18. rakstu krāj. – R., 1926. – 94. lpp.
- ³¹ Turpat.
- ³² Barons K. Seno latviešu precību un kāzu parašas. – Latvju dainas, III, 1. – 1904. – 59. lpp.
- ³³ Turpat.
- ³⁴ Pētersons K. Latviešu kāzas // RLB Zinību komisijas 16. rakstu krāj. – 1912. – 248. lpp.
- ³⁵ Turpat. – 249. lpp.
- ³⁶ Turpat. – 251. lpp.
- ³⁷ Turpat. – 252. lpp.
- ³⁸ Lideks O. Latviešu svētki. – 39.–42. lpp.

- ³⁹ *Vitolinš* J. Gadskārtu ieražu dziesmas. – Rīga: Zinātne, 1973. – 16. lpp.
- ⁴⁰ *Līdeks* O. Latviešu svētki. – 72., 73. lpp.
- ⁴¹ *Jansons* J. A. Uz kā pamatojas mūsu traģēdijas sākumi Jāņos un dievainēs? – 143. lpp.
- ⁴² Turpat. – 148., 149. lpp.
- ⁴³ Turpat. – 150. lpp.
- ⁴⁴ Turpat.
- ⁴⁵ Turpat. – 156. lpp.
- ⁴⁶ Turpat. – 158. lpp.
- ⁴⁷ *Skalbe* K. Mirušo piemiņas dienā // Grām.: Mazās piezīmes. – Rīga: Zinātne, 1990. – 329. lpp.

II. Pirmo latviešu drāmas autoru un profesionālā teātra virzība uz latviskumu skatuviskajā izteiksmē

Ādolfa Alunāna reālisms un tautiskais romantisms

Pirmie latviešu dramatiķi, tāpat kā latviešu profesionālais teātris tā aizsākumos, nav tieši izmantojuši folkloras rituālu un spēļu pieredzi, kas ierobežotās nacionālās kultūras attīstības apstākļos atradās šīs kultūras „pasīvā”. Tikai pamazām ar mūsu lielo drāmu un traģēdiju autoru Blaumaņa, Raiņa un Aspazijas darbiem teātri ienāca tie ētiskie un estētiskie principi, poētiskais pasaules skatījums, lirisma un traģikas elementi, metaforiskie izteiksmes līdzekļi un blīvā poētiskā tēlainība, kas robežojas ar simbolismu un ir izaugusi no folkloras.

Tāpat kā vāciskā ģimenē augušais Jāzeps Vītols, kas latviešu valodu sāka mācīties 18 gadu vecumā un par latvieti faktiski kļuva studiju laikā Pēterburgā, vai Cēsu vācu muižniecības kluba ekonomā dēls Alfrēds Kalniņš, kurš latviešu valodu, vēsturi un kultūru sāka iepazīt 13 gadu vecumā, arī Jelgavas rātskunga Felckes mazdēls Ādolfs Alunāns (1848—1912), kurš 1870. gadā stājās pirmā latviešu teātra priekšgalā, bija veidojies uz vācu kultūras pamata. Viņa — aktiera, režisora un dramaturga — darbība vēl neienesa spilgtākas nacionālas īpatnības latviešu teātri, tās nozīme saistās galvenokārt ar nacionālās apziņas modināšanu un ciltautu, īpaši vācu teātra formu

asimilāciju mūsu teātrī. Taču viņa lugās darbojas latvieši latviskos apstākļos, pirmā vērā ņemamā viencēliena oriģinālluga „Paša audzināts” (1869) jau ir uzrakstīta pietiekami dzīvā latviešu valodā. Ņemot vērā to, ka lugas sacerēšanas laikā tās autors vēl darbojās vācu teātrī un runāja vācu valodā, tas jāvērtē kā sasniegums. Ā. Alunāns kļuva par sava veida tiltu starp vācu un latviešu skatuvi, pa kuru mūsu teātrī ieplūda tā sākotnējā enerģija, radidama bāzi latvisku formu attīstībai nākotnē.

Jānis Sudrabkalns par Alunānu raksta: „Viņš ir izaudzis no vācu kultūras un izlietoja šo kultūru, lai vājinātu tās ietekmi uz latviešiem.”¹

Ā. Alunāna lugu tautiskais romantisms (lai gan ne bez sentimentālisma piedevas) un vitālais realitātes tēlojums zīmīgos tipos un raksturos, skatuves prasību un skatītāja psiholoģijas izpratne aizsāka īsti demokrātiska teātra attīstību ne tikai Rīgā un Jelgavā, bet arī latviešu lauku biedrībās, rosinot ne vien teātra, bet tautiskas kultūras attīstību vispār.

Ā. Alunāna pūliņi latviešu teātra pamatu likšanā, gan organizējot tulkojumus un lokalizējumus (visbiežāk no vācu valodas), gan pašam spēlējot un rakstot lugas un galvenais – cīnoties par teātra izrāžu regularitāti un trupas izveidošanu, atspoguļo visu mūsu teātra attīstības pirmā posma dramatismu. Tikko latviešu teātris sāk iegūt vērā ņemamu pieredzi, īpaši ar N. Gogoļa „Revidenta” uzvedumu (1870), kurā Alunāns spēlē viņam ļoti piemēroto Hļestakova lomu, 1871. gadā seko Vidzemes gubernatora lēmums aizliegt Rīgas Latviešu biedrībai rīkot teātra izrādes, jo to neparedzot šīs biedrības statūti. Pēc gada atļauja teātra izrāžu sarīkošanai tiek saņemta – un darbs Ā. Alunāna vadībā turpinās. Taču to apgrūtina tādi kuriozi kā, piemēram, 1872. gada martā notikusī Bairaona „Manfrēda” izrāde, ko pēc paša iniciatīvas sarīkojis ambiciozais grāmatu iespiedējs K. Stālbergs un ko Alunāns raksturo kā atklātu skandālu, jo diletantisko izrādi skatījušies arī ārzemnieki un ārzemju presē ievietotas visai nelabvēlīgas atsauksmes.²

Bet galvenais šķērslis ir tas, ka Rīgas Latviešu biedrības zāle ir izīrēta pastāvīgai krievu aktieru trupai, kas izrādes rīko 4–5 reizes nedēļā, un Alunānam tur noturēt mēģinājumus praktiski nav iespējams.

Latviešu izrādes notiek tik reti, ka, šķiet, publika no tām ir jau atradinājusies. Aktieri zaudējuši ticību savam darbam, un Alunāns ir tik nomākts, ka apsver iespēju atgriezties normālos apstākļos vācu teātri. Latviešu teātra attīstība varēja pārtrūkt, istī nesākusies, ja, tēva rosināts, Ā. Alunāns 1872.–1874. gadā nebūtu uzsācis savus ievērojamus ceļojumus pa Latvijas lauku biedrībām un mazākām pilsētām – ar labākajiem aktieriem, ko tolaik iespējams sapulcināt, un labākajām lugām, ko iespējams izmantot. Šis viesizrādes izvēršas par istu „teātra tautaskolu“, kas veicina teātra izpratni visplašākajos skatītāju slāņos, publikas kritēriju veidošanos un nostiprina paša Alunāna pārliecību par savas darbības nozīmību, par latvisku teātra izrāžu nepieciešamību un teātri kā vienu no tautas nacionālās apziņas izpausmes formām. Tas stimulēja viņa darbību (lai gan ar pārtraukumiem) Rīgas Latviešu teātri līdz 1885. gadam.

Taču Alunāna laika teātra reperturārā dominēja tulkotas un lokalizētas vācu autoru joku lugas, no vidēji 15 sezonā izrādītiem darbiem tikai 3–4 bija oriģināllugas. Nopietnas dramaturģiskas kvalitātes izklaidējošā repertuāra pārsvarā pieteica Marijas Pēkšēnas skatu luga „Ģertrūde“ (1877), A. Puškina „Skopā bruņinieka“ (1882), N. Gogoļa „Precību“ (1884, tolaik ar nosaukumu „Svātiene“, „Preciniece jeb Pieci precību kandidāti“) un B. Bjernsona sociāli kritiskās lugas „Redaktors“ (1883) uzvedumi.

Paša Alunāna 70. gadu lugas, tādas kā „Mucenieks un muceniece“ (1872), kas dēvēta par pirmo latviešu opereti, „Icīgs Mozes“ (1874) un citas ar to vienkāršajiem, bet saistošajiem raksturiem un konfliktiem, var dēvēt par tautiskām, bet ne īstēni latviskām. Kā prasmīgs novērotājs un reālisma aizsācējs latviešu teātri viņš te ieviesa tradicionālus, citu tautu teātra praksē, īpaši vācu un austriešu teātri pārbaudītus tēlu un konfliktu

mehānismus, metodes un paņēmienu, nepretendējot uz jaunatklāsmi, bet rūpējoties par dzīvīgu un dinamisku.

Ā. Alunāns nebija inscenētājs, kā režisors viņš ansamblim deva vispārējus norādījumus, un, kā secina teātra zinātniece L. Akurātere, viņa galvenās prasības aktieriem bija „būt uz skatuves dzīviem un iesaistīties notikumā”³. Alunāns, kurš lieliski pārvaldīja improvizācijas mākslu, mūsu topošajā teātrī bija kā delartiskās komēdijas artistiskā dvēsele, kas atdzimusi, lai piešķirtu šim jaunajam teātrim enerģētiskumu un spilgtumu.

Recenzijas par Alunāna izrādēm liecina, ka viņš pratis talantīgi raksturot atveidojamo tēlu gan ārējā, plastiskā veidolā, kustību ritmā un zīmējumā, gan iekšējā, psiholoģiskajā izpausmē, kas, piemēram, neparasti izteiksmīgu vērtā aktiera dziļi cilvēcisko un reizē komisko Iciga Mozes tēlojumu, kuru tik dzīvi un spilgti atceras Rainis. Pirmais mūsu teātra vadītājs stimulēja savos aktieros dabisku, tiešu darbošanos, pats darbodamies līdzī, diktēja spriegu spēles ritmu, rosināja sajūst notikuma patiesību, rast istu kontaktu ar partneri, raisīja aktieru pašiniciatīvu.⁴ Laikā, kad Eiropā aizvien lielāku ievēribu un ietekmi sāka iegūt Meiningenes teātris, kas bija novatorisks rūpīgi izstrādātā režisoriskā inscenējuma ziņā, bet konservatīvs aktiermākslā un kur neapkaroja nedabiskumu un melīgu patosu, tā ir pozitīvi vērtējama tendence.

Kā izcils raksturkomiķis Ā. Alunāns vispārliciecinot ir attīstījis latviskos komēdijiskos pirmsākumus mūsu teātrī, taču viņam ir nenoliedzama nozīme organiska tēlojuma veida iedibināšanā mūsu skatuves mākslā. Alunāns nedeva latviešu teātrim to, ko vācu režisors Hermanis Rode-Ēbelings savā darbības laikā Rīgas Latviešu teātrī (1885–1893): viņam ir savī nopelni latviešu aktiertehnikas attīstīšanā, uzveduma formas nostrādātībā un zināma ansambliskuma – vismaz ārējā zīmējuma un tēlojuma disciplinētības līmeni – izveidošanā. Tieši šīm svešautietīm bija būtiska nozīme Daces Akmentiņas, Bertas Rūmnieces un citu – vēlāk par vislatviskākajiem atzītu – aktieru talanta

attīstīšanā un sagatavošanā vēlākajiem nacionālās dramaturģijas uzvedumiem. Taču H. Rodes-Ēbelinga gadījumā nevar runāt par tuvošanos latviešu tautas dzīvesveida un mentalitātes, tās iekšējo un ārējo izpausmju izpratnei – uzdevumam, ko sev gan apzināti, gan neapzināti bija izvirzījis Ādolfs Alunāns.

Taču teātra prakse neiztiek bez paradoksiem. Tieši tad, kad Alunāns vērsās pie latviešu etniskās pagātnes un gribēja radīt savu vistautiskāko, vislatviskāko lugu „Kas tie tādi, kas dziedāja“ (1888), rezultāts bija virspusējs ar dominējošu ornamentālu tautiskumu. Šos pārspilējumus kritizēja Rainis: „Lai būtu isti tautiska, lugai nevajadzēja vairāk nekā, kā tik būt vienkāršai un patiesai; nevajadzēja nemaz pastāvīgi pēc senčiem saukāt, vietā un nevietā tautas dziesmas minēt un sevišķi izrādīt kalpošanu veciem dieviem vai vismaz viņu cienīšanu.“⁵ Arī Ā. Alunāna darba pētnieks V. Hausmanis atzīst, ka tieši šajā lugā ir vairāk vāciskuma nekā citos „latviešu teātra tēva“ darbos,⁶ un to rada galvenokārt lugas sakonstruētais konflikts, varoņu pacilātais runas veids, jaunā grāfa nepārlicinošā pārtapšana par zemiņu interešu aizstāvi utt.

Taču skatītāju ovācijas pirmizrādes laikā un pēc pirmizrādes, ko izraisīja latviešu tautiskās dejas un dziesmas Jāņa Cimzes un Jurjānu Andreja apdarē, kuras teātri tik plaši izmantotas vēl nekad nebija, bet īpaši „Kas tie tādi, kas dziedāja“ kopīgais dziedājums ar skatītāju zāli, piešķir šai lugai un uzvedumam īpašu vietu mūsu teātra vēsturē. Tā faktiski bija pirmā tautiskuma manifestācija latviešu teātri, uztverot tautu kā lielas ģimenes modeli, kurā iekļaujas arī humāni domājoši svešautieši (grāfs Konrads).

Savā nākamajā tautas lugā „Seši mazi bundzinieki“ (1889) Alunāns jau ir atteicies no tautiskā patosa un mēģina latvisko meklēt dziļāk: patiesi tautiskos raksturos un dzīves uztverē, ne idillē un ārīšķīgā ornamentikā. Kā norāda V. Hausmanis, šis ir pirmais skatuves darbs, kurā izmantots īpašs folkloras žanrs – rotaļdeja,⁷ kam arī ir sava nozīme nacionālā rakstura izpausmē.

„Ķēmu un muļķiņu“ (kā izteicies pats Alunāns) un kārkluvācietības pretnostatījums krietnajiem latviešiem Krūmiņam un Zvaigznītei luģā ir panaivs, taču tas atspoguļo vienu no aktuālākajām tā laika tautas dzīves problēmām. Ari tādās viņa lugas kā „Visi mani radi raud“ (1891), „Pārticībā un nabadzībā“ (1893) un citas ar savu ētiskā ideāla izvirzījumu aizsāka to virzienu mūsu oriģināldramaturģijā un teātri, ko vēlāk tik spēcīgi izkopa un attīstīja R. Blaumanis un A. Brigadere. Ā. Alunāna laikā viņa oriģināldrāmā un teātri latviskie raksturi darbojās gandrīz vienīgi profānās, ikdienišķās dzīves līmenī, autora tēlainība un nacionālās identitātes apziņa skar tikai šo pieredzes slāni.

Alunāna luga „Mūsu senči“ („Vanems Imanta“), kas parādījās uz Jaunā latviešu teātra skatuves 1905. gadā, ir vienīgā autora gremdēšanās tautas mitoloģiskajā pagātnē, skarot sakrālās vērtības. Lugas skarbahā un svinīgajā stilā, autoram tēlojot vietējo cilšu un krustnešu sadursmes un tautas vadoņa Imantas bojāeju un darbībā iesaistot ne tikvien krīvus, vaidelaišus un ligušoņus, bet ari Pērkonu un Potrimpu, var saskatīt ari tautisku ornamentiku. Taču lugas gars atspoguļo istu, neviltotu nacionālo pacēlumu, kāds bija raksturīgs šā darba tapšanas laikam, kad vēl nebija dzisušas Trešo vispārējo dziesmu svētku un A. Pumpura „Lāčplēša“ iznākšanas atbalsis. Būtisks ir V. Hausmaņa secinājums, ka Ā. Alunāns ar šo lugu būtu uzskatāms par romantiskās drāmas žanra aizsācēju latviešu literatūrā, jo Aspazijas „Vaidelote“ uz skatuves gan parādījās agrāk (1894), taču luga „Mūsu senči“ uzrakstīta jau 1890. gadā, bet nesaņēma cenzūras atļauju, un tāpēc tās uzvešana aizkavējās uz vairākiem gadiem.⁸

Ā. Alunāna romantismam vēl nav tā vēriena, kāds vēlāk attīstīsies Aspazijas romantiskajās drāmās un kāds bija raksturīgs, piemēram, poļu romantismam, sākot jau ar 19. gadsimta 20.–30. gadiem ar A. Mickeviča grandiozo dramatisko poēmu „Dzjadi“ („Veļi“) un beidzot ar monumentālās tradīcijas turpinātāja S. Vispjaņska ievērojamāko drāmu „Kāzas“ (1901). Alunāna „Mūsu senči“ drīzāk sasauca ar 1829. gadā rakstīto amerikāņu

Džona A. Stouna lugu „Metamora jeb Pēdējais no Vamponoagu cilts“, kura tēlo Amerikas iekarotāju cīņu ar vietējo indiāņu cilti un kuras galveno varoni indiāņu virsaiti Metamoru vada līdzīgas jūtas tām, ar kādām dzīvo Vanems Imanta. Alunāna tautiskums ir vēl t. s. naivais tautiskums, kurā dominē jūtas un nekritiska turēšanās pie tā, ko tauta ir mantojusi no saviem senčiem, neapstrīdama visa tā pieņemšana, ko kultūrā un sadzīvē ir devusi tradīcija. Kā norāda E. Brastiņš, šāds tautiskums balstās uz dzīves izjūtu, nevis uz teorētisku dzīves izpratni, ir vairāk ticējums, ne prāta atzinums, bet, neraugoties uz to, var tautas dzīvē parādīties kā augstākā mērā rosmīgs.⁹

Ā. Alunāns gan kā dramaturgs, gan kā režisors un aktieris ienesa latviešu teātri vitalitāti un temperamentu, optimismu, atjautu, humora izjūtu, ironiju. „Vecais Ādolfs“ sāka veidot to pašapziņas un savas pārlicības iezīmēto latvieša tēlu mūsu teātri, kas savu māksliniecisko nobeigtību ieguva tādu aktieru kā Aleksis Mierlauks, Aleksandrs Mihelsons un citi aktierdarbos. Viņš ir arī raksturu mākslas iedibinātājs mūsu dramaturģijā un teātri,¹⁰ rakstura pamatā liekot dzīves vērojuma un teatrāla paspīlgtinājuma sintēzi. Alunāns ir arī kuplejas ieviesējs mūsu teātri, ietverot šajos dziedājumos – izrādes iestarpinājumos – pārspriedumus par tā laika aktuālām tēmām un personībām, savu personisko ienaidnieku izzobošanu u. tml. Pēc viņa šī forma latviešu teātri netika kopta un ir atdzīvojusies tikai pāris uzvedumos, neizveidojoties par teātra tradīcijas daļu.

Kā uzskata dramaturgs un režisors Pēteris Pētersons, kupleja ir pilnīgi nenovērtēts elements Alunāna lugās, kur var pat atrast attālu līdzību ar Bertolta Brehta episkajā drāmā lietoto „atsvešinājuma efektu“¹¹. Ā. Alunāns, tāpat kā Brehta aktieri, pārtrauca organisko darbības plūdumu un, distancējoties no konkrētās darbības, izteica savus aktiera vai pilsoņa uzskatus. P. Pētersons izvirza tēzi, ka Alunāna kuplejas, sociāli kritiskās un rūgtās dziesmas Blaumaņa lauku drāmās, liriskās intermēdijas un dziesmas Raiņa un Aspazijas simboliskajās traģēdijās un

drāmās, M. Ziverta „Ākstā“ un A. Čaka dramatiskajās poēmās, pat mūsdienu drāmā, kur vokālas intermēdijas nereti tiek uzskatītas par nodevu modei, – ka šīs formas nekad nav attīstījušās apzinātā un regulāri izmantotā tehnikā Latvijas teātra mākslā, drīzāk tās ir brīvas atmiņas par seno folkloras izrāžu lirisko dabu un aicinājums atgriezties pie teatrālā rituāla. Brehta drāmās šīs intermēdijas kulminēja balādiskajos songos; latviešu drāmā un teātrī tām ir gan komisks, emocionāls un lirisks raksturs, gan sociāli asa vērtējuma nozīme: H. Gulbja „Aijā žūžu, bērns kā lācis“ un V. Lāča „Piectāvu pilsēta“ A. Jaunušana režijā Nacionālajā (tolaik Drāmas) teātrī, B. Brehta „Trešās impērijas bailes un posts“ Jaunatnes teātrī – toreizējā Ā. Šapiro kursa audzēkņu spožais uznāciens, G. Priedes „Trīspadsmītā“ un tās interpretācija gan Jaunatnes, gan Dailes teātrī („Nāc uz manām trepēm spēlēties!“).

Gan sakarā ar Ā. Alunāna darbību teātrī, gan īpaši viņa pēcnācēja H. Rodes-Ēbelinga vadības laikā Rīgas Latviešu teātrī latviešu presē un apcerējumos par kultūru nereti izskan vēlējumi un prasība pēc latviska repertuāra, latviskiem raksturiem utt. Pirmoreiz šī prasība tik kategoriski tika izvirzīta „Baltijas Vēstneša“ 1884. gada 12. janvāra numurā un aizsāka diskusiju „Latviešu teātra lietā“. Taču ne toreizējos, ne vēlākajos materiālos par šo tēmu konkrētu šo jēdzienu atšifrējumu tikpat kā nevar atrast. „Latvisks“, „tautisks“ un „nacionāls“ tiek uztverti kā pašizskaidrojoši jēdzieni, kuri lugai vai teātra uzvedumam piemīt vai nepiemīt, necenšoties raksturot to atsevišķās īpatnības. Kā formulēt īpatnēji latvisko, krievisko vai vācisko?

Zenta Mauriņa savā apcerējumā par kultūras problēmām min ķīniešu filozofa Lin-Jutanga sastādītās formulas dažādu tautu īpatnību raksturojumam.¹² Viņaprāt, tautas cita no citas atšķiras 1) ar realitātes izjūtu, 2) ar spēju un prasmī sapņot, 3) ar humora izjūtu, 4) ar sensibilitāti (jūtīgumu). Pirmo īpatnību apzīmējot ar R, otro ar S, trešo ar H un ceturto ar s, Lin-Jutangs piedāvā šādas formulas:

franči – $R_2S_3H_3S_3$

amerikāņi – $R_3S_3H_2S_2$

ķīnieši – $R_4S_1H_3S_3$

Protams, šīs formulas ir ļoti nosacītas. Jo, piemēram, kādēļ frančiem H_3S_3 , nevis, teiksim, H_4S_4 ? Vai: amerikāņiem H_2 , nevis H_3 un S_3 , nevis S_2 vai S_1 ? Un tomēr tas vismaz ir mēģinājums atrast nacionālā rakstura šifru, „ķīmisko sastāvu“.

Z. Mauriņa latviešus raksturo ar formulu $R_4S_2H_3S_1$, turpat komentējot, ka „latvieši tikpat reāli kā ķīnieši, metafizika, mistika viņiem sveša, un tā varbūt veco zemkopju tautu raksturīga īpašība, jo nav taču nekā reālāka par pašu zemi“. Latviešu rakstura „reālistiskumu“ apliecina arī mūsu teātra pirmsākumi, tomēr vai patiesi viss metafiziskais un mistiskais mums svešs? Vai bez šī metafiziskā izjūtas būtu radušās daudzās tautas dziesmas par dzīvi „viņā saulē“, apbedīšanas rituāli, kuros aizgājējam tika dotas līdzī jaunajai dzīvei nepieciešamas lietas – maize, alus, nauda, cirvis, sievietēm – diegs un adatas u. tml.? Vai bez tā būtu radušās Raiņa un Aspazijas lugas, kas skar gan profānās, gan sakrālās pieredzes slāņus?

Latviešu spējas sapņot Z. Mauriņa saista ar seno sapni par brīvību, kas pārauga ciņā par šo brīvību un brīvības piepildījumā. Humora, kā uzskata rakstniece, latviešiem daudz, turklāt kādā citā savā apcerē¹³ esejiste uzsver, ka no trim komikas veidiem mūsu tautai vistuvāks ir humors. Satīra, kas dedzina un šausta, viņasprāt, ir visraksturīgākā spāņu klasiskās literatūras tradīcijās, ko pārstāv, piemēram, Servantesa „Dons Kihots“, vēsā un izsmalcinātā ironija – franču Larošfuko, bet humors ar savu siltumu un labsirdību piemīt latviešiem un amerikāņiem – kā Markam Tvenam. Mūsu teātra vēsture pierādījusi, ka latviešiem tuva gan Gogoļa un Ostrovska satīra, gan Oskara Vailda ironija, taču humors neapšaubāmi ieņem lielāko ipatsvaru mūsu oriģinālkomikā.

Sensibilitātes, kā atzīst Z. Mauriņa, latviešiem nav daudz, jo tā ir vecas kultūras pazīme un pie mums sastopama drīzāk kā

izņēmums, nevis kā likums. „Sensibilitāte iespējama tikai tur, kur problēma vairs nav kailā eksistence, bet dzīves māksla,“¹⁴ norāda rakstniece. Par sensibilitāti latviešu teātri un drāmā, manuprāt, var runāt, jau sākot ar M. Zivertu, R. Blaumaņa, Raiņa, Aspazijas un citu autoru darbiem un beidzot ar G. Priedes, P. Pētersona, L. Stumbres lugām šodien.

Taču, atgriežoties pie Ā. Alunāna laikiem mūsu teātri un apzināta latviskuma veidošanas sākotnes, būtisks šķiet Z. Mauriņas turpat izvirzītais vienkāršības kritērijs – gan kā mākslinieciska un cilvēciska brieduma, gan kā universālas vērtības un reizē nacionālās īpatnības izteicējs. Rakstniece jautā: „Vai mēs, latvieši, drikstam runāt par vienkāršību kā savas kultūras pazīmi?“

Kopš pirmās pašu latviešu organizētās teātra izrādes laukos – Jāņa Peitāna sarīkotā F. Šillera „Laupītāju“ uzveduma (ap 1818) Dikļu muižas šķūnī vācu teātra ietekme mūsu teātra gēnos ir izrādījusies tik spēcīga, ka arī daudzus vēlākos Rīgas Latviešu teātra iestudējumus var uzlūkot par vācu teātra estētikas pārnesumu latviešu „šķūņa teātra“ estētikā. Līdzīgi cieta gan pirmās godalgotās latviešu lugas – M. Pēkšēnas „Ķertrūdes“ varone bārene, gan vācu freilenes 19. gadsimta sentimentālās vācu dramaturģijas paraugos, gan varones paša Ā. Alunāna lugās. Vācu skaistuma jeb smukuma estētika un jūtēlība nebija savienojama ar izteiksmes vienkāršību, pēc kā intuitīvi tiecās Alunāns un kas tolaik varēja parādīties galvenokārt kā pašam tēlotājam piemītoša cilvēciska, ne mākslinieciski izkopta un attīstīta īpašība. Arī pseidobarokālās tēlainības krāšņumi, ko līdz ar melodramatismu savos uzvedumos kultivēja H. Rode-Ēbelings, neveicināja vienkāršības jēdziena nostiprināšanos uz latviešu skatuves.

Vienkāršība kā cilvēcisku un māksliniecisku kategoriju sintēze latviešu teātri parādās R. Blaumaņa darbu interpretācijā 19. gadsimta 90. gados. Laikā, kad pirmie mācekļa gadi un teātra kā mākslas veida specifikas pamatu apgūšana teātrim ir jau aiz muguras un var sākties apzināts savu īpatnību izpētes, meklēšanas un izpratnes process.

Rūdolfā Blaumaņa darbu nozīme nacionālā rakstura atspoguļojumā un latvisku teātra formu izveidē

„Mūsu drāmas atmodinātāji – Rūdolfis Blaumanis un J. Rainis. Pēdējais ir atmodinājis pasakaino, dievīgo, gara drāmu. Pirmais – Blaumanis – reālo drāmu, kurā dzīvo un valda, cieš un nes savu likteni mūsu tautas tagadnes cilvēki – protams, tradīciju, lauku dzīves mierīgie cilvēki. Īstus latviešus ne tikai tēlā, bet arī savā elpā pirmais ir vedis uz mūsu skatuves Blaumanis,¹⁵ raksta Jānis Akuraters.

Ari Rūdolfā Blaumaņa laikā latviešu teātri joprojām turpinās „autora laikmets“, kā to sauc K. Strauts, laiks, kad skatuves darba savdabību nosaka galvenokārt dramatiskā darba kvalitātes. Tikai pakāpeniski 19. gadsimta 90. gados un gadsimtu mijā mūsu teātri izveidojas iezīmīgas aktieru un režisoru personības, kuru sniegunā jau vērojama interpretācija, bez vairāk vai mazāk sekmīgas pašizpaušmes un iejušanās tēlos – tieksme radīt ne tikai latviski atpazīstamus, bet arī latviski īpatnējus raksturus un atmosfēru.

Par profesionālu Blaumaņa darbu interpretāciju un par latviešu nacionālā teātra izveidošanos ne tematisku vai vizuālu, bet iekšēju, garīgu kritēriju nozīmē pirmajā un joprojām vienīgajā latviešu profesionālajā teātrī – Rīgas Latviešu teātrī – var runāt, sākot ar režisora un aktiera Pētera Ozoliņa (1864–1938) darbību šeit kopš 1893. gada. Viņš tolaik bija vienīgais latvietis, kurš teātra izglītību ieguva Eiropā, studēdams aktiera un režijas mākslu Drēzdenes konservatorijā (1889–1892) un pēc tam spēlēdams dažādās Vācijas trupās. Taču 1893./94. gada sezonu Rīgā jaunais teātra vadītājs uzsāka nevis ar kādu vācu skatuves paraugu, bet ar N. Gogoļa „Revidentu“. Ā. Alunāna iesāko un

H. Rodes-Ēbelinga tehniski nostiprināto teātri P. Ozoliņš tiecās padziļināt ar nacionālu izteiksmi, meklējot harmoniju starp vispārcilvēcisko un specifiski latvisko formu un latvisko ritmu.

H. Rode-Ēbelings nestimulēja latviešu dramaturģus un rakstniekus, turpretī P. Ozoliņš uzmeklēja un rosināja tos, veicinādam R. Blaumaņa garīgā latviskuma pakāpenisku ienākšanu teātri. Jau H. Rodes-Ēbelinga laikā tika uzvesta Blaumaņa joku luga „Zagļi” (1890) un skatu luga „Ļaunais gars” (1891). Par pēdējo teātra kritiķis K. Strauts raksta: „Ši Blaumaņa raksturu luga bija pēkšņš izrāviens uz augšu, lai gan varbūt ne tā laika aktieri, ne arī publika nespēja viņu pilnam izsmelt. Taču ar savu pareizo drāmas tehniku un istu tautas dzīves uztveri „Ļaunais gars” varēja nostāties latviska repertuāra pamatā, ierosinot līdz ar to ne tikai publiku, bet arī rakstniekus.”¹⁶ Recenzijas, kas atzinīgi vērtē gan B. Rūmnieci Jāņa mātes, gan A. Brigaderi-Maiju Cīruļu saimnieces Annas, gan D. Akmentiņu Ievas lomā, kā arī citus tēlotājus, tomēr nesniedz priekšstatu par izrādes latviskuma konkrētību.

Jādomā, ka latviskās formas Blaumaņa lugu uzvedumos veidojās soli pa solim, izaugot no konkrētās vielas, tēlu raksturojumiem un attiecību pamata, ciešā saistībā ar paša autora aktieriem dotajiem norādījumiem mēģinājumos, ko fiksējuši vairāki viņa laikabiedri. Rakstnieku lielā mērā var uzskatīt par savu lugu līdzrežisoru, un arī tas veido pamatojumu šim atzinumam: „Ar saviem latviešu zemnieku tēliem un viņu apkārtnes rūpīgi reālistisku izveidošanu viņš ietekmē arī izkopj latvisko formu mūsu teātri. Bez tam Blaumanis ir pirmais no dramatiķiem, kas tik lielu vērību piegriezis psiholoģiskās drāmas formai un valodas kopšanai, cīnoties ar katru nelatvisku sadzīves attēlošanas manieri. Vēl neizveidotam latviešu teātrim viņa aistētiskais reālisms bija no liela svara. Pie jau nodilušā, no Vācijas nākušā konvencionālā reālisma pieradušos skatuves darbiniekus viņa latviskie drāmu tēli piespieda iekļauties ciešā latviskā formā. Un, ja vispār varam runāt par kādiem nacionāliem

elementiem mūsu skatuves mākslā, tad tas lielā mērā ir Blaumaņa nopelns.¹⁷

Patiesi nozīmīgs notikums latviešu teātra vēsturē ir bēdu lugas „Pazudušais dēls“ uzvedums 1893. gada 7. novembrī. Jāpiekrit L. Volkovai: „Tā ir mērogu maiņa. Principiāla, būtiska. ..dramaturģija beidzot ir izrauta no iepriekšējā limeņa pievilkšanas spēku gūsta, ieviesta jaunā aplocē. Beidzot ir noticis lēciens no sliktāk vai labāk sacerētām spēlēm uz Eiropas limeņa moderno dramatisko mākslu.“¹⁸

Pirmoreiz latviešu teātri bija parādījis darbs, kas aizsniedz traģēdijas dimensijas. Pirmoreiz latviešu lugā darbību virza galvenā varoņa iekšējais sasprindzinājums, neizlidzināms prāta un jūtu konflikts, kas izpaužas asās, kategoriskās formās. Pārējā personāža nepārvaramo pretdarbību spēj novērst tikai varoņa nāve, kas ir viņa iekšējo pretrunu, kaislibu un apmātības izraisīta.

Šāda struktūra ir ne tikai R. Blaumaņa studētajā G. Freitāga „Drāmas tehnikā“ par paraugu ņemtajam Šekspira „Hamletam“ un „Ričardam III“, bet arī tā laika Eiropas jaunajām drāmām, piemēram, Hauptmaņa „Pirms saules lēkta“. „Pazudušajā dēlā“, tāpat kā „Launajā garā“, sevi piesaka modernā cilvēka psiholoģija, pirmoreiz no skatuves runājamie teksti ir tik tuvi dabiskai valodai. Un pirmoreiz ir atklāta labā un jaunā dialektika, ciņa varoņa dvēselē. „Divas karojošas dvēseles vienās krūtīs kļūst par Blaumaņa atklājumu latviešu literatūrai un visas viņa daiļrades pamatu,¹⁹ secina L. Volkova.

P. Ozoliņa režisētajā uzvedumā valdija smagnējs pamatīgums un smagnēji ritmi, kas kopā ar klasiskās mūzikas izpildījumu pēc cēlieniem – uvertīru no Bellini operas „Norma“, svētceļotāju kori no Vāgnera „Tanheizera“, adadžio no Bēthovena „Patētiskās sonātes“ un citiem darbiem – radīja nenovēršamas likteņa traģēdijas iespaidu. Patriarhālās, tradicionāli latviskās dzīves normas iemiesoja J. Dubura Roplainis, ar ko latviešu teātri ienāk sava veida nacionālā rakstura simbols – zemes kopējs, patriarhs, kura svētums ir darbs, zeme, dzimtās mājas,

bet pienākums – senču dzīves un darba rituālu ievērošana, cienīgs dzimtas turpinājums. Taču Blaumaņa tēlotā latviskā, patriarhālā ģimene vairs nav harmoniska kā Alunāna lugās, bet ir iekšēju pretrunu sašķelta. P. Ozoliņa Krustiņš atklāja modernā, duālistiskā cilvēka disharmonisko dzīves uztveri un dramatismu. Viņa traģiskā vaina bija ne tikai pašiznīcināšanās, bet galvenokārt – senču dzīves rituālu neievērošana, noliegums. Un vecais Roplainis sodīja gan zagli, gan latvisko ētisko pamatnormu, patriarhālā rituāla pārkāpēju.

Luga un tās uzvedums nokļuva starp sava laika kritikas „šķērēm“. Starp Āronu Matisa pozitīvo vērtējumu – „Luga daudzējādā ziņā atšķiras no latviešu ikdienišķām oriģinālām lugām, tā bagāta dramatiskas dzīvības un darbības“²⁰ un Zeltmata noliedzdošo „...visa šī traģika ir tikai ārēja, kaut kas zems, elementārs, barbarisks“²¹. Šis „šķēres“ rakstnieku graizis vēl gadiem ilgi. Taču luga un tās iestudējums pirmoreiz uzved uz latviešu skatuves arhetipisku, vispārcilvēcisku un reizē nacionālu konfliktu un raksturus. Konfliktu starp tradicionālās dzīves kārtības un ētisko normu sargātāju Roplaini un šīs kārtības apšaubītāju un grāvēju Krustiņu. Konfliktu, kas latviešu drāmā turpināsies gan paša Blaumaņa darbos („Indrāni“), gan cauri gažu desmitiem, kuros šī tēma zūd vai banalizējas līdz saimniekdēla – pļēgura vai plātīga korporeļa līmenim, attīstīsies līdz Gunāra Priedes, Harija Gulbja, Leldes Stumbres pieredzei. Konfliktu starp latvisko bijību un harmoniju ar dabu, pasaules kārtību un savu dzīves telpu un šīs bijības, harmonijas traģisko zudumu, kas aizcērt personības ētiskās saknes. Un traģiku radīja ne tikai šo tradicionālo vērtību apdraudētība, bet arī „vecās pasaules ēkas“ satricinātāju un apšaubītāju nespēja gāzto vērtību vietā likt jaunas. P. Ozoliņam piekrita vēsturiskā loma būt pirmajam „zudušās paaudzes pārstāvim“ uz latviešu skatuves, un Krustiņš kļuva par mākslinieka spilgtāko sasniegumu. Luga un iestudējums liecināja par iespējamām modifikācijām nacionālajā raksturā – īpašā garīgā struktūrā, kas ietver individa jūtas,

domāšanas ievirzi, morālās nostādnes un ticējumus un, pēc etnopsihologu un filozofu uzskata, savā ziņā ir sastingusi tautas vēsture, kurā parādās kopīgā pagātnē radušās garīgās īpašības.

Ar Roplaini latviešu teātri pieteiktais stingrā, valdonīgā, viengabalainā patriarha tēls vēlāk tiek variēts atkarībā no trak-tējuma un katra tēlotāja individuālajām īpatnībām. Piemēram, par paša Blaumaņa 1898. gada 6. septembrī Rīgas Latviešu teātri tēloto Roplainu saimnieku lasām: „Roplainis ir skaidri zīmēts, tēvs un krietns raksturs. Izrādītājs viņu arī pilnīgi tādu deva: noteiktu, stingru, jūsmībā atturīgu un tomēr diezgan sirsnīgu.”²² Turpretī Aleksandrs Mihelsons, kas šo lomu pārņēma 1908. ga-dā, atšķirībā no tās iepriekšējā tēlotāja Jēkaba Dubura Roplaini akcentējis „patriarha enerģiju un spēku”²³. Bet, ja saviem Šekspīra tēliem A. Mihelsons piešķīra tik ekspresīvu izteiksmi, ka par viņa Līru rakstija kā par saplosītas dvēseles sāpju klie-dzienu un, tēlojot Šeiloku „Venēcijas tirgotājā”, aktiera zobi iecirtās rokā, lai slēptu sava varoņa izmisumu un mokas, Blaumaņa raksturus viņš ietvēra dziļi apvalditā, iekšējā spēkā vibrējošā izteiksmē.

Tieši ar tēliem „Ļaunā gara” un „Pazudušā dēla” uzvedumos klasisku latviešu sievietes rakstura interpretāciju aizsāka Dace Akmentiņa (Ieva un Ilze) un Berta Rūmniece (Jāņa māte, Aža), Blaumaņa latviskumā augdamas un veidodamās kā mākslinie-ces. Laikabiedru atmiņas liecina, ka šajos Blaumaņa lugu iestu-dējumos jau parādījusies tāda latviski īpatna forma kā jūtu un pārdzīvojumu aizmirstība. P. Jēgere-Freimane citē Alekša Mierlauka atmiņas par Daces Akmentiņas tēlojumu „Pazudušajā dēlā”: „Viņš nespējot aizmirst to vietu, kur Ilze noraida Mikus miles-tību vārdiem: „Es tagad runāju ar tevi un stāvu te pie galda, bet es varētu būt tur uz tā pelēkā mākoņa pie debesīm – tik tālu mēs – es un tu – esam viens no otra” (2. cēl. 6. skats). Mākslinie-ces balsī vibrējušas aizmirstas raudas, viņas uz mākonī vērstā skatā nebeidzamas ilgas, un tomēr tā bijusi pati vienkāršība.”²⁴ Jāpiebilst, ka bez latviskās jūtu apvalditības šajā fragmentā

jaušama arī mūsdienīga atsvešinātības un duālisma izjūta, ko Blaumanis jūtīgi fiksējis jau tolaik.

Latviskais P. Ozoliņa direkcijas laikā Rīgas Latviešu teātri ienāca arī skatuves iekārtojumā un kostimos, kuru veidošanā sāka darboties latviešu mākslinieki. Piemēram, Ā. Alunāna „Kas tie tādi, kas dziedāja” (1893) uzvedumā, kuram kostimu metus gatavoja etnogrāfs Miķelis Skruzītis, tiem pirmoreiz latviešu teātra vēsturē par pamatu tika izmantoti etnogrāfiski un arheoloģiski materiāli, taču aktieri pie darba gājuši tādos pašos kostimos, kā ģērbusies svētkos.²⁵

Blaumanim netika uztiets etnogrāfisks krāšņums, viņa lugu uzvedumos nostiprinājās skatuves iekārtojuma vienkāršības un funkcionālas lietišķības princips, kas tikai 20. gadsimtā, īpaši 20.–30. gados, Nacionālajā un Dailes teātrī ieguva spilgtāku krāsu un intensīvākas tēlainības izteiksmi, tiecoties atspoguļot latvisko dzīves telpu kā poētisku telpu. To var just, piemēram, „Pazudušā dēla” pirmā cēliena skatuves iekārtojuma aprakstā Nacionālā teātra uzvedumam A. Mierlauka 60 gadu jubilejā: „Te pausts latvju sētas un dabas rudenīgi dzidrais miers. Bagātas zaļo, dzelteno zilgano un sarkano toņu attiecības gan labi gleznotos ēnaini kuplos pilādžos, ābelē, pagalmā, dārzā, druvā, pakalnēs ar tālē izzūdošām birztaļām.”²⁶

„Indrānu” pirmuzveduma (1904) skatuviskajā ietērpā dominēja gadsimtu mijā valdošais „fotogrāfiskā reālisma” princips, kas lika uz skatuves radīt Indrānu saimnieku istabu ar visu iedzīvi, tālāk – Indrānu sētsvidu ar „krāšņo dārzu” un beigās pirts priekšīņu ar nocirstiem koku strēķiem. Arī J. Dubura režijā un aktieru tēlojumā bija sasauces ar Eiropas teātri tolaik joprojām izplatīto naturālisma virzienu.

Blaumaņa dziļi un vērienīgi tvērtā ģimenes traģēdija, kur patriarhālās dzīves kārtības un jaunlaiku prakticismā sadursmes uzliesmo starp vistuvākajiem ģimenes locekļiem, iespējams, vispilnīgāk atklāj latviešu nacionālo raksturu tā pretrunīgumā un dramatismā. Rakstnieks tautas etniskās pagātnes zelta

laikus redz tepat, nesenajā patriarhālajā harmonijā, vienotībā ar dabu, darbu un savas dzīves telpu. No tās savulaik izstumtājiem jaunajiem Indrāņiem dabiskā tieksme atkal kļūt par savas dzīves saimniekiem rada necilvēcību, vardarbību pret tuvāko. Ieva un Edvarts, it kā gribēdami tikai atjaunot taisnīgumu un piepildīt savas dzīves, vairs nespēj nodrošināt sensenā, līdzsvarotā dzīves un darba rituāla harmonisku ritējumu, tas viņu rokās izirst, kļūst par slogu, jo viņiem ir sveša latviskā bijība – pret dabu, pasauli, līdzilvēkiem. „Indrānos“ parādās jaunas „pazudušā dēla“ modifikācijas: latviskajai videi nepiesaistītais Noliņš, kas labvēlīgos apstākļos varētu realizēties kā mākslinieks, un trešās paaudzes pārstāvis Edžiņš, kuram nekas vairs nav svēts un kurš, kā noprotams, laidis pazušanā visu senču smago pūliņu rezultātā sastrādāto.

„Indrānos“ raksturu un likteņu dramatisms ir vēl vairāk iekšēji koncentrēts, atbrīvots no visa liekā, ārišķīgā, ko dramaturgs atsevišķu paņēmienu veidā izmantoja „Pazudušajā dēlā“ (Ažas ārprāts, Ropļaiņa šāviens utt.), tas virzīts uz jaunu pakāpi dramatiskās intensitātes un izteiksmes vienkāršības sasniegšanā. Blaumaņa komēdiju „kapracis“ Jānis Asars gan atkal iebilda: „Luga ir ne vien vienkārša, bet ir p ā r ā k vienkārša.“²⁷ Taču, piemēram, „Baltijas Vēstneša“ recenzents rakstīja: „Vai nejūt, cik augsta māksla šinī vienkāršībā un dabīgumā slēpjas, kā ar katru izteicienu šie labie vecīši paši sevi raksturo, cik nesasniedzami raksturīgs ir viss viņu neveiklais, vientiesīgais runāšanas veids!... Cik vienkārši viss norit; nemaz nemana vadošo roku! Tas tiešām imponē un uz to sevišķi jāaizrāda, jo cilvēki, kas tā rakstnieka, kā aktiera mākslai nestāv tuvu, to vismazāk ievēro un atzīst, nezinādami, ka tas, ko viņi uzskata par dabīgumu, ir visaugstākā māksla un vienkāršība rūpīgā darba, daudz mēģinājumu, garas attīstīšanās gaitas panākums un augstākās gatavības zīme. Tikai lielie talanti un dižie gari paceļas mākslā tik augstu, ka, no vienkāršības un dabas iziedami, garu ceļu stāigājuši, atkal kā mērķi sasniedz vienkāršību un dabu.“²⁸

Jēkaba Dubura režijā uz šo vienkāršību kā latvisku uzveduma formu bija iets ar dziļu psiholoģisku izpratni un patiesīgu. Pats režisors Indrānu tēva lomā apvienoja latviešu poētisko, lirisko pasaules uztveri ar rakstura stingrību un cieņtumu. Viņa varoņa ciešanas, saskaroties ar dēla un vedeklas nocietināšanos, dvēseliskais pārdzīvojums miršanas skatā, viss tēla piesātinātais psiholoģiskais apjoms skatītājos raisījis spēcīgu līdzpārdzīvojumu un licis šo raksturu uztvert kā „kaulu no sava kaula“. Tajā pašā laikā kritikās J. Dubura Indrānu tēvs ir salīdzināts ar Šekspīra karali Līru, bet luga – ar Čehova „Ķiršu dārzu“. Indrānu tēva un Šekspīra varoņa paštaisnums, garīgā un fiziskā akluma simboli Blaumaņa un Šekspīra lugās, Edvarts kā latviešu Lopahina modifikācija, ošu izciršana – Čehova ķiršu dārza izciršana kā poētiskās dzīves telpas un paaudžu izkoptās skaistuma izjūtas iznīcināšana – šie un līdzīgi sastatījumi atklāj Blaumani kā līdzvērtīgu starp ievērojamākajiem pasaules dramaturgiem.

Ar abiem vecajiem Indrāniem mūsu teātri ienāca sava veida latviskās ētikas un latviska rakstura kanons, sliecoties uz zināmu idealizāciju un ignorējot šajos tēlos ieprogrammēto paštaisnību, iecirtību un nepiekāpību, kas arī ir nacionālā rakstura daļa. Klasisku latviešu mātes tēlu, kas vēlāk kļūst par sava veida zīmi un pat simbolu, šajā uzvedumā Indrānu mātes lomā rada Berta Rūmniece. Šo rūpju un sirdssāpju sagrauzto, liktenim padevīgo Indrānu mātes pirmtēlu, kas ilgstoši iesakņojās mūsu teātra tradīcijā, vispirms mēģina apstrīdēt Juris Strenga savā iestudējumā Dailies teātrī (1970), piešķirdams lielu tiesu un taisnību arī jaunajiem Indrāniem (E. Pāvulam un V. Artmanei vai O. Bērziņam un Ē. Ferdaļi) un ļaudams Līlijas Žvīgules Indrānmātei atklāties spīvās, nebūt ne idilliskās latvju baltmāmiņas izpausmēs. Šo tendenci izvērsa Māra Ķimele savā „Indrānu“ traktējumā Valmieras teātrī (1978), Ņinas Leimanes varonei piešķirot valdonību un nepakļāvību. Arī vainu pret Edvartu, kura sākotnējais „noziegums“ taču ir tikai tas, ka viņš apņēmis

sievu pēc sava, ne vecāku prāta. Arī – vainu pret savu mazdēlu, kuru visus šos ilgos gadus nav gribējusi redzēt un kura nejūtībā un sirdskurlumā bija arī Indrānmātes vainas daļa. Tāpat Indrāntēvam Pētera Lūča un Roberta Zēberga atveidā šajā uzvedumā bija noturīga, iecirtīga pašapziņa un paštaisnība, kas konfliktus latviešu sētā vērtā jo dinamiskākus.

Par zināmu mītu ir pārvērties R. Blaumaņa „Indrānu” pirmiestudējums Rīgas Krievu drāmas teātri Nikolaja Mihailovska režijā (1912), kad pirmoreiz Latvijas teātra vēsturē latviešu oriģinālluga tika iestudēta krievu teātri. Uzmanību piesaista J. Dubura vērtējums: „Indrānu tēvu tēlo iecienītais raksturu tēlotājs I. Pevcovs, drūmu no dabas, valodā skarbu, kustībās gluži pārpūlētu no grūtā lauku darba, maskā stipri vecu, viņa tēlojumā viscaur ņem pārsvaru dzīves ciešanas.”²⁹ Šis atzinums atspoguļo arī latviešu teātri tolaik vērojamo tendenci veidot nacionālo raksturu kā mesiānisku ciešanu apzīmogotu tēlu.

Savukārt par „Indrānu” iestudējumu 1912. gada 12. martā Rīgas Latviešu teātri, kad J. Duburs ar Indrānu tēva lomu atzīmē savu 25 gadu darba jubileju šajā teātri, avīzes „Рижский вестник” kritiķe raksta: „„Indrāni” pēc sava satura nav tikai vienīgi latviešu tautu raksturojoša, bet psiholoģiska drāma, kurā uz nacionālā īpatnējā pamata norisinās vispārcilvēciskās attiecības. Šai ziņā Blaumanis ir īsts mākslinieks, kuram pietama dzīves patiesība viņas vispārcilvēciskos dziļumos, bet nevis vienīgi kaut kāds viens aprobežots zemes stūritis. Krievu teātra aktieri, spēlējami „Indrānus”, attēloja taisni šo vispārcilvēcisko saturu.. Interimteātra aktieri vispirmā kārtā ķērušies pie Blaumaņa ražojuma ārienes.. No tam izrāde, zināms, mantoja sikumos un kā latviešu zemnieku dzīves attēlojums, bet palika bālāka un nabadzīgāka iekšējo pārdzīvojumu attēlošanā un nesasniedza to jūtu dziļumu, kuru sasniedzis Blaumanis.”³⁰

Šie abi izteikumi raksturo Blaumaņa darbu specifiski nacionālajā formā ietvertās vispārcilvēciskās dimensijas. Tie liecina arī par formas modifikācijām vai nobīdēm nacionālā rakstura

atklāsmē – atkarībā no režijas ievirzes vai tēlotāja personības ipatnībām, piemēram, par tendenci latvisko rakstura skarbumu aizstāt ar drūmumu vai latvisko stoicismu pārbaudījumos un ciešanās – ar šo ciešanu apspēli un jūtināšanos, kas iezagās ne vienā vien no vēlākajiem Blaumaņa darbu uzvedumiem. Te fiksēta arī nepieciešamība pēc atlases formizveidē, nepārblīvējot iestudējumu ar specifiskām detaļām un ārējiem raksturojumiem, kas aizsegtu šo lugu vispārcilvēcisko būtību.

Taču mūsu nacionālā rakstura izpausmes nebūtu pilnīgas un Rūdolfs Blaumanis nebūtu Blaumanis, ja līdzās latviskā rakstura nopietnībai un zināmai smagnējībai viņš neatklātu arī vitalitāti, spirdzinošu dzīvesprieku, asprātību. Lai gan oriģinālposes „Trīnes grēki” (1896) iestudējums ar triku komēdijas un burleskas elementiem vācu joku lugu tradīcijās bija problemātisks laikā, kad latviešu teātrī bija jāapliecina spēja veidot saturīgu, nopietnu oriģinālrepertuāru, vēlāk šī komēdija, tāpat kā „No saldenās pudeles” (1901), pārlicināši ieņēma savu vietu mūsu komediogrāfijā. Taču nekas neliecināja par to, ka par vienu no spilgtākajām nacionālā rakstura un latviskā dzīves veida manifestācijām latviešu teātrī laika gaitā kļuvis komēdija „Skroderdienas Silmačos” (1902).

Bēdīgi slavena ir J. Asara iznīcinošā recenzija par lugu un pirmizrādi P. Ozoliņa režijā Rīgas Latviešu teātrī. Pārējie rakstnieka laikabiedri bija daudz saprotošāki, taču arī kritiķe L. Skujeniece pēc pirmizrādes savu recenziju sāka ar pretenzijām: Blaumanis esot apsoliļis lielu „dziedāšanas lugu”, bet devis vienkārši skatus no tautas dzīves, lūdzis uz cepeti, bet „nedeļa vairāk kā cepeša mērci”.³² Tomēr viņai nākas atzīt, ka arī šajā lugā un uzvedumā sastopamas jau sevi apliecinājušas rakstnieka darbu vērtības, proti: „Viņa cilvēki ir īsti mūsu dzimtenes cilvēki, tik dzīvi uztverti un attēloti, kā to vienīgi īsts pratējs spēj, cilvēki, kuri runā, kā visā pasaulē vienīgi latviešu zemnieki runā, – vārdi tiem tiešām dzīvi izvilkti iz mutes. Bez tam te ir joki no mūsu pašu dzīves, joki, kuri mums tādēļ vairāk ķeras pie

sirds nekā tie, kurus mēs apraduši redzēt svešu tautu posēs. Blaumaņa talants individualizēt un saviem latviešu zemnieku tēliem dot siltas asinis un dzīvu garu ir tādēļ jo augstāki vērtējams, ka tas Baltijas rakstnieku starpā ir reti sastopama dāvana. Vēl pagājušā vasarā mums bij izdevība uz skatuves iepazīties ar divu mūsu tēvijas rakstnieku daudzinašiem dramatiskiem darbiem, un jāpārlicinājas, ka vienā cilvēkiem bij gaužām maz no mūsu zemes cilvēku sevišķā gara un dabas, otrā cilvēkiem tīri nekas no tā." Par „Skroderdienām“ L. Skujeniece nobeidz: „Aktieri bij viscaur labi un teicami. Par visu izrādi tikai atzīstoši jāspriež.“

Iespējams, ka tikai ar laika distanci var pilnībā novērtēt lugas īpašo pievilcību un unikālo latviskumu. Tā ir mūsu vienīgā oriģināldrāma, kuras struktūra tik tieši sasaucas ar senlatviešu rituāla struktūru – ar Ligo un Jāņu svētku norisi un kur tik organiski saplūduši profānās un sakrālās pieredzes slāņi. L. Volkova savā pētījumā par „Skroderdienām Silmačos“³³ min Latvju Dainās ietvertās svētku norises gandrīz pilnīgo sakrītību ar Blaumaņa lugas darbībām, citējot dažus izrakstus no Dainu 5. sējuma:

- „1) Rikojas un pošas uz Jāņu vakaru
 - a. Dara alu, sien sieru, cep raušus
 - b. Pin no puķēm un mētrām vaiņagus, pušķo māju meijām
 - c. Tērpjas paši svētku rotā.
- 2) Gaida un ieligo Jāņus
- 5) Gani pārdzen appušķotus lopus mājā, ielaiž laidarā, apkopj un apligo tos
- 12) Jāņu bērni iet ciemā
 - c. Jāņu bērni pie nodomātā ciema vārtiem un pagalmā
 - d. Jāņu bērnus laipni saņem un aicina istabā
 - g. Godina un daudzina Jāņu tēvu un Jāņu māti
 - h. Jāņu bērnus pacienā
- 17) Milestības dievs ņem dalību svētkos un izšauj dažu bultu
- 19) Jāņu nakti neguļ.“

Ši rituāla ietvaros risinātais sižets – ar gatavošanos Silmaču saimnieces un Alekša kāzām, ar Alekša un Elinas, Dūdara un Antonijas „nomaldījušos siržu“ atkalsavienošanos, ar skroderzeļļa draiskulībām, komisko veceņu izdarībām utt. – raisa asociācijas ar kādas senas, kopumā harmoniskas pirmģimenes locekļu ikdienišķo piedzīvojumu hroniku. Taču rituāla struktūra paliek nemainīga: cilvēka un dabas uzziedēšana Jāņu naktī, kad senseno rituāla nozīmi un saikni ar auglības kultu pasvitro gan Pičuka un Auces laime pirtiņā ar tikko dzimušo bērniņu, gan Tomuļmātes šķīstījošās ūdens kūres, gan Jāņu nakts atbrīvotā atmosfēra, kas būtiski ietekmē Alekša un Elinas attiecību noskaidrošanos.

Luga teātrim piedāvāja tādu latvisku raksturu un tipu bagātību, ar kuru sacensties vēlāk varēja tikai mūsu lielo romānu dramaturģi. Te ir gan turīgu māju saimniece ar meitiņu, gan dažādu „rangu“ kalpi un kalpu ģimenes, gan tautas gudrības glabātāja vecmāte, vārdotāja, zintniece, gan vaļiniece, gan skroderis, tā māceklis un šuvēja, gan paunu židi. Un tiem visiem Blaumanis atradis individualizētu, precīzu runas veidu, kas gan raksturo personāžu, gan vērs sulīgu un krāsainu komēdijā tēloto dzīves ainu, ļaujot teātri izjust isti tautiskas latviešu valodas garšu un vērtību.

Toreiz Rīgas Latviešu teātris „Skroderdienas Silmačos“ nospēlēja tikai 3 reizes, nākamais iestudējums bija pēc 5 gadiem. Un tikai 1908. gadā sākās lugas uzvaras gājiens pa visu laiku latviešu teātra skatuvēm. L. Volkova atzīmē, ka „Skroderdienas Silmačos“ iestudējumu un izrāžu skaits ir daudzkārt pārsniedzis jebkuras citas latviešu oriģināllugas iestudējumu un izrāžu skaitu.³⁴ Kļūt par vienu no pilnīgākajām nacionālā rakstura un latviskās vitalitātes izpausmēm mūsu oriģināldrāmā lugai lielā mērā palīdzēja gan rituāla klātesamība, svētku gaidīšana, gatavošanās tiem, svinēšana utt., gan Blaumaņa izvēlēta dziedāšanas lugas forma, gan it kā uz āru izvērstā latviskā rakstura noslēgtība, atturība, kas te vērtās atraktīvā atraisītībā. Dzīvespriekā

virpuļojošo jauniešu – Rūda, Kārlēna, Ieviņas – trio, kas stingri stāv uz zemes, te ir kā pretarguments gan Krustiņa iekšēji saplosītajai, pretrunīgajai būtībai, gan Eiropas jaunās drāmas varoņu, tādu kā Ibsena mazais Eijolfs vai Osvalds, nolemtībai, gan Čehova lugu jauno cilvēku vāļajai sasaistei ar reālo dzīvi. Luga bija kā rakstnieka ar rūpēm un milestību gatavotas zāles pret „jaunā laikmeta sērgām un slimībām“, kas apdraud nācījas nākotni.

Aizstāvot Blaumani pret sava laika kritikas nepamatotajiem uzbrukumiem viņa komēdijām, J. Akuraters raksta: „Blaumanis tikai smējās, smējās no sirds un līdz asarām, un labot smieklīgos cilvēkus vai situācijas viņam nebija ne mazākā nolūka, ne patikšanas. Viņš uzņēma joku bez filozofijas un sevišķas ētikas – joku joku dēļ, kā to varētu teikt. Tas jākonstatē, lai mūsu publika un sevišķi kritiķi neiztaisītu no Blaumaņa tautas jautrības lugām kādu pasaules sāpju teoriju. No jokiem visas teorijas nost – tas bija Blaumaņa uzskats.“³⁵ Tomēr gandrīz visām viņa komēdijām, arī „Skroderdienām Silmačos“, piemīt zināms smel dzīgums, savs sāpju kods un sava morāles deva. Bet varbūt tieši te slēpjas nacionālā humora īpatnība? Un arī īpašā siltumā un labestībā, jo Blaumaņa humors nekad nav griezīgs, izsmiejošs, sarkastisks vai iznīcinošs.

1905. gada martā Rīgas Latviešu teātri J. Dubura režijā pirmuzvedumu piedzīvoja Blaumaņa drāma „Ugunī“, kas tika uzņemta atturīgi. Kritika rakstīja: „Pilnīgi saprotams, ka mūsu publika jūtas neapmierināta par lugu, kur visi konflikti ir tikai iekšējas dabas.. Tas varbūt ir netaisni pret autoru, taču pats mūsu laiks ir tāds, ka te neatliek vaļas jau esošā sikākai aplūkošanai un vērošanai, bet kur katra diena nes jaunus konfliktus un liek drudžaini censties pēc arvien jauniem panākumiem, aizvien jauniem horizontiem. Blaumaņa luga prasa mierīgākus laikus.“³⁶

Rakstnieks savā vienkāršībā un demokrātismā nepretendēja uz latviešu vadošā dramatiķa lomu, lai gan „Indrāni“ viņu tur bija izvirzījuši. Bet revolūcijas laiks gandrīz tikpat augstu

bija uznesis „brivo vaideloti“ Aspaziju, kuras lugas „Sidraba šķidrants“ izrādes Jaunajā latviešu teātrī skatītāji vērtā sabiedriskās manifestācijās. Un vietējā inteliģence veco dievu vietā bija cēlusi jaunus: kopš gadsimta sākuma par galveno skatuves mākslas paraugu kļuva Rīgas Krievu teātris, īpaši dumpīgā revolūcijas modes dzejnieka Maksima Gorkija darbi. Ko gan Rīgas „kausējamā katlā“ iekļuvušā Kotes Mardžanišvili – tolaik Krievu teātra režisora Konstantīna Mardžanova uzvedumu fascinējošajam „maģiskajam“ reālismam preti varēja likt Blaumanis?

Pirmkārt, jūtīgu nacionālā rakstura pētījumu plašā spektrā, ietverot tā būtiskākās un pretrunīgākās īpašības. Otrkārt, ētiskās izvēles kā likteņa izvēles tēmu, ko pieteica arī pirmie Aspazijas dramatiskie darbi. Iziedama plašu spirāles loku Blaumaņa dramaturģijā, šī tēma ved tieši uz Raiņa lugām, kur kulminē un kļūst arī par tautas likteņtēmu.

„Ugunī“ nacionālā rakstura kvintesenci iemieso Kristīne, kuru Andrejs Upīts nosaucis par „dziļi nacionālu latvju sievieti“, piezīmējot, ka „tik plastiski noveidotu un cēlu tipu .. latviešu literatūrā otru nāksies grūti atrast“.³⁷ Šo lomu rakstnieks bijaveltījis Dacei Akmentiņai, kas savas varones lepno neatkarību no muižas intrigām, sāpīgo izšķiršanos starp pienākumu un jūtām un katarsisko pašuzpurēšanos finālā tēlojusi ar tādu atdevi un iejūtu, ka vairāki aktrises laikabiedri – kritiķi, to vidū arī Arturs Bērziņš, to uzskatījuši par viņas labāko lomu. Pats Blaumanis vēstulē J. Akurateram izteicies, ka viņš kaut ko pilnīgāku Kristīnes lomā nemaz nevarot iedomāties.³⁸ Recenzijas nesniedz konkrētu šā tēla raksturojumu, taču ļauj nojaust tajā spēcīgu latviskas sirdsskaidribas un ētiskuma koncentrāciju, kas veicināja Kristīnes kā sievietes garīgā spēka etalona iedibināšanos mūsu teātrī.

Anna Brigadere augstu novērtējusi arī Rūdolfa Bērziņa Edgaru: „Bērziņš šē radija tēlu, kurā lieliskā saskaņā sedzās autors ar aktieri un kuru tiešām varētu uzskatīt par visu vēlāko Edgaru pirmtēlu – īpatnējā viengabalīgā un dziļi latviskā Edgarā.“³⁹ Kas

tieši pretrunīgajā un trakulīgajā Edgarā bija šis latviskais? Cits recenzents šo tēlu uztvēris kā glēvu un nesimpātisku bezrakstura cilvēku. Šķiet, ka rakstnieces vērtējums lielā mērā izriet no sava laika nacionālā ideāla, vēlēšanās redzēt Edgaru pārāku par muižas „pigmejiem”, tāpat kā atturība pret lugu un pirmuzvedumu – no negribēšanas nacionālā rakstura nidējamās īpašības – lišķīgu pazemību, rupju practicizmu un savtību – redzēt gandrīz tirā veidā iemiesotas Frišvagara, Višķreļa, Sutkas un Klengas tēlā.

Teātris „Ugunī” parādīja tikai 2 reizes. 1911. gadā uzvedums tika atjaunots repertuārā ar Daci Akmentiņu kā Kristīni un Reinholdu Veicu kā Edgaru. Turpmākajos šīs drāmas iestudējumos bija vērojama tendence pārvērst Blaumaņa varoņus par latviešu Solveigu un Pēru Gintu, šai tendencei kulminējot Dailes teātra 1938. gada uzvedumā ar Almu Ābeli, Irmu Laivu un E. Smiļģi galvenajās lomās.

Par būtisku sasniegumu nacionālā rakstura un latviskās ētikas pētījumos kļuva „Ugunī” iestudējums toreizējā Drāmas teātri (1948) – pirmais Žaņa Katlapa režijas darbs, kas saglabājās repertuārā līdz 1954. gadam un piedzīvoja 115 izrādes. Uzveduma lielākā vērtība bija aktieru tēlojumi: Lidijas Freimanis Kristīne (šo lomu tēloja arī Velta Līne), kas kļuva par istu, pārliecinošu jaunās aktrises personības atklāsmi, un Žaņa Katlapa temperamenta, maiguma, protesta un spīts vadītais Edgars. Abu aktieru spriegā emocionalitāte un neuzbāzīgais iekšējais patoss, kas bija vērsti uz personības ētisko pilnveidošanos, veicināja latviski ipatnējā evolūciju (gan saturā, gan formā) laikā, kad teātri dominēja sociālo apstākļu noteiktās raksturu kolīzijas un nacionālais moments tika pieklusināts.

Tomēr šķiet, ka, tiecoties radīt latvju sievietes ideāltēlu, Blaumanis šajā lugā jau līdz kritiskai robežai ir attīstījis jūtu apvaldītības, aizturētības principu. Latviskā temperamenta surdinātība iegrožo Kristīnes jūtas pret Edgaru, neļauj atsegties viņas iekšējai dzīvei. Blaumaņa varoņi cieš, bet neatveras,

neizverd savas sāpes kaislīgos dvēseles monologos kā Ibsena, Strindberga un Čehova varoņi, tikai atklājas atsevišķās koncentrētās izpausmēs. Un tieši šis autora stils, kam sekoja gan aktieri, gan režisori, lielā mērā ietekmēja priekšstatus par latviskām jūtu un pārdzīvojumu formām uz skatuves. No vienas puses, tas veicināja izteiksmes vienkāršību un lakonismu. No otras puses – attīstīja neoklasicistisko spēles stilu sadzīves un psiholoģisko lugu interpretācijā, kas joprojām ir saglabāties mūsu akadēmisko teātru darbā.

Kristinē Blaumanis ietvēra nacionālā rakstura pašuzpurēšanās spējas augstumus, Edgarā – tā mulsinošos, pazudinošos bezdibeņus, bet savā pēdējā darbā – viencēliena drāmā „Sestdienas vakars“ autors radīja latviskā krusta ceļa gājēja, lielā dzīves svētceļnieka tēlu. Abi veciši – Bungatiņš un Pupiņa te ir rada gan Jāņa Poruka un Apsišu Jēkaba „sirdsšķīstajiem ļaudīm“, gan paša Blaumaņa vecajiem Indrāniem, gan vecajiem, nevarīgajiem kalpiem un auklēm Čehova lugās. Nacionālais raksturs te parādās amplitūdā no sirdsšķīstības līdz ļaunumam, ko iemieso skopā un negantā saimniece Made un viņas meita Marenica.

Taču abi veciši personificē tautas dzīves gudribu, apcerīgumu, lēnīgumu un rāmumu. Bungatiņam, kurš kā nabags tiek vadāts no vienas pagasta mājas uz otru un savā pēdējā vakarā velti ilgojas pēc pirts, kur varētu nomazgāt nedēļām krājušos netīrumus, autors neliedz garīgu, rituālu šķīstīšanos: Bungatiņš mirst, redzēdams īsu laimīgu sapni, kurā Baltais tētiņš – Dieviņš viņam apsola: „Tu būsi tagad tīrs un šķīsts caur un caur..“ Varoņa pieticīgā dzīves telpa it kā atveras, iegūst poētiskas aprises, un viņš mirst apskaidrots, atbrīvojies no zemes sārņiem un smaguma un it kā ienirdams atpakaļ atgūtajā sakrālajā pieredzē.

Šis ētiskais akcents atklāj būtiskas īpatnības ne tikai Blaumaņa lugās, bet arī latviešu oriģināldrāmā un teātri kopumā. Latviskajam varonim ir vitāli svarīga šī iekšējās tīrības izjūta, cilvēka, dabas un pasaules lielo ritu vienotības, sakralitātes apjaušana,

un tā izpaužas gan Roplaiņa ētiskajā maksimālismā, gan Jāņu nakts mistērijā „Skroderdienās Silmačos“. Šī svētuma apzināšanās vairāk vai mazāk eksistē visās zemkopju tautu kultūrās – vai tās būtu baltu, skandināvu vai romāņu tautu kultūras, taču mūsu teātri pirmais to ir atklājis Blaumanis. Viņš ir radījis arī sava veida latvisko ētisko imperatīvu, kas vada viņa varoņus un kurā saplūst mūsu dainu ētika un senlatviešu ticējumi un paražas ar kristīgās ētikas principiem. Kārlis Skalbe, augstu vērtēdams kristīgo ētiku, uzskata, ka tādi tēli kā Roplainis un Indrānu tēvs liecina par to, ka mūsu tautas kultūras pamatos ir vecs un dziļš protestantisma slānis.⁴⁰ Ticīgie protestanti – šāds paradoksāls savienojums varētu izteikt Blaumaņa latvisko raksturu īpatnību. Tieši šie „dzīvās ētikas“ meklējumi bija tie, kam pievērsās arī mūsu pirmās ievērojamās dramatisko darbu rakstniece – Aspazija un Brigadere.

Divas atšķirīgas latviskuma šķautnes – Aspazija un Anna Brigadere

Apvāršņu „atvēršana“

Aspazija ar sava temperamenta brāzmainību un personības enerģiju paplašina priekšstatus par nacionāli īpatnējo latviešu teātri. Ienākdama mūsu oriģināldrāmā kā spilgta romantiķe, viņa tajā ienesa atbrīvotu subjektivitāti, sava laikmeta elpu, modernās personības problēmas. Blaumanis un Brigadere aizstāv tradicionālo vērtību sistēmu un atspoguļo tās sairuma traģiskās sekas mūsdienu cilvēka esībā, turpreti Aspazija pārvērtē un noliedz šīs vērtības, to vietā aktīvi meklējot jaunas. Blaumanis un Brigadere mēģina objektīvi atspoguļot tradicionālo pasaules ainu, Aspazija to izkāpina, sašķeļ, deformē, noārda – lai radītu no jauna.

Laiku, kurā rakstniece ienāca literatūrā un teātrī, viņa pati raksturo šādi: „Visur tā pati patriarhālā ētika: taupība, krietnība, pieticība! Latvietim jābūt „zemākam par zāli un klusākam par ūdeni“ bij Andrieva Niedras mācība. Labas ipašības gan jau arī tās bij, bet tās.. noderēja vairāk māju rūķim un ģimenes tēviem, tie nebij spārni, kas nestu uz priekšu, tās nedeva sajūsmību uz lieliem darbiem.

Sajūsmības vietā sirdsšķīstība, varonības vietā padevība. Nekur brīvi neuzstāties, nekur nemeklēt savas tiesības, nē, tiesību vietā labvēlību no kungiem, izglītībā atkarību no patroņiem – tāda bija vectautības ētiskā pasaule.

Un ko vēl sevišķi šāda šaura ētika nomāca – tās bij sievietes. Šķīstības un tiklības dogma, tā jau arī attiecas gandrīz tikai uz sievietēm vien, tā bij pēdējo specialitāte. Visā toreizējā lirikā atspoguļojās šādu zeltenišu zilactiņu ideāls. No sievietes neprasi ja nekādu garīgu darbību, nekādu augstāku centienu – tikai

tiklība un iekšēja ģimenes dzīve – ar to visa viņas būtība bij noteikta un izsmelta. Un, ja kāda sieviete uzdrošinājās pār šo nosprausto žogu pārkāpt, uzstāties atklātībā, ar vīriešiem līdzī runāt, tad tā bij uzkrītoša, smieklīga un galu galā – netikle.⁴¹

Aspazija teātri ienes ne tikai jaunas tēmas, idejas un varoņus, bet arī jaunu estētiku. Ne tikai Eiropas romantiskajā drāmā, Gētes un Ibsena darbos dominējošo indivīda un sabiedrības attiecību problēmu, trauksmes un nemiera uzlādētu varoni ar sarežģītu dvēseles dzīvi, bet arī romantisma krāsainību un jūtu blīvumu spilgtās, koncentrētās formās. Ar viņu latviešu teātri ienāk spēcīga, neikdienišķa personība, kas tiecas minēt ne vien savas dzīves telpas, bet arī pasaules un esības noslēpumu. Sieviete – personība, kas meklē un apliecina savu vietu lielajā dzīves drāmā un mūžīgajos ritmos. Personība, kas spēj pāraugt sev pāri un arī savu traģēdiju pieņemt ar pašcieņu un kas ved tieši uz Raiņa lugu personības modeli un vērienīgo problemātiku.

Aspazijas lugām nav spilgti izteiktu nacionālu īpatnību, bet tām kopumā piemīt tas, kas rakstnieces darbu izdevumu ASV I. sējuma priekšvārdā nosaukts par „Aspazijas nacionālo patosu”⁴². To varētu skaidrot gan kā šo lugu vispārēju noskaņu, gan kā autorei mērķi attīstīt ne tikai latviešu sievietes, bet visas tautas pašapziņu, lepnumu, garīgo neatkarību. Šajā nozīmē viņas dramatiskie darbi ir patiesi latviski. Tas neizpaužas lugu ārējā nacionālā atribūtikā – kā savam laikam adresētajā „Atriebējā” (1887), kas bija piesātināta ar jaunlatviešu idejām, sociālā un ētiskā taisnīguma atjaunošanas kaismi, F. Šillera un G. Merķeļa ietekmēm un gotisku šausmu elementiem un tā arī palika kā „melna bezdelīga pie Nāves upes”⁴³ – kā Aspazija pati raksturojusi savu neuzvesto lugu dvēseles. 1921. gada uzvedumā Dailes teātri luga aktualitāti jau bija zaudējusi un atklāja savas formizveides eksaltāciju un deklarativismu. Tas šā gadsimta 90. gadu sākumā netraucēja viesrežisorei no Kanādas Baņutai Rubess izvēlēties šo lugu par pamatu ekstravagantai,

somnambuliskai improvizācijai – viziju, arhetipu un priekšstatu spēlei Neatkarīgajā teātrī „Kabata“.

Vispārcilvēciskā, abstrakti romantiskā un nacionālā saplūsmē mūsu oriģināldrāmā pirmoreiz spilgti vērojama tajā „gaismas straumē“, „gaismas upē“, pēc kā ilgojas Aspazijas varones un kas materializējas gan Mirdzas dziesmā „Mēness starus stīgo“, gan Liesmas tiecībā izrauties no tumsas „Raganā“, gan Ziedneses ilgās pēc saules „Zaļa ligavā“. Un kas ietver augšuptiecošas kustības, ētiskas attīstības un harmonijas jēdzienu – tik tuvu dainu poētikai un latviešu dvēselei.

Mūžīgā un aktuālā, senatnīgā, mitiskā un sava laika ētiski filozofiskās problemātikas sintēzi dzejniecei izdevās sasniegt drāmā „Vaidelote“, kas tika uzvesta Rīgas Latviešu teātrī 1894. gadā P. Ozoliņa režijā. Lugas romantiskos varoņus iedzīvinādama baltu senvēstures laikā un viduslaiku vidē, uzvezdama uz skatuves krīvus, mitoloģiskas dievības un vaidelotes, karaļus un kunigaišus, senatnes varenību un krāšņumu, Aspazija spēcīgi savīņoja latviešu sabiedrības nacionālo pašapziņu un it kā pieklāvās tai strāvai Eiropas teātrī un drāmā, kas tiecās pēc tautas mitoloģiskās pagātnes zelta laiku atdzīvināšanas. Taču dramaturģe atteicās no jebkāda idilliskuma un atklāja šīs pompozās vides sastingumu, dogmatismu, smacējošo un pazudinošo iespaidu uz individu. Lietuvas senatne karaļa Oļģerda valdīšanas laikā dzejniecei kalpoja par sava laika problēmu katalizatoru: nacionālā forma Aspazijas varoņiem bija tikai ārējais apvalks, kas ietvēra sava laika garīgos meklējumus un tiecību uz nākotni.

Sakarā ar šo lugu bieži tiek citēti Raiņa vārdi: „„Vaidelote“ ir ilgu drāma, ilgu pēc nākotnes cilvēka, kā viss viņš laiks bija ilgu laiks, ilgu pēc tautas jaunas pacelšanās, līdz ar kuru radās modernais cilvēks. [...] Īsti modernais gars viņā parādās visskaistāk, tas modernais, kas ir mūžīgs, jo izteic mūžīgo tiekšanos un ilgās pēc aizvien tālākas attīstības.“⁴⁴

Šis atzinums precīzi raksturo gan lugas ieceri un ievirzi, gan tā laika garīgos strāvumus, kas ietvēra arī nacionālā ideāla

meklējumus jaunstrāvnieku izpratnē – no pagātnes konvencijām atbrīvotas, neatkarīgas personības veidolā.

Lugā šos garīgos un ētiskos meklējumus aktīvāk iemieso sieviešu raksturi, kuros var saskatīt radniecību gan ar Ibsena, gan sengrieķu traģēdiju varoņu viengabalainību. Vaidelotes Asjas cīņa par savu laimi un kunigaiša Laimona milestību sasniedz gandrīz „mēdejsku“ kaislību vērienu. Karaļmeitas Mirdzas ceļš no pasaules izziņas un pašizziņas līdz atriebes alkām pēc tam, kad ir apsmiets viņas mēģinājums savienoties ar šo pasauli izpratnē un milestībā, atgādina Ifigenijas traģisko pieredzi. Lugas noslēgumā Aspazija konfliktu risina karaļmeitas dvēselē, kur atriebības alkas uzvar cilvēcība, sava *ego* noliegums un ziedošanās spēja. Mirdzas došanās nāvē Laimona un Asjas vietā, apliecinot jauno cilvēcību un nākotnes cilvēka ideālu, šo varoni pietuvina sevi upurējošās Ifigenijas liktenim.

Un, lai gan pēc pirmizrādes vairāki recenzenti norādījuši, ka Aspazijas varoņi (varones) ir vīrišķīgi raksturi, īstenībā tā ir tikai atgriešanās pie raksturu nacionālajām saknēm, pie latviskā rakstura arhetipa, kam izsenis piemītusi neparasta izturība, pacietība un stingra griba. Līdzās Blaumanim („Pazudušais dēls“) Aspazija pirmoreiz mūsu drāmā un teātrī atklāj raksturus attīstības procesā, cīņā pašiem ar sevi. Šis cīņas vīrišķīgums, neraugoties uz romantiskajai drāmai raksturīgo sakāpinātību un patosu, tika uztverts kā dziļi nacionāla, latviska kvalitāte.

„Vaidelote“ rosināja arī nacionāli īpatnējas formas un inscenējuma problēmu latviešu teātrī. Te vairs nevarēja izlidzēties ar Blaumaņa lauku sētas vienkāršajām dekorācijām; Augusts Millers darināja vēsturiski atbilstošas dekorācijas, bet kostīmi un ieroči bija gatavoti pēc Jaņa Rozentāla un Artura Baumaņa zīmējumiem, izmantojot Viskrievijas arheologu kongresam savāktos etnogrāfiskos materiālus. Taču uzvedumā vēl netika sasniegta stilistiska vienotība, kādā no recenzijām teikts, ka „leišu senpagātnes telpās bija ieliktas visjaunākās polstera mēbeles“⁴⁵. No izrādei komponētās oriģinālmūzikas savā romantiskajā

starojumā joprojām dzīvo Jāzepa Vītola „Mēness starus stīgo” – Mirdzas dziesma. Taču pirmais latviešu teātra vēsturē iestudētais balets – „Ragutnicu deja” Mildas svētkos, pēc K. Kundziņa liecības, tika vāji izpildīts un neradīja cerēto iespaidu.⁴⁶

Tomēr izrāde izsauca lielu sajūsmu. Skaistā, tēlainā Aspazijas dzeja, košais skatuves ietērps un etnogrāfiskais kolorīts, tālaika labāko aktieru atdevīgais sniegums – tas viss latviešu nacionālā teātra kopainā Blaumaņa reālistisko vienkāršību papildināja ar jūtu un pārdzīvojumu krāsainību. Gan pirmā Mirdza – Dace Akmentiņa ar savu spēju atklāt personības tapšanu no mulsas meitenes līdz traģiskai varonei, gan Jūlijas Skaidrites Asja, gan Jēkaba Dubura Krīvs apliecināja mītiskajā slēpto potenciālu nacionālā rakstura veidošanā.

Taču vēlākajos šīs lugas interpretējumos „Vaidelote” nereti ir palikusi kā daiļš, cilds „paraugs iz senatnes” (kā, piemēram, O. Krodera iestudējumā Liepājas teātri ar Indru Briķi Mirdzas lomā; 1981). Lugā ietvertās alkas pēc ideālā nākotnes cilvēka un jaunas cilvēcības, sava laika dogmu un „vecu dievu” noraidījumu mūsdienīgi dramatiskā izteiksmē izdevās atklāt Edmundam Freibergam Nacionālā teātra uzvedumā (1989).

Jaunas formas un idejas, apšaubīdama nācījas kā laimīgas, vienotas ģimenes koptēlu, Aspazija meklēja arī sava laika tagadnes drāmā. Nepilnus trīs mēnešus pēc „Vaidelotes” pirmizrādes viņa satrauca Rīgas Latviešu teātra publiku, lugā „Zaudētas tiesības” rādidama sociālo pretrīnību un sadzīves posta ainas visā to atbaidošajā kailumā un tādējādi izaicinot tradicionālo latvisko morāli un kaunīgumu. Taču Jūlija Skaidrite Laimas tēlam piešķīra tik dziļu dramatismu un cildenumu vislielākā pazemojuma brīžos, ka pirmoreiz radīja priekšstatu par nacionālā ideāla alternatīvu, apliecinājumu caur negatīvo pieredzi.

Trauslu sievietes–bērna dvēseli, kas iet bojā no rupjiem un nežēlīgiem dzīves pieskārieniem, Aspazija tēloja arī drāmā „Neaizsniegts mērķis” (1895) un divcēlienu lugā „Zeltīte” (1901). Taču tas īpatnais, oriģinālais, ko Aspazija latviešu teātrim ir

devusi, saistīts ar ikdienas problēmu pārradījumu teiksmu, fantāzijas pasaulē, kādā mītiskā senatnē, ko apdzīvo varoņi, kuru garīgā struktūra ir īpatns nacionālo un vispārcilvēcisko īpašību sakausējums.

Viņas dramatiskās fantāzijas „Ragana“ varonei, raganas Giltinas meitai Liesmai – spēcīgam, oriģinālam raksturam –, piedēvētas gan Fausta izziņas alkas, gan Ničes „pārcilvēka“ ideju ietekme. Alkdama gaismas un milestības un atstādama savu mītisko patvērumu tumšos mežos, lai ietu pie cilvēkiem, Liesma pakļauj sevi gūstam un sarežģītam iekšējās pārveides un noskaidrošanās ceļam. Arī šajā tēlā divas dvēseles, divi pretēji spēki karo viens ar otru, līdz varones pirmatnējās, dēmoniskās dziņas uzvar viņas spēja milēt, kalpot, pakļauties un ziedoties. Līdzīgi Faustam, raganas meita meklē un neatrod dzīves jēgu varas un bagātības spožumā, kaislibu un egoistisku vēlmju piepildījumā, bet atrod to, pašai dziedīgi upurējot sevi mīļotā cilvēka labā.

Daudzus tautiešus pārsteidza, ka Liesmu 1895. gadā pirmizrādē tik pārliecinoši tēloja Dace Akmentiņa – aktrise, ar kuru saistījās priekšstats par latvisku gaišumu un skaidrību. „Augsti traģiskās, kaislibas un dēmonisma pilnās vietas viņa attēloja it sevišķi labi,“ rakstīja „Dienas Lapa“. ⁴⁷ Bet varbūt tumšais, kaislīgais, „raganīgais“ arī ir mūsu nacionālā rakstura daļa? Tā daļa, kas kopš pagānisko rituālu laikiem snauž mūsu zemapziņā un aktivizējas, sastopot sev tuvo pirmelementu. Kādēļ kā latvisks mūsu teātri allaž tiek raksturots labais, tirais, harmoniskais, stiprais, skaistais, bet nekad – ļaunais, neglītāis, atbaidošais, pretīgais? Ja ir latviska Kukažiņa un Baibiņa, kādēļ nevarētu būt arī latviska ragana?

Anna Brigadere vēlāk atcerējusies Daces Akmentiņas varoni sarkanā tērpā, „pilnā iekšējās uguns kvēlojumā“. Aspazija pati ir teikusi, ka aktrise šajā lomā starojusi visās krāsās; aktrises lielums te bijis „naivajā dabas spēkā“ ⁴⁸. No kuras citas, ja ne no Latvijas dabas šis spēks bija smelts? Katrā ziņā Aspazija latviešu teātri līdzās Blaumaņa brūni-zaļi-dzelteni-pelēkajām zemes

un latvju sētas krāsām un zilajiem debesu toņiem ienes arī citas krāsas, īpaši sarkano. No Liesmas tieša saikne ved pie sarkani tērptās „čūskas un saules meitas“ Spīdolas Raiņa „Uguni un nakti“.

Ar sarkanu liesmu autu Guna aizdedzina varmāku pili Aspazijas drāmā „Sidraba šķidrauts“, lugā, kas atkal atklāj gan sievietes – Fausta modifikāciju, gan nacionālā arhetipa iezīmes.

Patī autore šo lugu nosauc par simbolisku drāmu. Taču, kā norāda literatūrzinātniece S. Viese, „...tik lielos filozofiskos vispārinājumos kā Rainis Aspazija neaiziet. [...] Stāstīdama, kā ar brīnumšķidrautu apveltītā Guna dodas uz karaļa pili, lai tiesātu despotu, kā tā sludina apmānītajai tautai patiesību, taču varoņnāvi beidzot apmaina ar sevis necienīga prinča mīlestību un beidzot – pazemota un apvainota aizdedzina varmāku cietoksni un iet bojā kopā ar ienaidniekiem, Aspazija ienes Gunas tēlā tādas jūtas un pārdzīvojumus, kas vairs neiekļaujas dzejas simbola iekšējā saturā.“⁴⁹

Luga pirmoreiz mūsu drāmas un teātra vēsturē risina pravieša – mākslinieka – dzejnieka un sabiedrības attiecību dialektiku. Galvenajā varonē – reģē un zilniecē, kurai dievi piešķirušī šķidrautu, kas ļauj redzēt patiesību, it kā saplūst kopā latviskās dzīves gudrības un gaišredzības avoti. Savu likteņa uzdoto pienākumu – just tautas un visas cilvēces sāpes un ilgas, būt „visu pazemoto māsai un visu grūtsirdīgo draudzenei“ – Guna atdevīgi veic, taču izšķirošajā brīdī salūst un, zaudējusi saikni ar tautu, tiek lemta bojāejai. Poļu romantismam raksturīgā mesiānisma ideja te sakausējusies ar latviešu folkloras ētiku spilgtā romantismā stilistikā.

Lugas 1905. gada 17. janvāra pirmuzveduma panākumi gadu gaitā ir leģendarizējušies. Recenzijas gan liecina, ka Jaunais latviešu teātris Fridriha Podnieka elementārajā režijā „Sidraba šķidrautam“ nespēja nodrošināt ne atbilstošu skatuves ietēru, ne inscenējumu.

No aktieriem ar māksliniecisku vērtību izcēlās vienīgi Otilijas Mucenieces garīgi piesātinātais tēlojums Gunas lomā. Taču

nevienai citai latviešu lugai nav bijis lemts kļūt par tik precīzu sava laika „degošo“ notikumu spoguļattēlu: Targals runā par asins upi ap savu troni – tikko ir lijušas apšauto strādnieku asinis Pēterburgā un Rīgā, Guna aicina sacelties un iznīcināt varmākas, aizdedzina despotu pili – Latvijas laukos liesmo muižas utt.

Uzvedums revolūcijas „karstā gada“ laikā piedzīvo 25 izpārdotas izrādes ar ovācijām un pērkondimdošiem aplausiem, vairākas no tām izvēršas masu mītiņos. „Mājas Viesa Mēnešrakstā“ lasām: „Nebūs cita gadījuma latviešu teātra vēsturē, kur lugas pirmizrādei būtu bijuši tik universāli panākumi, kur ne tik luga, bet visa izrāde bij grandioza drāma. Kad iedomājas to naivo vientiešu baru, kuram ar Turaidas Rozei līdzīgām lugām varēja izvilināt kaislas aizgrābtības asaras, kad iedomājas šos „patriotus“ un tautiešus un salīdzina tos ar tagadējo jauno paaudzi, tad tomēr cilvēks nevar palikt nesasirdzis ar mazdrusiņā optimismā.“⁵⁰

Manuprāt, lugas panākumus līdzās tās sociālajām aktualitātēm noteica arī tas, ka Aspazijai bija izdevies atbrīvot, izteikt nacionālā rakstura slēptāko, kaislāko, trauksmaināko daļu, dodot iespēju katram no skatītājiem identificēties ar tiem, „kas bija mazi, zemi, nepazīti“, kā lugā saka Guna. Šis nacionālā rakstura rosinājuma aspekts, ko varētu nosaukt arī par nacionālo patosu, uzvedumā šķiet īpaši nozīmīgs.

Nacionālais patoss skan arī drāmā „Aspazija“ (1923), kur izglītotās, kulturālās Grieķijas modelis dzejniecei kalpo kā vēlamās rītdienas Latvijas modelis un galvenie varoņi – Aspazija un Perikls kā garīgi pilnīgas personības iegūst nācījas ideāla simbola nozīmi. Vēlēdamās pietuvināt Grieķijas garīguma gaismu savai dzimtenei, dzejniece Nacionālā teātra uzveduma programmā raksta: „...Febs Apolons ir visspēcīgs! Viņš raida savas zelta bulatas pār Rīgas melnajiem torņiem un pār visu Latviju: tumsai soli pa soli ir jāatkāpjas.“

Reti kurš no mūsu dramatiķiem ir veltījis Latvijai tādu lūgšanu kā lugas varone Grieķijai, un šo vārdu latviskais patoss ir nepārprotams:

Lai visas vētras tevīm garām iet,
Lai tava debess paliek mūžam zila,
Tu visu daiļo domu sēklas zeme,
Tu lielo iesākumu plaucētāja,
Tu dailes dārza mūža pavasars,
Tu dvēšļu dzimtene un atdzimtene,
Kur nezin vecuma, ne laika varas!⁵¹

Ari Bibeles motivos balstītajā drāmā „Boass un Rute“ (1925) Rutes kautribas un maigās sievišķības tēlojumā, viņas un Boasa attiecībās, ainās un rituālos uz labības lauka, senajās precību ieražās u. tml. ir daudz latviski atpazīstama. Aspazijas drāma „Torņa cēlējs“ (1927) nereti salīdzināta ar Ibsena „Celtņieku Sūlnesu“, taču tajā tikpat labi var atrast klasisko latviskās darba ētikas kodeksu un senu mitoloģisku struktūru elementus.

Manā uztverē vislatviskākā Aspazijas luga ir „Zaļa ligava“ (1928). Šī pēc latviešu tautas teikām (lietuviešiem ir sava mitoloģiskā versija „Egle – zalkšu karaliene“) radītā drāma ir sarežģīta alegorija par cilvēka un visa dzīvā Kosmosa, par Zemes un Ūdens valstības, Zemes un Zemzemes attiecībām. Par profānā, ikdienišķā limenī mitošā cilvēka garīgo aklumu un agresivitāti dabas lielo ritu, sakralitātes un daudzveidības priekšā. Par indivīda traģisko vainu, pārkāpjot dzīvības svētumu.

Lugas darbībā un sadzīves rituālos, sākot ar meitu vainagu mešanu kokā – ligavaiņa zilēšanu un beidzot ar ugunspārbaudi, ko satracinātie ļaudis sarīko „burvei“ Ziednesei, kura vairākus gadus pavadijusi Zemzemē, ezera dzelmē, un tapusi tiem sveša, ir jaušamas ļoti senu rituālu atbalsis. Ziedneses māte Auglone iemieso dainu mīļumu un mātes mīlestības nesavtību: viņa spēj sasildīt arī Ziedneses atgrūstos, pamestos, nemīlētos bērnus. Nacionālais raksturs te tiek pārbaudīts ar attieksmi pret dabu, Zalti, viņa bērniem, ar mītisko Zemzemes pasauli, un šo pārbaudījumu iztur tikai retais no lugas varoņiem. Šo dzīvo bērnu – puscilvēku, puszalkšu – nokaušana simbolizē ne tikai Saulgaiša, bet visas cilvēku cilts noziegumu pret dabu, tās

neierastajām formām, kopības sagraušanu starp dzīvo un nedzīvo Visumu, globālas katastrofas aizsākumu. Bērzs, kas izaug uz Ziedneses dēla, un liepa – uz meitas kapa kā viņu dvēseles simboli tēlaini noslēdz šo latviskā ētikā un estētiskā sakņoto lugu, kura ir sava veida veltījums latviešu pamattikumam – bijībai pasaules daudzveidības, dabas un dzīvības priekšā.

„Zalša ligava“ ir Aspazijas vienīgā luga, kur augstākā garīguma princīpu tik spilgti iemieso virietis. Mitiskais Zaltis ir tas, kurš grib vienot virszemi ar apakšzemi, pārvērst tās par kopēju valstību un kopīgām mājām. Viņš ir tas, kurš objektīvi novērtē „sīko zemes dzīvi“, spēj pašai dziedīgi milēt un dāvēt Ziednesei brīvību. Ar viņu arī Ziednese iegūst jaunu redzīgumu, raisās no profānās eksistences, spēj pieņemt un aizstāvēt garīgās pašattīstības ideju:

*Tukša zeme, aukstas sirdis,
Vairāk tumsas nekā gaismas;
Vairāk naida nekā milas;
Arī jums no jauna vērsties!*⁵²

Diemžēl luga ar savu sarežģīto reālistiskā, mītiskā un fantastiskā plāna sapludinājumu un teiksmaino tēlainību nav guvusi tās cienīgu interpretējumu ne pirmuzvedumā Nacionālajā teātrī 1928. gadā A. Mierlauka „piezemētajā“ režijā, ne vēlāk un uz mūsu lielajām skatuvēm nav iestudēta, pārvērdzamās par vēl vienu „melno bezdelīgu pie Nāves upes“.

Sākdama ar tradicionālās latviskās bijības kanona noliegumu, Aspazija nonāk pie jauna bijības jēdziena visplašākajā nozīmē, ietverot tajā cilvēka un Kosmosa vienoto ritmu izpratni. Dzejniecei ir par šauru šajā „mīļajā Dieva zemītē“, kur savas esības piepildījumu atrada lielākā daļa Blaumaņa varoņu, viņa grib ietiekties gan tur, kur „mēness starus stigo“, gan noslēpumainajā Zemzemē. Mūsu oriģināldrāmas un teātra garīgo apvāršņu un dzīves telpas paplašināšana, sagatavojot to Raiņa darbu uztverei, ir Aspazijas lielākais ieguldījums latviskā attīstīšanā mūsu teātrī.

Atgriešanās pie pirmsākumiem

Laikā, kad Blaumanis un Aspazija jau ir noteikti lielumi latviešu teātrī, kā nacionālās īpatnības meklētāju sevi apliecina arī Anna Brigadere ar pasaku lugu „Sprīdītis”, kuras pirmizrāde Rigas Latviešu teātrī notiek 1903. gada decembrī. K. Strauts raksta: „Brigaderē ir potencē visas tās pašas teātra audzinātājas vērtības, kas piemita Blaumanim. Ar pilnu tiesību tātad varam uzskatīt Blaumaņa – Brigaderes līniju par vienu nepārtrauktu taisni, kas, sākot no Rodes-Ēbelinga laikiem (Blaumaņa „Zaļji”, 1890) līdz pat mūsu dienām („Karaliene Jāna”, 1932), izveido garīgi veselīgu latviskā teātra ceļu.”⁵³

Savus trīs lielos svētumus – Dievs, Daba, Darbs – Anna Brigadere ienes arī latviešu teātrī. Taču viņas lugās tie ir saplūduši nedalāmā kopumā, un pirmais no tiem ir iemantojis mazāk kristīgās reliģijas, vairāk senlatviešu ētikas principus. Brigaderes varoņu Dievs ir darbs, un nacionālais raksturs tiek mērīts ar šo mērauklu. Latvietis darbu dara dabā, un daba ik soli pavada Maiju, Sprīdīti un citus varoņus, kuri savā iniciācijas ceļā sastop dabas dievības un garus: Meža māti, Vēja māti, Meža garu u. tml.

Darbs ir dzīves jēga gan Brigaderes atveidotajiem ikdienišķajiem cilvēkiem, gan izredzētajiem, gan piemeklētajiem, tā, piemēram, neauglīgu salu par ziedošu dārzu pārvērš nežēlastībā kritusi karaliene Jāna. Mūsu teātrī un drāmā nav latviskāka darba tikuma apliecinātāju par Blaumani un Brigaderi. Darba dziņa, nepieciešamība ielikt tajā dabas doto enerģiju, kas neizmantota vērsas postošā spēkā, bet darbā šķīsti un glābj, ir rakstnieces daiļrades būtība. Atšķirībā no Aspazijas un Raiņa, kuri runā par radošu garīgu darbu, par augstāku uzdevumu kā cilvēka mūža darbu, Brigadere, līdzīgi Blaumanim, izceļ ikdienišķā darba skaitumu un vērtību, piešķir tam dvēseli un garīgumu.

Darbs, kas darāms tepat uz vietas. Laime, kas meklējama tepat blakus. Vai pirmie „trauksmes un dziņu” laiki latviešu

teātrī ar Aspaziju būtu noslēgušies? Bet tieši tādēļ, lai varoņiem palīdzētu atrast to, kas tepat līdzās, Brigadere savās lugās iestrādā ceļa motivu. Ceļš kā attīstības ideja, kā pārbaudījums, kā iniciācijas rituāls. Ceļš, kas caur sarežģītiem spirāles lokiem vienmēr atved mājās. Literatūrzinātnieks G. Bibers raksta: „Reti kurš vārds citu vārdu kontekstā Brigaderes mākslā iegūst tādu dvēselisku starojumu kā vārds – mājas. Varbūt vēl vienīgi vārds – darbs. [..] Māja – tas ir miers un dvēseles harmonija. Bet ap māju ir pasaule, un mājas svētuma izjūta nepasargā cilvēku no nežēlīgiem dzīves triecieniem.“⁵⁴

Blaumanim mājas ir ne tikai prieka un gandarijuma avots, vēlme tās iegūt rada šķelšanos, nesaticību, pat naidu. Brigadere mūsu teātrī ienāk ar māju kā patvēruma, kā būtisko dzīves vērtību izkristalizētāja ideju: iepazīto pasaules piļu krāšņums un ārišķība ļauj novērtēt māju harmonizējošo mīļumu. Latviskās dzīves telpas mērogus viņa tiecas nevis paplašināt, bet pārbaudīt, piesātināt, piepildīt. Pat pazemē, zemzemē („Maija un Paija“) ir latviska pirtiņa un maizes krāsns.

„Sprīdīti“ šī mēroga pārbaudīšana ir balstīta rotaļas struktūrā. Šajā latviešu pirmajā dramatiskajā oriģinālpasākā viss, kas notiek starp Sprīdīti un Pamāti, Sprīdīti un Sikstuli utt., risinās tautiskas rotaļas formā. Pēc „Skroderdienām Silmačos“ tieši šis rotaļīgums Rīgas Latviešu teātra smagnējā latviskajā stilā ieviesa vieglākus ritmus un „caurspīdīgākas“ formas, liekot vienam no recenzentiem rakstīt, ka „spēle noritēja it kā uz šņorītes“⁵⁵. Recenzijas par šo pirmuzvedumu ir skopas un šodien šķiet arhaiskas. „Baltijas Vēstneša“ recenzents runā par „pācildinošo iespaidu“, kādu uz viņu atstājuši skati mežā Vēja mātes pili, jaukā aina meža vidū zem sirmā, kuplā ozola, Sikstuļa būdiņā, ķēniņa pils galmā un, beidzot, piemīlīgajā zemnieku pagalmā, īpaši atzīmējot jauko, dzejisko valodu, kas līdz ar dramatisko darbību „rit kā strauja, dzidra upīte“, un J. Vītola komponēto mūziku.

Galvenais izziņas avots ir pašas rakstnieces atmiņas par Jēkaba Dubura inscenējuma krāšņumu, par Daces Akmentiņas

„brīnišķīgo, kā no debesīm nokritušo“ Sprīditi, kurā bijusi precīzi uztverta lomas naivitāte un humors, par Aleksandra Mihelsoņa milzi Lutausi, paša Jēkaba Dubura tēloto Velnu un citiem iestudējuma košumiem. Arī Anna Brigadere uzsvēra iestudējuma straujo ritmu un tempu, kas nepavisam nebija ierasts vai izstrādāts princips latviešu teātra tradicionālisma citadelē: „Kā tas viss sprīkstēja, kūsoja, dzirkstēja! Aktieri bija kā jauna gara pilni. Izrāde man likās būt debešķīga. [...] Cik latviski viņi bija! Tā bija tā pati gaviļējošā pārgalvība, kas man neaizmirstamās aizrautības dienās diktēja latvisko Sprīditi. Un publikā tāda ipatnēja šalkoņa no skata uz skatu, no tēlojuma uz tēlojumu.“⁵⁶

Šim teātrim A. Brigadere uzticēja arī savu nākamo pasaku lugu „Princese Gundega un karalis Brusubārda“ 1912. gadā.

Var tikai minēt, kā būtu veidojies lugas inscenējuma liktenis un nozīme mūsu teātra kontekstā, ja tā būtu nokļuvusi Jaunajā Rīgas teātrī. Dekoratora Jāņa Kugas rokās, kurš dziļu un vērienīgu latviskumu bija apliecinājis Raiņa „Uguns un nakts“ uzvedumā (1911). Vai, piemēram, režisora Teodora Amtmaņa gādībā, ar kura tikko iestudēto Raiņa „Induli un Āriju“ (JRT, 1912) laikabiedri salīdzina Pētera Ozoliņa režisēto „Princesi Gundegu“, jo T. Amtmaņa talanta īpatnībai A. Brigaderes materiāls šķiet daudz atbilstošāks. Vai – ja Gundegu spēlētu Jaunā Rīgas teātra aktrise Tija Banga, kas šķita kā dzimusi šai lomai. Varbūt tad šā darba uzvedums līdzās jau minētajiem Raiņa lugu iestudējumiem būtu radījis jaunu kvalitāti nacionālās dramaturģijas interpretācijā latviešu teātrī kopumā.

Rīgas Latviešu teātra inscenējumā atspoguļojas latviskas formas meklējumu grūtības. Jūlijs Madernieks, analizējot Artura Cimermaņa darināto „Princeses Gundegas“ skatuvisko ietērpu, uzsver kā Jāņa Kugas ietekmi, tā kritizē Cimermaņa nelatvisko krāsu izjūtu, kas Garzobju pili atstājot tādu iespaidu kā gurdēna, glēva miesa bez kauliem. Daži no kostīmiem esot pat pretīgi ar savām sarkanajām krāsām, kā „pliko“ rozā toni, gaiši zilo un gaiši dzeltēno. „...maz pasakainā elementa. Un ar spilgti

griezīgām krāsām vien tas nav sasniedzams," secina J. Madernieks. Un piebilst: "...pēc iespējas mazāk reālā, bet toties vairāk stila un mākslinieciski mierīgas un visumā noskaņotas kopības."⁵⁷

Šī harmoniskā, krāsās un formās noskaņotā izteiksme savu spilgtāko, ekspresīvāko latviskuma izpausmi gūst J. Kugas un O. Skulmes dekorācijās. A. Cimermanis „Princesē Gundegā” atrod vēl tikai atsevišķu skatu veiksmīgu risinājumu. Par izdevušos tiek atzīts prospekta kuplais koks ar stingri ieturēto stilizējumu – lai gan „vēl ar svešām pieskaņām un ne sevišķi īpatnējos paņēmienos”; ar gaumi un interesantā tehnikā ir gleznota tālumā redzamā latviskā birzs. Diženuma iespaidu atstāj piļu plašās un gaiši pelēki zaļganās telpas ar kaltām durvim. Šodien var izbrīnīt tas, cik plašus pārspriedumus par nacionālo elementu recenzentos raisa purva attēlojums uzvedumā. Jānis Jaunsudrabiņš dekoratoram pārmet latviskuma studiju trūkumu: „Latvijas tipiskie sūnekļi ar savām kroplajām, apkaltušajām prieditēm, kuras stāv kā skeleti, ir taisni vispateicīgākais motīvs skatuves gleznotājam, un ir nepiedodami, ja izdevību, kāda ir bijusi tagad, palaiž neizlietotu.”⁵⁸

Arī J. Madernieks tai pašā recenzijā atzīmē, ka purvainā meža skatā „nesastopam latviešu īpatnībām piemērotu formu. Uzkalnājs ar priedēm ir tehniski interesants, bet mūsu sajūtai svešs. [...] Koki atgādina drīzāk dienvidnieku .. pīnijas nekā mūsu sajūtai tuvās priedes”. Taču tieši šādām detaļām nacionāli īpatnēja stila izkopšanā bija būtiska nozīme.

Aktieru sniegumā latviskā rakstura un dabas vitalitāti un skaistumu personificēja Dace Akmentiņa Sniedzes lomā. Pat citkārt atturīgais kritiķis Arturs Bērziņš raksta, ka viņas varone ir „kā sveiciens no lauku birzīm, kā brīvais vējš, kas nāk no dzimtenes laukiem”⁵⁹. Andrejs Upīts savā recenzijā min D. Akmentiņas radītā tēla „hipnotizējošo mirdzumu”⁶⁰, citā atsauksmē uzsvērts, ka „Sniedzes latviskums sevišķi miļš”.

Tā nacionālā rakstura kvintesenci „Princeses Gundegas” pirmuzvedumā iemiesoja ganu meitene, ko ievērojamā aktrise

spēlēja vairāk nekā piecdesmit gadu vecumā, valdzinādama gan ar izkopto meistarību, gan garīgumu un organisko latviskuma izjūtu. Līdzās šim viengabalainajam tēlojumam Annija Simsone, kam Gundega bija pirmā atbildīgā loma, ar savu maigi lirisko talantu nespēja aptvert tēla vērienīgos metus. Stāsts par neapzināto, verdošo, pirmatnējo sievišķo spēku, kas attīrās un pilnigojas caur ciešanām un mīlestību, pirmuzvedumā neatklājās ne dziļumā, ne filozofiskā vispārinājumā.

Iespaidīgs bija fināla skats, kad Gundega atgriezās mājās un kad pār ļaužu grupām nolija „zelta lietus” kā latviešu tautas pasakā, ar šīm krāsām un apgaismojumu ietērpdamis visu skatuvi harmoniskā mirdzumā. Taču tās iespējas, ko nacionālā rakstura padziļināšanai sniedza Gundegas tēls, netika izmantotas.

Jo untumainajai, spītīgajai princesei, kura pārtop pārbaudījumos, ir saistība ne tikai ar vācu pasakām (kā „Princeses Gundegas” sakarā apgalvoja Jēkabs Janševskis) vai vairākiem latviešu pasakas variantiem, bet arī ar iecirtīgo, zobgalīgo tautu meitu, kas tik drastiski un brīžiem pārsteidzoši artistiski atmirdz latvju dainās, un seniem latviešu mitoloģijas priekšstatiem. Varbūt tādēļ šis tēls gandrīz nekad nav līdz galam atminēts arī vēlākajos iestudējumos. Pat E. Smiļģa iespaidīgajā uzvedumā Dailes teātri 1923. gadā par spilgtāko tēlu kļuva nevis Paulas Baltābolas Gundega, bet Antas Klints Sniedze, tāpat kā 1933. gada iestudējumā – Benitas Ozoliņas Sniedze. Ludmila Špilberga savā Gundegā (Nacionālā teātra uzvedumā, 1939) atklāja spēcīgas personības atdzimšanas dziļumu, taču iestudējuma latviskums atkal koncentrējās A. Klints Sniedzes tēlā.

Varbūt vistuvāk lugas pirmatnējā, senlatviešu filozofijas un reliģijas slāņa atminējumam bija režisore Māra Ķimele (Valmieras teātri, 1989), likdama Mārim pusaizmīgušajai Gundegai parādīties Brusubārdas izskatā kā Debesu tēvam, bet viņai pašai kā „rūsganai zemes malai”, “verdošam dzīvības traukam”, tā iemiesojot latvisko Zemes māti. Taču šis traktējums, kas varētu atklāt ne tikai īpatni latvisko, bet „sasiet” lugas ideju arī ar

citām senajām reliģijām, kas vīrišķo saista ar debesīm, bet sievišķo – ar zemi un auglību, bija jaušams vairāk iecerē, ne skatuviskajā realizācijā.

M. Ķīmelei pieder arī viena no vislatviskākajām „Sprīdiša” interpretācijām (Valmieras teātri, 1982), kas ar autentiskas folkloras izmantojumu, tautisko ornamentu stilizāciju scenogrāfijā, tautas dziesmu ieplūdinājumu uzveduma struktūrā un kopējo atmosfēru mēģināja radīt tiltu starp paaudzēm – no senču ētiskā mantojuma uz mūsdienām; negaidītu nopietnību piešķirot arī drastiskajai rotaļas formai.

Savdabīgu „Gundegas kompleksu” Ludmila Špilberga atklāja savā Paijā „Maijas un Paijas” pirmuzvedumā Nacionālajā teātrī (1922). Teātra zinātniece Lilija Dzene citē režisora Jāņa Zariņa atmiņas: „Kā viņa skatījās uz visiem, kā valdnieciskā pārākumā stampāja pa skatuvi, būdama nejauka, niķīga un tai pat laikā bērnišķīgi naiva arī.”⁶¹ Aktrise nevaldāmās, izlutinātās mātesmeitas lomā spēja atklāt patiesa pārdzīvojuma raisītu iekšēju pārvērtību un ticību uz labo, kas savienojumā ar precīzu komisku raksturojumu radīja spilgtu nacionālā rakstura alternatīvu. Dzidrā, „gaišzilā” Mildas Riekstiņas Maija, apveltīta ar visiem iespējamiem tikumiem un latvisko poētisko pasaules izjūtu, bija pats darba tikuma personificējums un latviešu rakstura ideāltips. Nobeigts, statisks, nemainīgs, lai arī ārējā rosmē un darbībā kūsājošs. Košā netikumū buķete Paija – šā rakstura mežonīgais savvaļas sānzars, kam nocirsts poētiskums, bet atvēlēta dinamiskā mainības spēja.

1932. gada uzvedumā šai pašā teātrī īpašu A. Brigaderes atzinību izpelnījās Mildas Zilavas Maija, kam izdevās līdzsvarot abus kontraversālos raksturus, jo rakstniece sāpīgi pārdzīvoja Paijas dominanti lugas pirmuzvedumā.

Taču nešpetnā Paija un laiskais Varis rakstniecei un teātrim bija un ir vajadzīgi, lai pārlietu neglorificētu nacionālo raksturu, nepārlietu to ar saldenu sīrupu, aizmirstot mūsu mentalitātei tik būtisko tikumiskās pilnīgošanās principu. Kā iegūt sirdi

„kā dimanta oliņu“? Kā iegūt „brīnumputnu“ – mīlestību, ētisko spēku, kas palīdz „aklajiem“ un nevarīgajiem? Kā atrast pašam sevi pretrunīgajā pasakas ainā? Šos būtiskos jautājumus Brigadere izvirza dramatiskas pasakas formā, kas tēlainības, filozofiskā un ētiskā piesātinājuma ziņā ir tuva Karlo Goci filozofiskajām teātra pasakām.

Teātri vieglāk ir uztverts tas nacionālais kolorīts, kas raksturis šo pasaku lugu sadzīves ainām, tautas tipiēm un raksturiem vai latviskās vitalitātes apliecinājumam, piemēram, A. Brigaderes komēdijā „Kad sievas spēkojas“ (NT, 1929). Grūtības režisoriem un skatuves gleznotājiem gandrīz vienmēr ir sagādājis reālā un fantastiskā plāna apvienojums Brigaderes lugās, un, piemēram, debesu pļavu skats „Maijā un Paijā“, kā raksta L. Dzene, „...līdzīgi Raiņa Stikla kalnam ir tīri vai noburts latviešu režisoriem, jo neizdodas gandrīz nekad“⁶².

Nacionālais kolorīts ir urbānisma neitralizēts rakstnieces „pilsētas drāmās“ – lugās, ar kurām mūsu teātri ienāk latviešu pilsētnieks – sīkpilsonis, strādnieks, šuvēja, miljonārs, inteliģents, mākslinieks u. c.

Brigaderes teiksmu drāmās „Pastari“ (1931) un „Karaliene Jāna“ (1932) autore no latviskā kolorīta atteikusies vispār, lai veidotu plašākus filozofiskus vispārinājumus un līdzības. Un – ievainojusi pati sevi „Ahileja papēdī“, laupot savu darbu galveno spēku un pievilcību. Tomēr rakstnieces dziļā personiskā ieinteresētība tautas likteņos „Pastaru“ diezgan abstraktajam stāstam par laimīgo cilti, kuras bezrūpīgās dzīves pamatā ir varmācība un noziegumi, līdz atmaksas stundā izglābjas tikai nevainīgie un tīrie, lika izskanēt kā spēcīgam ētiskam brīdinājumam. Tā iedarbību Nacionālā teātra pirmuzvedumā pastiprināja Alfrēda Amtmaņa-Briediša grandiozais inscenējums, kas idillisku lauku biržu un māju vietā fināla ainā lika putojošai jūrai draudīgi gāzties virsū torņa tumšzaļajām sienām, veiksmīgi izmantojot filmu no Krauca Latvijas hronikas (pirmoreiz mūsu teātra vēsturē).

„Karalienē Jānā“ Brigadere pēc „Pastaru“ drūmā un krēslainā pravietojuuma tveras gaišumā un ticībā. Ari te rakstniece tiesā savu laikmetu, taču pieļauj iespēju saglabāt tautas ētiskos ideālus. Karaliene Jāna, kuru tauta un karalis par neauglību izsūta trimdā, bet kura spēj kļūt par māti visiem ieslodzītajiem, radīt dzīvi un dzīvību tukšā, nolādētā vietā, varēja kļūt par vienu no nacionālajiem simboliem mūsu teātrī un oriģināldrāmā. Taču šajās abstraktajās A. Brigaderes lugās varoņi nav izauguši ne no latviskas vides, ne dzīves. Tās ir dzejiskas shēmas bez miesas un asinīm, lai gan ietvertas tirā un lokanā latviešu valodā.

Ari Niklāva Strunkes dekoratīvo konstrukciju ģeometriskās formas un Jāņa Lejiņa režija Nacionālā teātra pirmiestudējumā neveicināja traktējuma konkrētību. J. Sudrabkalns slavē dekoratora darba monumentālo vienkāršību, izteiksmīgos aktieru grupējumus, kas „...brīžiem mazliet negaidīti atgādina vai nu vācu mistiķu gleznas, vai pelēcīgi zaļās Feierbaha kompozīcijas, bet dzīvespriecīgās salas krāšņā ritmika pēdējā ainā – Hodlera dejas“⁶³, atzīst teiksmas skarbo romantiku, ko līcis izjust uzvedums. Taču šis iestudējums un luga, tāpat kā „Pastari“, ir palicis savā laikā, un mēģinājumi tos reanimēt, piemēram, iekļaujot „Pastaru“ fragmentus rakstnieces jubilejai veltītajā uzvedumā „Katrs rīts ir jauna slāpe“ (Nacionālajā teātrī, 1986), nav bijuši veiksmīgi.

Tomēr arī šīs abas lugas akcentē ētiskuma dominanti, kas ir Annas Brigaderes darbu un viņas latviskuma pamatā. Cilvēka senā, pirmatnējā vienotība ar dabu, tās dievībām un mitoloģiskajām būtņēm, savu cilti un darāmo darbu viņas lugās bez skaļām deklarācijām ir saistībā ar modernā cilvēka meklējumiem savu spēju un ideālu realizācijā („Ilga“ u. c.). Latviskais Brigaderes lugās atklājas trīs līmeņos: rakstniece aizved savus varoņus zemzemē, konfrontējot tos ar latvisko Dieviņu – Velēnu vecīti; sūta tos tālos zemes ceļos, lai liktu atgriezties ne tikai ikdienišķajās mājās, bet sapratnē, harmonijā, mīlestībā; un ievēd debesu pļavās pie Laimas, kur naivi, drastiski un rotaļīgi krustojas sakrālais un profānais.

Zenta Mauriņa atzīmē Annas Brigaderes un Selmas Lāgerlēvas māksliniecisko struktūru līdzību, kam sveša saldenība un juteklība, bet ir raksturīgs gaišs pasaules uzskats, humors, vienkāršs, sirsnīgi atturīgs stils, un uzsver: „Abas ir pratušas – un tas varbūt galvenais – ieburt savā mākslā savas tautas dvēseli.”⁶⁴ Latviešu drāmā un teātrī Brigadere šo prasmi dala ar Blaumani un Raini.

Piezīmes

- ¹ *Sudrabkalns* J. Pagājušo laiku smieklī un asaras // Grām.: Par teātri. – R.: Zinātne, 1973. – 227. lpp.
- ² Ādolfa Alunāna atmiņas par latviešu teātra izcelšanos. – 1924.
- ³ *Akūrātere* L. Aktiermāksla latviešu teātrī. – R.: Zinātne, 1983. – 30. lpp.
- ⁴ Turpat.
- ⁵ *Rainis* J. Kopoti raksti 30 sēj. – R.: Zinātne, 1983. – 18. sēj. – 51. lpp.
- ⁶ *Hausmanis* V. Ādolfs Alunāns. – R.: Liesma, 1988. – 139. lpp.
- ⁷ Turpat. – 146. lpp.
- ⁸ Turpat. – 194. lpp.
- ⁹ *Brastiņš* E. Tautības mācība. – R.: p/s Zemnieka domas, 1936. – 99. lpp.
- ¹⁰ *Hausmanis* V. Ādolfs Alunāns. – 71. lpp.
- ¹¹ *Pētersons* P. The Beginnings – in the Roots of Being // *Latvian Theatre*. – 1993. – Nr. 1. – P. 12.
- ¹² *Mauriņa* Z. Latviešu tautas īpatnības // *Teātra Vēstnesis*. – 1989. – Nr. 2. – 44. lpp.
- ¹³ *Mauriņa* Z. Latviešu ikdienība un humors – Jānis Jaunsudrabiņš // Grām.: Uzdrīkstēšanās (1929–1944). – R.: Liesma, 1990. – 43. lpp.
- ¹⁴ *Mauriņa* Z. Latviešu tautas īpatnības // *Teātra Vēstnesis*. – 1989. – Nr. 2. – 45. lpp.
- ¹⁵ *Akūraters* J. Rūdolfs Blaumanis latviešu teātrī. – Kopoti raksti 12. sēj. – R., 1927. – 11. sēj. – 115. lpp.
- ¹⁶ *Strauts* K. Oriģinālrepertuārs un mūsu teātra attīstība. – R.: Literatūra, 1937. – 6. lpp.
- ¹⁷ Turpat.

- ¹⁸ *Volkova L.* Tapšana. – R.: Liesma, 1988. – 273. lpp.
- ¹⁹ Turpat. – 120. lpp.
- ²⁰ *Āronu Matīss.* Latviešu teātri // Dienas Lapa. – 1893. – 8. (20.) nov.
- ²¹ *Zeltmalis.* Mūsu dramatiskā rakstniecība // Austrums. – 1897. – Nr. 11. – 857. lpp.
- ²² K. Latviešu teātris // Baltijas Vēstnesis. – 1898. – 7. (19.) sept.
- ²³ *Vilsons A.* Par pareizu un daudzpusīgu klasikas izpratni // LZA Vēstis. – 1963. – Nr. 1. – 50. lpp.
- ²⁴ *Jēgere-Freimane P.* Dace Akmentiņa. – R.: Gulbis, 1929. – 30. lpp.
- ²⁵ *Blūma Dz.* Skatuves ietērps latviešu teātri. – R.: Zinātne, 1988. – 41., 42. lpp.
- ²⁶ *Siliņš J. J.* Kugas dekorācijas „Pazudušam dēlam” // Ilustrēts Žurnāls. – 1926. – Nr. 4. – 126. lpp.
- ²⁷ -rs [Asars J.]. Blaumaņa „Indrāni” // Mājas Viesa Mēnešraksts. – 1904. – Nr. 4. – 454. lpp.
- ²⁸ Bez aut. norādes. Latviešu teātris // Baltijas Vēstnesis. – 1904. – 3. (16.) maijā.
- ²⁹ *Duburs J.* „Indrāni” Krievu teātri // Dzimtenes Vēstnesis. – 1912. – 30. janv. (12. febr.).
- ³⁰ Citēts pēc: Bez aut. norādes. Krievu kritikas balss par latviešu teātri // Jaunā Dienas Lapa. – 1912. – 4. (17.) apr.
- ³¹ *Asars J.* Blaumaņa jaunā luga // Dienas Lapa. – 1902. – 31. janv., 1. febr.
- ³² *Skujeniece L.* Latviešu teātris // Baltijas Vēstnesis. – 1902. – 31. janv. (13. febr.).
- ³³ *Volkova L.* „Skroderdienas Silmačos” // Karogs. – 1995. – Nr. 6. – 158.–181. lpp.
- ³⁴ Turpat. – 161. lpp.
- ³⁵ *Akurateis J.* Rūdolfis Blaumanis latviešu teātri. – Kopoti raksti 12 sēj. – R., 1927. – 11. sēj. – 117. lpp.
- ³⁶ -WS. Rīgas Latviešu teātri // Dienas Lapa. – 1905. – 5. (18.) apr.
- ³⁷ *Upīts A.* Latviešu literatūra. I. – R., 1951. – 107. lpp.
- ³⁸ Rūdolfis Blaumanis. Atmiņu kopoījums. – R., 1923. – 8. lpp.
- ³⁹ Citēts pēc: *Grīnfelds N., Zālite M.* Rūdolfis Bērziņš. – R., 1958. – 28. lpp.
- ⁴⁰ *Skalbe K.* Ticība, ko māmuļa sadzirdēja rudens vakaros // Grām.: Mazās piezīmes. – R.: Zinātne, 1900. – 287., 288. lpp.

- ⁴¹ *Aspazija*. Atmiņas. Jaunā strāva. – Kopoti raksti 6. sēj. – R.: Liesma, 1988. – 6. sēj. – 390., 391. lpp.
- ⁴² *Aspazija*. Drāma. – Raksti 5 sēj. – ASV: Latvju Grāmata, 1963. – 1. sēj. – 5. lpp.
- ⁴³ Citēts pēc: *Viese S.* Drāma ir augstākā mākslas forma // *Aspazija*. Kopoti raksti 6 sēj. – R.: Liesma, 1986. – 3. sēj. – 7. lpp.
- ⁴⁴ Citēts pēc: Zinību komisijas vasaras sapulces // *Dienas Lapa*. – 1903. – 28. jūl. (10. aug.).
- ⁴⁵ *Šepski Osk.* Latviešu teātri // *Dienas Lapa*. – 1894. – 27. janv. (8. febr.).
- ⁴⁶ *Kundziņš K.* Latviešu teātra vēsture, I. – R.: Liesma, 1968. – 283. lpp.
- ⁴⁷ *-I-n.* Latviešu teātris // *Dienas Lapa*. – 1895. – 8. (20. apr.).
- ⁴⁸ Citēts pēc: *Kundziņš K.* Latviešu teātra vēsture, I. – 290. lpp.
- ⁴⁹ *Viese S.* *Aspazija*. – R.: Liesma, 1975. – 137. lpp.
- ⁵⁰ Bez aut. norādes. *Aspazijas „Sidraba šķidrāts“* // *Mājas Viesa Mēnešraksts*. – 1905. – Nr. 3. – 235. lpp.
- ⁵¹ *Aspazija*. Kopoti raksti 6 sēj. – R.: Liesma, 1987. – 4. sēj. – 109. lpp.
- ⁵² Turpat. – 373. lpp.
- ⁵³ *Strauts K.* Oriģinālrepertuārs un mūsu teātra attīstība. – 9. lpp.
- ⁵⁴ *Bībers G.* Dramaturģes ceļi un krustceļi // *Grām.: Brigadere A.* Ceļa jūtis. – R.: Liesma, 1984. – 431. lpp.
- ⁵⁵ *Pwl.* Latviešu teātris // *Baltijas Vēstnesis*. – 1904. – 7. (20.) janv.
- ⁵⁶ *Brigadere A.* Autoru izsauca // *Teātra Vēstnesis*. – 1921/22. – Nr. 5. – 5. lpp.
- ⁵⁷ *Madernieks J.* „Princeses Gundegas un karaļa Brusubārdas“ dekoratīvā ietērpa // *Dzimtenes Vēstnesis*. – 1912. – 28. apr.
- ⁵⁸ *Jaunsudrabiņš J.* „Princese Gundega un karalis Brusubārda“ // *Latvija*. – 1912. – 23. apr.
- ⁵⁹ *Bērziņš A.* Rīgas Latviešu teātris // *Latvija*. – 1912. – 3. (26.) apr.
- ⁶⁰ *Upīls A.* Annas Brigaderes „Princese Gundega un karalis Brusubārda“ // *Domas*. – 1912. – Nr. 5. – 550. lpp.
- ⁶¹ *Dzene L.* Drāmas teātris. – R.: Zinātne, 1979. – 56. lpp.
- ⁶² Turpat. – 55. lpp.
- ⁶³ *Sudrabkalns J.* Mūsdienu cilvēki pasakas tērpos // *Grām.: Par teātri*. – 247. lpp.
- ⁶⁴ *Mauriņa Z.* *Baltais ceļš*. – R.: Zvaigzne, 1991. – 65. lpp.

III. Nacionālā stilistika pārejas periodā no „autora laikmeta“ uz modernās režijas laiku

Nacionālā romantisma attīstība Jaunajā Rīgas teātrī

Mūsu pirmie ievērojamie dramatiķi radīja savus darbus laikā, kad Eiropā norisa dinamiska teātra virzienu un estētikas maiņa. Vēlinā romantisma vietā nostiprinājās sociāli psiholoģiskā drāma un teātris, centieni atspoguļot uz skatuves „dzīves intensitāti“ radīja naturālismu. Vispārēju ievēribu guva vācu režisora Oto Brāma demokrātiskā „Brīvā skatuve“, Andrē Antuāna dibinātais „Brīvais teātris“ Parīzē, Maskavas Dailes teātris. K. Staņislavska un A. Antuāna proponētie „izgriezumi no dzīves“, franču režisora uzskati par „plastisko“ inscenējuma veidu, kur galvenā nozīme dekorācijām, kostimiem, reāliem aksesuāriem, gaismām un darbībai, un „iekšējo“ inscenējumu, kas saista ar uzveduma noslēpuma, zemteksta atklāsmi, Maskavas Dailes teātra virzība no vēsturiski sadzīviskiem iestudējumiem uz „skatuvisko impresionismu“ ar jūtīgu atmosfēras un psiholoģisko attiecību atspoguļojumu, cauri simbolismam uz jaunu reālisma pakāpi rosināja idejas un skatuviskos risinājumus 20. gadsimta sākumā. Un šis atbalsis nonāca arī līdz latviešu teātrim.

Latvijā „sintētiskā teātra“ modeli, kas paredz visu uzveduma komponentu pakļaušanu vienotai pamatdomai, sāka ieviest Rīgas Krievu teātra antreprenieris Konstantīns Ņezlobins, kurš

Rīgā ieradās ar 18 vagoniem teātra inventāra un centās sava vadītā teātra darbā (gan režijā, gan skatuves iekārtojuma ziņā) līdzināties Maskavas Dailes teātrim. Viņa darbības laikā (1902–1909) šis teātris latviešu teātra darbiniekiem kļuva par modernās režijas skolu, kur viņi varēja vērot pēc Baireitas parauga ierīkoto panorāmas veida skatuvi ar izņemtajām kulisēm, režijas attīstīto reālistisko „dzīves patiesības“ teātri, kas tuvojās naturālismam, un no patosa atbrīvoto aktieru spēles veidu, kurš tiecās uz ansambliskumu un sintēzi. Latviešu māksliniekiem bija pazīstama arī krievu grupējuma „Mir iskusstva“ dalībnieku pieredze, kuri sadarbojās arī ar K. Staņislavski, bet pasaules slavu ieguva, līdzdarbojoties tā sauktajās Krievu sezonās Parīzē – krievu baleta uzvedumos Sergeja Djagiļeva antreprīzē (1907–1914). „Krievu sezonu“ triumfālie panākumi ne tikai Parīzē, bet arī Londonā, Romā un citur radīja pastiprinātu interesi par skatuves glezniecību un uzveduma vizuālo tēlu, skatuviskās izteiksmes līdzekļu vienotību. „Arī Latvijā radās plaši apcerējumi par dekorācijām un to lomu izrādes ansambļa radīšanā,“¹ liecina Dz. Blūma.

Tendence radīt teātri mākslinieciski vienotu uzveduma ansambli un sintētiskumu sasaucās ar jaunu virzienu pasaules mākslā – jūgendstilu. Veidodamies 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā, šis virziens vērsās pret vēsturisko stilu formālu kopēšanu un standartizācijas tendencēm, tiecās pēc vienotas mākslinieciskas formas. Jūgendstilam raksturīga asimetriska kompozīcija, formu līnērisms un vertikālisms, augu un ģeometrisku figūru ornamenta stilizācija. Šā stila atzars – nacionālais romantisms, kas bija iezīmīgs ar bagātīgu tautiskā ornamenta izmantojumu, formu dinamismu un krāsu piesātinājumu, latviešu teātri visspilgtāk izpaudās Jaunā Rīgas teātra iestudējumos un mākslinieku Jāņa Kugas un Artura Cimermaņa darbībā. Pēterburgā, Parīzē un Romā izglītību un pieredzi ieguvušais J. Kuga bija tas, kurš visintensīvāk attīstīja latviskā stila meklējumus laikā, kad mūsu teātris no autora estētikas prioritātes tiecās pāriet modernās režijas, teātra uzveduma vienotas uzbūves sintezēšanas limenī.

Un Jauno Rīgas teātri būtībā radīja nepieciešamība pieslēgties sava laika estētiskajiem meklējumiem. Tā veidotāju pusneapziņāto pašnovērtējumu varētu izteikt atziņa: „Mēs dzīvojam šaurā spraugā starp lielām kultūras tautām. Mūsu lidzenā zeme no visām pusēm brīvi piesniedzama visiem vējiem, mūsu kultūras attīstība – visiem lieliem ārienes iespaidiem. Latviešu īpatnējais raksturs nav tā sevī noslēgts, ierobežots, vientulībā audzēts, kā vispāri domā. [...] Atklāts raksturs un uzticība pretim kultūras iespaidiem ir stiprākais balsts, kas mazu tautiņu lielo milzeņu starpā notura virspus sadzīves limeņa. [...] Mēs nevaram palikt kā apsūņojis akminis dzīves straumes vidū. Mūsu glābiņš – mūsu gribā un spējā piemērot savus soļus vispārējai kultūras attīstības gaitai.”²

Jaunais teātris savu darbību uzsāk visai tradicionāli – ar R. Blaumaņa „Indrāniem” un H. Ibsena „Spokiem” J. Dubura režijā, kur pārstāvēti pazīstami Rīgas Latviešu teātra aktieri. Taču jau pirmajā sezonā Aspazijas „Vaidelotes” iestudējums (1909) A. Mierlauka režijā aizsāk jaunu posmu mūsu teātra attīstībā un latviskuma izpausmēs, kas tradicionāli teātra vēsturē tiek saistīti tikai ar Raiņa „Uguns un nakts” uzvedumu (1911).

Šajā „Vaidelotes” iestudējumā pirmoreiz mūsu teātri oriģināldrāmai pilnu skatuves ietērpju veido pašu tautības mākslinieks J. Kuga, radot templi senbaltu stilā, sabalsojot mūsu senču un seno lietuviešu koka arhitektūras īpatnības, nacionālo kolorītu kostimos utt. Aspazija īpaši šim uzvedumam pārstrādā lugas tekstu. Taču mākslinieciskā ietērpa izveide prasa vairāk laika, nekā plānots, un šīs konkurējošā teātra grūtības nolemj izmantot Rīgas Latviešu teātris, pēkšņi izsludinādams Aspazijas lugas iestudējuma atjaunojumu E. Vimera dekorācijās. Jaunais Rīgas teātris ir spiests inscenējumu sasteigt, lai nezaudētu skatītājus un uzvedumā ieguldītos līdzekļus, tādēļ aktieru ansamblis ir nenoskaņots un vēlāk luga tiek pārstudēta ar citiem aktieriem, sasniedzot daudz pilnīgāku māksliniecisku iespaidu. Sarūgtinātais J. Kuga jau pirms pirmizrādes atsakās no jebkuras atbildības par „Vaidelotes” skatuvisko ietērpu.

Un tomēr tas bija pirmais pārlicinošais nacionālā romantisma paraugs uz mūsu skatuvēm. Laikabiedru atmiņas par uzvedumu ir tēlainas un emocionālas: „Kad skatītāju acīm parādījās mēnesnicā zaigjošā jūra, publika bija izbrīna pārņemta. Burvīgs bija Mildas dārzs, kurā dejoja purpursārtos tērpos iepļivurotas straujās ragatnīcas. Krāšņas un izteiksmīgas bija arī visas pārējās ainas, un pirmo reizi skatītājs vēroja, ka mūsu un lietuvju senču tērpi nav jāveido pelēcīgi smagi, ..ka katru kostimu apstaro īsts krāsu prieks. Bet aktieri, it kā Kugas krāsu dzejas ieliksmoti, atrada dzejnieces tekstā jaunas domu bagātības, jaunu spēles prieku un deva aizrautīgus tēlojumus. Ikviens skatītājs jūta, ka viņš ir bijis liela notikuma vērotājs, ka viņš ir redzējis pirmo īsti latvisku inscenējumu.“³

Kritika fiksējusi skatuves ietērpa asimetrisko kompozīciju, atturīgi lietotā tautiskā ornamenta un zaļās augu vītnes (ap dievietes statuju) saskaņu, toņu gaumīgo sabalsojumu, tendenci uz ansambļiskumu aktieru spēlē un plastiska vizuāla tēla veidojumu dejās. Zinot, ka tobrīd pasaulē moderno „teātra ticību“ veido arī Riharda Vāgnera idejas par muzikālā un dramatiskā teātra reformu, kuras uzdevums ir sintezēt vienā spēcīgā kop-tēlā drāmu, glezniecību, mūziku, kustību (deju) un aktiera tēlojumu, tomēr ne bez pārsteiguma var lasīt šādu atsauksmi par „Vaideloti“: „Ir skati, .. kur sasniegts Riharda Vāgnera nākotnes mākslas ideāls: dzeja, glezniecība, plastika, mūzika un ritmisko kustību deja – visas mākslas te saplūst nedalāmi kopā vienā mākslas darbā, kuram kaut ko līdzīgu latv. līdzšinējā mākslā nemaz nevar atrast.“⁴

Jādomā, ka šis nākotnes mākslas ideāls tomēr „Vaidelotē“ bija jaušams vairāk ievirzē, nevis absolūtā realizācijā. Taču pati iespēja – ejot pa nacionāli īpatnā ceļu, pietuvoties sava laika Eiropas aktuālo teorētisko atziņu un pieredzes dinamismam – ir latviešu teātrim jauna, neparasta, negaidīta, un tik spilgta satuvīnājuma piemērs šis ir vienīgais. Tā ir cienīga priekšspēle grandiozajam Raiņa „Uguns un nakts“ uzvedumam (1911), kas kopā ar

„Induli un Āriju“ un „Pūt, vējiņi!“ veido latvisko lielinscenējumu un nacionālā romantisma atzaru 20. gadsimta 10.–20. gados.

No plašā materiāla, kas pieejams sakarā ar „Uguns un nakts“ tapšanu, īpaši saista Raiņa vēstules ar detalizēto vēlamā skatuves ietērpa aprakstu, kurā dzejnieks uzsver nacionālo kolorītu: „Latviešu garša, kura noteikta ēkām, iekš dekorācijām un kostīmiem, ir brīvi jāattīsta pašam māksleniekam no latviešu dzīves savādībām ap 12. gads.: rupja, spēcīga barbarība ar piesavinājumiem no bicantiņiem [bizantiešiem], skandināviem, somiem, vakareirobiešiem. [...] raksturs istabai senlatvisks, bet nemierīgs, fantastisks (jo tā ir burvju mitekļis).. [...] Pārvaldošā krāsa sarkana, tad dzeltens, melns. Gaisma no sākuma tik no mēness un skala; tad arī no krāsas un pavedieniem. [...] Kostīmi meitenēm un velniem: sarkans, dzeltens, melns; Spīdolai visās trejās krāsās. Spīdolas kostīms tā jāierīko, ka šīs 3 krāsas nometamas un paliek balts un zelts.“⁵

Tālākajā Raiņa aprakstā minētās ezera glāžu sienas, uzsvertā baiguma sajūta, kam tur jārodas, sienu kvēlošana, gulbju (puķu) rati, kristāla aka, ābele ar mirdzošajiem zelta āboliem, pūķis, ko dzejnieks salīdzina ar pūķi „Nibelungu gredzenā“, paredzēto skatuves efektu pārpilnība utt. liecina par Raiņa simboliskās drāmas tuvību gan „vāgnerismam“, gan romantisma tradīcijām. „Uguns un nakts“ uzvedums turpina „Vaidelotē“ aizsāktās romantiskās „krāsu dejas“. Aizkraukļa pili gaisma, kas plūst no zaļās burvju krāsns, veido krāsainus atstarojumus uz sienām, sijām un griestu velvēm, kas bagātīgi rotātas ar nacionālo ornamentu. Asimetriskā kompozīcija piešķir telpai nemieru un dinamiku. Meitenes bur un no burvju krāsns velk sarkanus pavedienus, pils sienās iemirdzas uguns svītras un lietuvēna krusti utt.

Otrajā cēlienā ezera dibenā aiz sienām peld zivis, stiepijas un kustas ūdensaugi. Velni, mironis, uguns spļāvējs pūķis, odze, ko Spīdola met Lāčplēsim, zemūdens pils efektīgā augšamcelšanās – autors un teātris sniedz skatītājam pārsteidzošu romantisma efektu komplektu. Kā lielisku laikabiedrī raksturo

trešo cēlienu: „...Spīdolas pils un tad skats uz Daugavu ir kas brīnišķs, īpaši Daugavas glezna ar savu plašumu, viļņaino ūdeni un kuģiem. Liels mākslas darbs!“⁶ „Nemiera mājoklis“ – Spīdolas telts intensīvi sarkanos, brūnos un pelēki zaļos toņos, ar krāsu un gaismām radot karstas svelmes iespaidu, kontrastē gan ar nogrimušās pils vēsumu, gan ar izmirušās Nāves salas vienmuļību.

J. Kugas dekorāciju meti liecina par īsti grandiozu, episku ieceri. Diemžēl Jaunā Rīgas teātra seklā un šaurā skatuve neļāva pilnībā realizēt mākslinieka ieceri. Panorāmiska plašuma trūkums Nāves salas ainā mazināja to iespaidu, ko vajadzēja radīt monumentālajiem vertikālajiem akcentiem – sēru vitoliem un kapulaukiem. Pelēkie akmeņi, kas kā apburtu tautas varoņu stāvi kārtoti grupās salas malās, veidojot it kā miglas vālus, aizstāti ar vairogiem, aiz kuriem guļ noburtie varoņi. Teiksmainības iespaidu, īpaši skatā ar zelta ābeli, izdevies radīt ar gaismas efektiem. Arī Lielvārdes pils dekorāciju – krāšņo pils zāli ar valdnieku troņa krēsliem, greznajiem paklājiem, dārgu sienasegu ar tautisku ornamentu un tautiskām saktām, Daugavas panorāmu, kas caur lieveņa arkām redzama skatuves dibenplānā, – neizdevās īstenot pilnībā. Taču krāšņais, svinīgais iespaids tika panākts, un asimetriskā kompozīcija arī šeit piešķīra skatuves telpai to trauksmainību, kas caurstrāvo lugas finālu.

Uzvedumā bija izdevies galvenais – savienot senatnību ar dinamiku. J. Jaunsudrabiņš rakstīja: „Pat tāds, kas no lugas teksta ne vārda nesaprastu, neatradīs acumirkļa, kad garlaikoties.“⁷ Latviešu tautas arhitektūras monumentālo formu, bagātā krāsu kolorīta un stilizēto tērpu izteiksmība papildināja cita citu. Etnogrāfisko materiālu studijas un izmantojums J. Kugas darbā apvienojās ar ornamentu mūsdienīgu stilizāciju. Greznie, ar kažokādām rotātie valdnieku un viesu kostīmi, Lāčplēša tērps ar kažokādas un zvēru ilķņu rotājumu un Rīgas cēlēju necilās drānas, audēju, vērpeju un kārsēju kontrastējošie tērpi un velnu pūkainie kostīmi, Spīdolas melni sarkanais kostīms ar zelta rotājumiem un Laimdotas zilie un baltie tērpi, kas atbilda

tēlu raksturam, – jau uzveduma kostīmu daudzveidībā un kontrastos atklājās tautas dzīves vēsturiskie, sociālie un psiholoģiskie aspekti, fantastiskā un reālā, vispārcilvēciskā un nacionālā apvienojums.

Šo plānu saplūsmē Raiņa simboliskajā un romantiskajā drāmā un Alekša Mierlauka režijā uzvedumā ļāva nacionālajai savdabībai izpausties kā ētiskai, estētiskai un filozofiskai vērtībai. Indivīds ne tikai kā daļa no nācijas, bet arī kā daļiņa cilvēces kopējā lielajā attīstības gaitā – ar Raini šī atziņa ienāca latviešu teātrī, gūstot vispildīgākās izpausmes viņa paša darbu uzvedumos. „Uguns un nakts” tēli ne tikai kā ietilpīgi simboli, bet arī kā nacionālā rakstura daudzveidības personificējums, kas tverts procesā, nozīmīgās idejas un iestudējuma veidotāju patiesā aizraušanās ar tām, tas, ka latviešu teātris bija nobriedis jaunas pakāpes sintēzei un Raiņa luga piedāvāja tam piemērotu materiālu, – šo un citu apstākļu sakritība nodrošināja uzvedumam īpašu vietu un nozīmi mūsu teātra vēsturē.

Kā zināms, jaunās, vērienīgās oriģināldrāmas iestudējuma tapšanai ar saasinātu uzmanību bija sekojusi sabiedrība. Skatītāji paši bija piedalījušies ne tikai aizdevumu un ziedojumu sniegšanā, bet arī palīdzējuši gatavot rekvizitus, kostīmu piederumus un priekškarus. Līdzās A. Mierlaukam un J. Kugam lielu darbu uzveduma veidošanā bija ieguldījuši komponists Nikolajs Alunāns un baletmeistars Mārtiņš Kauliņš, aktieri jutušies „kā uz liktens svariem”. Visu šo garīgo enerģiju saplūsmes rezultātā radās uzvedums, kas apliecināja dekorāciju un kostīmu, gaismu, mūzikas, horeogrāfijas un saliedēta aktieru ansambļa spēles sintēzi.

Sasniegto respektējamo māksliniecisko rezultātu kontekstā tomēr būtiska šķiet teātra kritiķa H. Asara piebilde: „Lai gan ir grūti sadalīt šo kopīgo lielo mākslas darbu, tomēr jāatzīst, ka tani ielikta mākslas vērtības nāk tādā kārtībā: Rainis, Kuga, Alunāns, aktieri. [...] Aktieri un režisori, kas būtu mākslinieki, mums vēl audzējami un izglītojami.”⁸ Vai tas neliecina par to, ka

filozofisku vispārinājumu un nacionālu īpatnējību – īpaši to sintēzē – ir vieglāk sasniegt kādu ārēju elementu formizveidē, bet nesalīdzināmi grūtāk – tēlotāju psiholoģijā? Īpaši, ja to kavē neviendabīgs un ierobežots meistarības līmenis. Kritiku izpelnījās arī A. Mierlauka inscenējums, pārmērīgs skatuves efektu lietojums u. tml.

Taču visu iestudējuma veidotāju kopdarba jaunā kvalitāte sintētiska uzveduma radīšanā bija nenoliedzama. Bez latviešu skatītāju milzīgās atsaucības (lidz 1914. gadam vairāk nekā 100 izrāžu) „Uguns un nakts” piesaistīja arī vācu un krievu sabiedrības uzmanību. Šauri nacionālais ietvars te bija pārkāpts. Visvairāk iekšējām un ārējām svārstībām bija pakļauts aktieris – iestudējuma jūtīgākais un mainīgākais komponents. Daži no viņiem, kā Birutas Skujenieces Laimdota, pārlicināto traktējumu sniedza jau pirmizrādē, citi – kā Eduarda Smiļģa Lāčplēsis (aktieris šo lomu pārņēma 1912. gadā) – pamazām tuvojās tēla garīgajām dimensijām. Neviens no vēlāko uzvedumu tēlotājiem nav saņēmis tik koncentrētu, bet atzinīgu un būtisku vērtējumu kā Ādolfa Kaktiņa pirmatnējā spēkā verdošais Lāčplēsis – „dzīvs latviešu teiku varonis”. Ne Lilitas Bērziņas leģendārās Spīdolas, ne Astrīdas Kairišas tēlojums šajā lomā, kas ir pēdējā augstākā virsotne šā Raiņa tēla interpretācijā, nav vērtēts tādā aspektā, kurš visbūtiskākais šķīta torēiz un ko Līlijas Ērikas Spīdolā uzsvēris Aleksis Mierlauks: „...kad atskan: „Celies, mana apburtā tauta, celies!” – tad it kā svētjūta pārņem cilvēku.”⁹ Individua un tautas „lielās gaitas” vienotība, kas Aspazijas darbos izskan kā vēlamība, Raiņa drāmā ir pārvērtusies par nepieciešamību, piešķirot jaunu jēgas dimensiju arī nacionālajam raksturam mūsu teātrī.

Raiņa jaunības traģēdijas „Indulis un Ārija” pirmuzvedumā (1912) nacionālā romantisma iezīmes bija ārēji izsmalcinātākas, vairāk iekšēji piesātinātas. To nodrošināja ansambļa rūpīgais, ilgstošais darbs sagatavošanas periodā: 70 mēģinājumi jau pietuvojās mūsdienu lielinscenējumu standartam. Jaunā Rīgas

teātra skatuve bija pārbūvēta, un māksliniekam J. Kugam izdevās uz tās panākt lielāku plašuma, tāluma un augstuma iespaidu. Režisora Teodora Amtmaņa veiksmīgi izstrādātie masu skati un mizanscēnu izkārtojums tika salīdzināts ar Eiropas limeni. „...tādus ļauzu skatus varam sastapt tikai mākslas centru teātros,“¹⁰ rakstīja J. Madernieks. Iestudējuma vērienīgums un konflikta vispārcilvēciskais raksturs apvienojās ar varoņu psiholoģijā dziļi sakņotu latviskuma uztveri un pārliecinošām izpausmēm.

J. Kugas dekorācijas atspoguļoja jau noturīgu tendenci nacionālo elementu izkopšanā skatuves arhitektūrā. Līdzās senlatviešu pils un pils goda istabas monumentālajam vizuālajam tēlam, kurā salīdzinājumā ar „Uguns un nakts“ dekorācijām bija samazinājies ornamentālo rotājumu laukums, mākslinieks atklāja gan Latvijas dabas un mežu tumšo noslēpumainību, gan ar veiksmīgu gaismas efektu palīdzību (piemēram, karavīri ar degošām lāpām rokās mēnesnīcas gaismā) sasniedza teiksmaini fantastisku krāsu spēli. Pēc šā uzveduma jaundibinātajā Mākslas veicināšanas biedrībā un presē sākās plaša diskusija par dekorāciju nozīmi latviešu teātri, izvirzot jautājumu par to, vai dekorācijas mūsu teātri nenomāc lugas saturu un aktieru spēli. Uz šo laiku attiecināmas arī pirmās nesaskaņas Raiņa un Kugas attiecībās. 1911. gada 18. maijā dzejnieks bija pacilāts rakstījis māksliniekam: „...“Vaidelote“ un „Uguns un nakts“ jau daudz gādus gaidīja uz gleznotāju, kas izjustu un attēlotu viņu latvisko dvēseli.“¹¹ – bet sakarā ar „Induli un Āriju“ Raini bija dziļi aizskāris V. Egliša apgalvojums, ka mākslinieks dekorācijās aizrāvis ar dabas attēlojumu un tādēļ lugas „daiļi izkoptā valoda tikpat tālu pacēlās pār Aspazijas „Vaidelotes“ un Raiņa „Uguns un nakts“ valodu“¹².

Tas liek secināt, ka starp diviem laikmetiem – autora un režisora laikmetu – latviskuma iedzīvināšanā uz skatuves ir bijis arī trešais, lai arī relatīvi īss, – dekoratora laikmets, kas vistiešāk saistīts ar J. Kugas vārdu. Tikai pamazām, līdz ar Latvju dramatisko kursu (no 1909) nozīmi mūsu aktieru meistarības celšanā

un režijas (galvenokārt pašmācības ceļā) profesionalizēšanos gadu gaitā radās skatuves gleznotājam mākslinieciski līdzvērtīgas personības. Tādas sevi pieteica jau „Induļa un Ārijas“ uzvedumā, kur vairāki jaunie aktieri apliecināja savas spējas atklāt gan Raiņa traģēdijas latviskumu, gan tautas brīvības ideju un intīmo pārdzīvojumu sakausējumu.

Ar pārdzīvojuma tiešumu un varoņa izvēles dramatismu, kas kulminēja traģiskās kategorijās, saistīja Alfrēda Amtmaņa-Briediša Indulis. Gaišas personības atvērtība un ziedoties spēja atklājās Teodora Amtmaņa Uģī, ko varēja uzlūkot par aktiera tēlotā Antiņa („Zelta zirgs“ JRT, 1909) garīgo turpinājumu. Latvisko dvēseli „rasas dzidrumā“ gandrīz vienā laikā ar D. Akmentiņas Sniedzi uz skatuves atsedza Mirdzas Šmithenes un Birutas Skujenieces Vizbulite.

Iestudējums guva lielus panākumus (60 izrādes) un uzrādīja tendenci pārvērtēt monumentālās formizveides principus nacionāli īpatnējā skatuviskā izpausmē, kas spilgti bija vērojama arī Raiņa „Pūt, vējiņi!“ uzvedumā (1914). Salīdzinājumā ar dzejnieka iepriekšējo lugu vērienīgajiem iestudējumiem ar plašiem masu skatiem, monumentālu skatuves arhitektūru un krāšņām dabas ainām šis bija liriski poētiska, intīma rakstura un noskaņas uzvedums. Lugas struktūrā iestrādātā tautasdziesmu poētika atklājās iestudējuma atmosfērā, personāža attiecībās un konflikta risinājumā.

Darba un sadzīves rituālu senatnība atdzima J. Kugas iekārtotajā vienkāršajā maltuvē, kur aizdegtais skals radīja gaismēnu spēli uz telpas sienām un B. Rūmnieces Orta staigāja basām kājām. Varoņu intereses un rīcības motīvi asi sacīrtās senā precību rituāla izspēlē. Pie savas egles pirmatnējā dabas un cilvēka kopības izjūtā tvērās M. Šmithenes vienkāršā pelēkā ģērbā tērpusies Baiba. Latviska kautrība, nopietnība un trauslums, ko salauž pretruna starp dabiskām alkām pēc laimes un arhetipisko ētisko imperatīvu. Kluss ētisks mirdzums, ko mūsu teātri dažādās lomās visspēcīgāk izstarojusi D. Akmentiņa, bet Baibas tēlā –

M. Šmithene, E. Kaldovska, R. Roga (Dailes teātri) un 80. gadu Baibiņa – Dace Eversa (Valmieras teātra uzvedumā, 1985).

Kā kontrasts – nacionālā rakstura nesavalditais, garīguma neapskaidrotais spēks, ko iemiesoja E. Smiļģa Uldis. Stilizētos tautastērpos ģērbtā ansambļa vidū viņš bija viskošākais, visbramanīgākais. Izaicinājums un sevis šķērdēšana bez Krustiņa traģiskās nolemības. Brāzmainība un vitalitāte kā tautas enerģijas daļa, kas jāveido, jāattira, jāpilnigo. E. Smiļģis uzsvēra M. Šmithenes varones koncentrēto garīgo spēku, kas izšķiroši ietekmēja viņu dramatiskā dueta veidošanos, finālā Uldim līdz ar Baibas upuri paceļoties augstākā cilvēcībā.

„Pūt, vējiņi!“ Jaunajā Rīgas teātri ir pēdējais nozīmīgais A. Mierlauka un J. Kugas kopdarbs šajā periodā. Varētu jokot, ka viņu ceļu ir pārskrējis... dzīvs teļš, kas saskaņā ar dzejnieka remarku tika uzvests uz skatuves 2. cēlienā un, līdzīgi butaforiskajam pūķim „Uguni un nakti“, kļuva par daudzu dzēlibu un zobgalību objektu.

Taču viņu sadarbība Jaunajā Rīgas teātri ir būtiska. Lai gan šis teātris iestudēja arī Aspazijas lugu ciklu, A. Upīša pirmos dramatiskos darbus un citu autoru oriģināldrāmas, tieši Raiņa lugu uzvedumos iedibinājās tas nacionālā romantisma virziens un monumentālais inscenējuma stils, kas vēlāk jaunā pakāpē istenojās Nacionālā teātra vērienīgākajos uzvedumos un Eduarda Smiļģa inscenējumos Dailes teātri. Tie kļuva par pirmajiem sintētiskā teātra paraugiem uz latviešu skatuves un sasaucās ar modernā Eiropas teātra praksi. Dinamiskā, asimetriskā kompozīcija un lakonisms skatuves iekārtojumā, kas evolucionēja jau teātra gaitā no „Uguns un nakts“ uz „Pūt, vējiņi!“, ietekmēja arī aktieru tēlojumu un tā radīto iespaidu, mizanscēnu veidojumu (to arī nereti sadarbībā ar režisoru palīdzēja risināt J. Kuga, kļūdamas par pirmo latviešu gleznotāju – inscenētāju). Tas piešķīra jaunus akcentus arī latviskuma izpausmēm teātri, kas Raiņa ietekmē spēcīnājās ar vispārcilvēcisko, bet, J. Kugas rosinātas, guva vizuāli daudzveidīgāku, dinamiskāku formu.

Tradīciju uzkrājumi un apstrīdējumi Nacionālajā teātrī

Kas spēj atkal pulcināt kopā Pirmā pasaules kara izklienātos latviešu teātra darbiniekus? Iespēja turpināt profesionālu darbību 1919. gada ziemā dibinātajā Strādnieku teātrī, kas var paglābt no bada? Bet varbūt nacionālā teātra ideja? Katrā ziņā šī ideja Latvijā dzimst jau 1917. gadā. Krietnu laiku pirms tam, kad Rīgā ar svaigiem krievu teātra iespaidiem atgriežas Jaunā Rīgas teātra aktieri, kas spēlējuši teātri Pēterburgā–Petrogradā–Pēterpilī, viens otrs, kas pabijis Maskavā vai citur Krievijā. Un Aleksis Mierlauks ar Jaunā Rīgas teātra kostīmu krājumu.

Nacionālā teātra idejas autors ir rakstnieks Jānis Akuraters. Un 1918. gada aprīlī, kad joprojām kara iedragāti ir gan tautas fiziskie, gan garīgie spēki, Valkā tiek dibināts Latviešu Pagaidu Nacionālais teātris, kas saista aktierus T. Bangu, L. Špilbergu, J. Simsonu, K. Košķinu u. c. Tā atklāšanas izrādē – Raiņa „Pūt, vējiņi!” Jāņa Plūmes režijā J. Akuraters atgādina, ka latviešu teātra māksla ir daudz cietusi: no lielā „kuģa” palikušas tikai drumsklas – mazas teātra grupas, kas izkaisītas pa visu Krieviju un Latviju. Tomēr: „Ja mums ir griba radīt savu nākotni, aizsniegt savu pilnību, tad mums jādzīvo un jāatrod ceļi un līdzekļi, kā piepildīt un rādīt cilvēcei to, ko baltais, gaišais tautas daiņu gars līcis mūsu tautas dvēselē kā ētisku un estētisku dārgumu.

Ja mēs nenesam cilvēcē nekā jauna garīgā ziņā, tad mēs varam saplūst kopā ar citām tautām un iznīkt. Bet garīgo spēku mēs sevi jūtam. [...] Mūsu Nacionālais teātris mums ir nepieciešams kā mūsu nākotne un tālākas eksistences dārgums. Viņam jārāda mums tautas dziesmu, pasaku un modernās rakstniecības

un mākslas ideālisti par paraugu mūsu jaunatnei un par spēka atjaunojumu tautai,¹³ uzsver rakstnieks.

Teātris pasludina, ka galveno uzmanību veltīs oriģināldrāmai, lai izkoptu tautas garīgās vērtības un attīstītu ipatnēju, nacionālu aktieru tēlojuma veidu. Tiek iestudēts R. Blaumaņa „Ļaunais gars“ un „Pazudušais dēls“, taču jau rudenī šā teātra darbība beidzas.

Kļuvis par neatkarīgās Latvijas Izglītības ministrijas Rakstniecības un teātra nodaļas vadītāju (vēlāk Mākslas departamenta direktoru), J. Akuraters šo nerealizēto programmu tiecas iedzīvināt 1919. gada rudenī dibinātajā Nacionālajā teātrī. Tajā apvienojas visi A. Upīša dibinātā bijušā Strādnieku teātra aktieri, kura kodolu veidoja Jaunā Rīgas teātra mākslinieki, bijušā Rīgas Latviešu jeb Interimteātra un latviešu skatuves darbinieku noorganizētā Tautas teātra aktieri, apliecinot nacionālās teātra mākslas spēku koncentrācijas faktu. Atklāšanas izrādē 30. novembrī atkal runā J. Akuraters, piesaucot Raiņa „Uguns un nakts“ tēlus kā „nākotnes garīgās attīstības, nacionālās mākslas un kultūras simbolus“¹⁴.

Taču jau pirmās, sasteigtās izrādes atklāja plaisu starp mākslas ideāliem un realitāti. Tautas tā brīža pašsajūtu un to, ko varam dēvēt par nacionālo garu, precizāk nekā jaundibinātā teātra oficiālās pirmizrādes atspoguļoja Birutas Skujenieces veidotais Raiņa „Daugavas“ uzvedums, kas tika izrādīts Latvijas Sarkanā Krusta sarīkotā vakarā pirms teātra atklāšanas un tika uzņemts tā repertuārā. Šis latviešu pirmais dzejas drāmas uzvedums bija ārēji visai statisks, V. Tones skatuviskajā ietērpā pieticīgs un lakonisks, bez tā izsmalcinātā formas slipējuma, ko vēlāk savām režijām viņas pašas Intīmajā teātrī-studijā tiecās piešķirt B. Skujeniece. Bez monumentālā „raudu dziesmas“ un rituāla rakstura, kāds piemita režisora V. Maculēviča iestudētajai „Daugavai“ Valmieras teātrī (1988), kur bija izvērsta tautas izdzīvošanas drāma. Taču uzveduma ārējo statiskumu un elēģiskumu piepildīja dzīvs iekšējs pulsējums, nepieciešamība

sāpes un izmisumu vērst tautas vitālo spēku atjaunošanas patosā.

Kādēļ šā iestudējuma pieteiktā interese par tautas likteņgaitas virzību nekļuva par Nacionālā teātra programmatisku tēmu un virsuzdevumu? Kādēļ mūsdienīga, latviski īpatnēja izteiksme netika meklēta šā jaunās brīvvalsts nacionālā patosa un arhetipiskās lakoniskās vienkāršības sintēzē? – Trūka spēcīgas, organizējošas režisora personības, kas to uztvertu un attīstītu tālāk. Teātra pirmais direktors Aleksis Mierlauks, jau pāri pusmūžam, bija meistars, kura pirmatklājēja drosme savulaik bija koncentrējusies „Uguns un nakts” un M. Gorkija darbu pirmuzvedumos uz latviešu skatuves. Savas striktas programmas šim māksliniekam, kura daiļradē var atrast lielu tuvību ar atsevišķiem M. Reinharta, O. Brāma, A. Antuāna, Maskavas Dailes teātra un K. Mardžanova Rīgas perioda estētikas principiem, nekad nebija bijis. Kā uzsver teātra zinātniece Lilija Dzene, Nacionālā teātra periodā A. Mierlauks galvenokārt var piedāvāt „...lietpratīgu darbošanos labi pazīstamās reālistiskās dzīves līdzības robežās”¹⁵. Bez spējas „kondensēt” šo realitāti asākās, vispārinātākās, savdabīgākās formās.

Dzīvs „mezgls” nesasienas starp viņa iestudētās R. Blaumaņa „Uguni” (1919) varoņiem, un mīts par D. Akmentiņas Kristīni un R. Bērziņa un R. Veica Edgaru netop kļiedēts. Tradicionāli risināts ir arī „Indrānu” inscenējums (1920), kas papildinājumā ar E. Brenčēna dekoratīvā ietēpa tradicionālismu rada savdabīgu nacionālā kanona „kvadrātu”. Taču šajos un līdzīgos uzvedumos attīstās tas, ko mēdz dēvēt par Nacionālā teātra stilu, – vienmērīgs, klasiski izlīdzināts, pašas dzīves formām un dzīves patiesīgumam uzticīgs inscenējuma un aktierspēles stils. Tajā iespējamās jaunatklāsmes, neveiksmīgi izklupieni un veiksmīgi padziļinājumi, taču šī „neoklasicisma” stila pamatvirzība, balstīdamās uz tā galveno realizētāju – aktieri, saglabājusies līdz pat mūsdienām.

Neko jaunu latviskuma izpratnē un izteiksmē nedeva Raiņa „Zelta zirga” uzvedums A. Mierlauka režijā (1919). Lugas reālis-

tisko un fantastisko elementu „berze“ iestudējumā, eklektisms un butaforiskums, ko radīja pirmajiem cēlieniem pielāgoto sadzīvisko dekorāciju un N. Strunkes pēdējiem cēlieniem gleznoto fantastiskā stila dekorāciju nosacītās tēlainības nesaderība, varēja viest bažas, vai šai teātri neturpināsies „dekoratora laikmets“. Zināmu apstiprinājumu tam varēja rast arī J. Akuratera vēsturiski romantiskās drāmas – traģēdijas „Viesturs“ uzvedumā A. Mierlauka režijā (1920), kur par visspilgtāko tika atzīts jaunā dekoratora Oto Skulmes devums.

Ne tikai latviskās krāsas, bet arī mūsdienīga liniju dinamika, kas organiski saistīta tiklab ar uzveduma varoņu jūtu un domu dinamiku, kā ar skatītāju līdzpārdzīvojumu, – par šīm O. Skulmes debijas kvalitātēm liecina J. Jaunsudrabiņš: „Visaugstākā skatuves izteiksme ir sasniegta otrā cēlienā. Te mēs redzam silu, dziļu un noslēpumainu. Milzīgo priežu galotnes ieslid zaļā bezgalībā. Vienīgi vertikālas linijas, nekādu sikumu, tikai pāris baltu asumu uz zemes... Pamattonis brūns... Krāsas samērīgi izdalītas karavīru tērpos, zemē, kokos, gaisā. .. svinīgs kļūst vīru solijums šajās krāsās un linijās. Sākumā nokautais Egils ir vienīgā horizontālā linija. Kā izliets dzidrš ūdens viņš ir cieši piekļāvies zemei, kamēr viss ap viņu cenšas augšup. Tad noliecas šķēpi. Linijas salūst. Mūsu sajūtas kļūst asas. Mēs ciešam. Cēliena beigās šķēpi paceļas gaisā. Viss savienojas vienā vertikālā domā, skaļā spēku un cerību saucienā. Mēs.. pievienojamies dzīvības aicinājumam.“¹⁶

Taču atšķirībā no Dailes teātra formas meklējumiem tā sānkumposmā Nacionālā teātra uzvedumu dzīvā dvēsele, ar ko tie izceļas vai grimst, allaž ir aktieris. Sasteigtajā „Pūt, vējiņi!“ iestudējumā (1920) – pirmajā savu darbu uzvedumā, ko pēc atgriešanās no trimdas redzēja Rainis, – par tādu kļūva M. Šmithenes Baiba – to gadu spilgtākais latviskās skaidrības personificējums mūsu teātros. Un vēl tikai reizi pacelt sev līdzīgu „dvēseļu mežu“ režisoram Aleksim Mierlaukam izdodas Raiņa „Jāzeps un viņa brāji“ lielinscenējumā (1920).

Uzvedums veidojas kā radoša kopdarba piemērs, A. Mierlauka sākotnējo iecerī par vecromantiska stila „operisku“ iestudējumu dramaturga un dekoratora J. Kugas ietekmē vērsot ekspressīvā, skarbi monumentālā darbā. Katra tēla literāro analīzi un monumentalitātes kā režijas principa pamatojumu izstrādā teātra dramaturgs Kārlis Freinbergs. J. Kuga katram aktierim zīmē masku. Tās ir „smalks veidojums ar suģestējošu acu izteiksmi, kurā it kā spoguļi atainojas Raiņa tēla slēptākā būtībā, .. kura izaug aktiera priekšā kā pārtapšanas, kā radoša meklējuma ideāls, bet nevis ikkatri personībai ērti piemērojams modelis. .. viss sagataves materiāls kalpo aktiera patstāvības attīstīšanai, tēla darbības individuālai izpratnei.“¹⁷ L. Dzene izvērta tēzi, ka šajā uzvedumā pirmo reizi mūsu režijas praksē tik pamatīgi izstrādātajās ritma maiņās, kas bija jauns atbalsta punkts aktieriem, jūtama sasauksme ar A. Mierlaukam pazīstamo Maksa Reinhardta ekspressīvo masu inscenējumu praksi.¹⁸

Tie nav nekādi īpaši meklēti latviski ritmi vai maskas. Arī mēģinājumu laikā, mudinot aktierus savu varoņu rīcības motīvus samērot gan ar dzīves vērojumiem, gan – jo īpaši – gremdēties intuīcijā, režisors neizvērta nacionālo īpatnību kritēriju. Lai arī Rainis ir „latviešu tautas patība“ (kā to ietilpīgi formulējusi Māra Zālīte), gan Kuga, gan Mierlauks apzinās, ka dzejnieks „ved projām no tautas šaurā loka“. Dekorācijas ir veidotas stilizētās līnijās, nekonkretizējot vidi. Režisors „cērt“ lielās, maģistrālās naida un milas, atribes un piedošanas stīgās, kārtojot ap tām atsevišķās tēlu dzīves un darbības. Un latviskais uzvedumā tiek „lauzts“ vispārcilvēciskā prizmā.

Jāzēpa sapnis par kviešu laukiem un ļaudīm, kuriem, harmonisku darbu veicot, ir apgarotas, liksmas un maigas sejas, ir nacionālā ideāla daļa, kas dažādās variācijās plaši atspoguļojas arī tā laika un vēlāku gadu latviešu glezniecībā, literatūrā utt. Varoņa atsvabināšanās no rupjās „barbarības“, visa viņa gaita no pirmatnējā raupjuma līdz Ēģiptes kultūrai un garīgumam ir ne tikai „nākotnes cilvēka“ attīstības gaita, bet tautas likteņ-

virzības ideāls ar humānismu un kultūru kā nākotnes Latvijas mērķi.

Raiņa daiļrades pētnieks V. Hausmanis raksta: „Pirmajos divos cēlienos Rainis ietvēris pirmatnējās ganu dzīves primitīvismu un no Bībeles pārņēmis brāļu raksturu iezīmes. Jāzepa brāļiem traģēdijā piešķirta ebrejiska nokrāsa, kas pilnīgi atbilst Bībeles vēstījuma garam, turpretī Jāzepam Rainis šādu nacionālu nokrāsu nav devis. Jāzeps ir paša Raiņa jūtu un domu izteicējs, un, ja vien viņš darbotos citā vidē, viņu varētu uzlūkot arī par maigu latviešu jaunekli.“¹⁹ Vides specifiskums uzvedumā nebija uzsvērts, latviskums ne ārēju akcentu, bet iekšējas garīgas struktūras nozīmē bija jaušams gan Jāņa Ģērmaņa tēlotā Jāzepa garīgumā, gan Alfrēda Amtmaņa-Briediša atturīgi liriskajā sapņotājā Jāzēpā. Un maz ticams, ka uzvedums būtu varējis saistīt skatītāju interesi 125 izrādēs 13 gadus, ja brāļu tēlos iestudējuma veidotāji un aktieri būtu redzējuši tikai mums tālus briesmīgus jūdus, ja Raiņa sāpes par skarba darba un dzīves apstākļu izkropļotajiem raksturiem un ganu dzīves primitīvismu Kanaānā ietiektos tikai mūsu senvēsturē un neskartu – gan simboliskā, gan reālistiskā limenī – sava laika nācijas dzīves aktualitātes.

Traģēdijā „Jāzeps un viņa brāļi“, kur Bībeles leģendu un motīvu pārradijums apvienojies ar senēģiptiešu folkloras materiālu un mitoloģisko priekšstatu par pasaules uzbūvi, dzīvību un nāvi, u. tml. izmantojumu, nacionālais un vispārcilvēciskais jeb internacionālais stājas jaunās, plūstošās attiecībās. Vai Potifers iemieso ēģiptiešu augstmaņa, cilvēces „gudrajo“ vai senlatviešu krīva psiholoģisko modeli, ētiskos un filozofiskos uzskatus? To sintēzi vai atsevišķā kvintesenci? Un jūdu meitene Dina, kuras visaptverošā cilvēcība un sievišķība, ziedošanās un milas pašai izliecība tik dziļi ietiecas latviskās dzīves uztveres un pieredzes pirmatnējos slāņos? Zemes smagums, ko kāds no recenzentiem ar pārmetumu atzīmējis Mirdzas Šmithenes varones tēlā, Dinu vēl vairāk pietuvina nacionāli īpatnējā izpausmēm teātrī.

Virišķīgais „augstākās matērijas“ garīgais princips un sievišķais, sevi upurējošais un reizē piepildošais zemes auglības princips, kas raksturīgs seno baltu reliģijām un priekšstatiem, to saplūsme Jāzepa un Dinas attiecību tēlojumā ir vēl viena kārtā lugas daudzslāņainībā, kas jaušama arī uzvedumā.

Abu šo tēlu poētiskumā, īpaši Dinas mīlas vārdu tēlainībā, aprakstot mīlu, kam atvēlēts tik vien kā laika brīdis „no tā, kad cīruls uzmostas, līdz tam, kad zīle dziedāt sāk“, – vispārcilvēciskais saplūdis ar latvisko. Un kā lai Asnates runā, kas atspoguļo ēģiptiešu izsmalcināto ziedu estētiku, piemēram, „Es smaršu laivā tevi vedīšu“, „Lūk, atplauku pie tevis / Kā vītis zars, kas ielikts ūdens traukā“, „Es aiziešu uz akāciju leju, / Uz puķes zieda likšu savu sirdi“, neierauga līdzību ar mūsu dainās minēto „ziedu laivu“, tautu meitu, kas pie tautieša uzplaukst „kā ziediņš azotē“ u. tml.? Latviskuma izpausmes mūsu teātri šķīstu ierobežotas un šauri tvertas, ja M. Šmithenes Baibai nepievienotu viņas Dinu. Un arī Liliijas Ērikas un Paulas Baltābolas Asnati – kā nacionālā intelekta garīgi izkoptāko daļu.

Uzvedums skāra latviskās ētikas un dzīves filozofijas pamatkategorijas. Varbūt pirmoreiz Raiņa cilvēcības ideāls, traģiskās katarses apskaidrots, tik spēcīgi ietekmēja skatītājus. Dzejnieks savā dienasgrāmatā min vecenīti no laukiem (par to viņam stāstījusi A. Brigadere), kura ēdusi melnu maizi, lai sataupītu naudu izrādes apmeklējumam. Vai tas nav visizteiksmīgākais apliecinājums uzveduma latviskajam aspektam? „Aktieri pret šo izrādi izturas kā pret vienreizēju savas dzīves uzdevumu, un tā turpina ansambliski pilnveidoties, saskaņoties,“ raksta L. Dzene.²⁰ Saviņņotie skatītāji neiebilda arī pret izrādes garumu; pēdējo gan daudzus gadus vēlāk uzsvēra angļu recenzents sakarā ar lugas uzvedumu Starptautiskās lugu biedrības (*The International Play Society*) sarīkotajā vakarā Jaunajā Skalas teātri Londonā.

Taču tik veiksmīgi nacionālā un vispārcilvēciskā simbiozes piemēri latviešu teātri ir reti. Jau sakarā ar Raiņa „Kraukliša“

uzvedumu A. Mierlauka režijā (1921) atkal atjaunojas kritikas pārmetumi teātrim un režisoram par nespēju sakausēt lugas sadzīviskās darbības ar tās fantastisko simboliku, par naturālismu un smagnējību. Savu latvisko tēlu interpretāciju turpina M. Šmithene Magones lomā. „Ritošās Raiņa daiņas, kurās sakūst asinis un ziedi, mīla un nāve un jauna augšāmcelšanās, Mirdzas Šmithenes izrunā un izspēlē bija liela un dzidra spēka pilnas,“²¹ raksta J. Sudrabkalns. L. Ērika, kas, tāpat kā savulaik Spīdolā, izcēla „lepnās, pavēlošās vietas“, savā Magonē akcentēja latviskā rakstura nepakļāvību, varonību, iekšējo dramatismu. Komēdijiski interesantie stabulnieki J. Sudrabkalnam šķiet „gluži kā no kādas latviskas *commedia dell' arte*“, taču jaunas un būtiskas kvalitātes ne Nacionālā teātrī, ne latviešu teātra kopējā stilā uzvedums neuzrāda.

Savu „lielo rēķinu“ ar Raini A. Mierlauks noslēdz ar „Spēlēju, dancoju“ pirmuzvedumu (1921). Sadzīvisko skatu gaumīgais etnogrāfiskums un dzīvīgums te tomēr nespēj izlīdzināt butaforisko elles, kapsētas, Tota sirds pārkalšanas un citu skatu radīto iespaidu. Arī L. Ērikas gleznā un trauklā Lelde un J. Ģērmaņa Tots vēl nekļūst par pārliecinošiem latviskuma un radošas personības simboliem. Šo spēku abiem tēliem piešķir tikai E. Smiļģa inscenējuma vēriens vēlāk Dailes teātrī.

A. Mierlauks prot meistarīgi darināt istenības fragmentus, kārtot tos saskanīgā mozaikā. „Bet Rainis nāk ar jauna tipa drāmu, kur .. mākslas veselums nav domājams bez izrādes koptēla radīšanas, bez Raiņa simbolu vēsturiski filozofiskā skaidrojuma. Raiņa dramaturģija prasa, virza uz to, lai režisors kļūtu ideju cilvēks,“²² atzīst L. Dzene. Mierlauks ir reālists, kurš ar augstām idejām aizraujas reti. Arī viņa aktiermāksla (Blaumaņa varoņi) simbolizē šo dziļi zemē ieaugušo, stingro latvisko ētiskumu un realitātes izjūtu, kas tikai atsevišķos brīžos aiztiecas līdz debesīm. Viņš ir tradicionālo vērtību krājējs un spodrinātājs un tikai ārkārtējības gadījumos – jaunu vērtību izvirzītājs.

Bet „tradīciju uzkrāšana ir tikai sekundāra darbība, ko

absolutizējot teātris var pārvērsties par nacionālu kapliču“, norāda J. Grīns, kurš uzsver, ka tradīciju kopšana Nacionālajā teātrī uzsākta jau šā teātra darbības sākumā.²³ Kurš būs to tālākvirzītājs, jauna strāvojuma veidotājs, jaunu pavērsienu rai- sitājs? Šādu aicinājumu vēl sevī nejut arī režisors A. Amtmanis-Briedītis, kas dodas uz nesen nodibināto, vilinošo Dailes teātri, lai pēc tam atgrieztos ar šā teātra „saldo indi“ (J. Sudrabkalns) asinis. Režisors, kura atklātais dabas un cilvēka vitālo spēku, dionīsiskā elementa triumfs beļģu rakstnieka Šarla van Lerberga darba „Pans“ uzvedumā (1920) ir tik tuvs latviskajai dabas un vitalitātes izjūtai. Vēlāk šī izjūta rod auglīgu turpinājumu A. Amtmaņa-Briediša tautas lugu uzvedumos Nacionālajā teātrī, kur viņš kļūst par nacionālā stila tālākveidotāju.

Šajā teātrī neiesakņojas B. Skujeniece – viena no sava laika garīgi aktivākajām, izglītotākajām personībām, kas ir kritiski noskaņota pret latviešu teātra kanoniem un štampiem. „Daugavas“ uzvedumā viņa mēģina domu izteikt kaili – bez jebkādiem ārējiem efektiem, pastiprinātiem jūtu viļņojumiem. Aktrise vairākkārt iestājas par Nacionālā teātra tēlojuma stila attīrīšanu no ārišķīgiem raksturojumiem runā, grimā, darbībā, uzsver nepieciešamību mācīties „no jauna runāt“, sekojot jaunā laika mākslas strāvojumiem, pārskatīt J. Dubura ieviestos skatuves runas principus, kas pieder savam laikam. Taču aktieriem viņas kritika un rosinājumi šķiet augstprātīgi un pāristāvoši, un sadarbība neveidojas.

Raiņa direkcijas laikā (1921–1925), kad Nacionālais teātris pastiprināti pievēršas pasaules dramaturģijas klasikai, bet īsteno arī to darbības virzienu, ko dzejnieks sauc par „nacionālo momentu“, izvirzot prasību uzvest visas oriģināldrāmas, „kuras tik paceļas pāri diletantismam“, veidojas paradoksāla situācija. Teātrī, kura mērķis ir latviskums, nevienam no režisoriem, izņemot vecmeistaru A. Mierlauku, nav intereses par oriģināllugām un nacionālām izpaušmēm mākslā. Krievijā, Sorbonnā un Briselē izglītību ieguvušā Friča Rodes pasaules lielās klasikas uzvedumi

un arī askētiskā stilā ieturētie Aspazijas drāmu „Vaidelote“ (1922) un „Aspazija“ (1923) iestudējumi izkopj ansambļa kopējo skatuves kultūras limeni. Taču tajos nav to spilgto mākslas dzirksteļu, kas spētu iedegt ko jaunu un ietekmēt inscenējuma un aktierstila maiņu.

Krievu skatuves mākslas sasniegumus respektējošā Kristapa Lindes režijas un aktiermākslas veids ir ārišķīgs un deklamatorisks, un itin drīz kolektīvs viņu nelabprāt pieņem. No Krievijas pārbraukušais Ernests Feldmanis tiecas latviskajā spēles veidā ieviest lielāku vieglumu, atraisītību, dinamiska ritma un plastiskuma izjūtu, taču ansamblis viņa principus pieņem visai gausi, un viņš pats pēc dzīves uztveres ir „Eiropas džentlmenis“, kam maz rūp specifiski nacionālās izpausmes.

Šajā laikā L. Dzene kolektīvā konstatē tendenci: „Atpakaļ pie Mierlauka!“²⁴ Tā nozīmē atgriešanos pie sev tuvās reālistiskās organikas, reālpsiholoģiskā tēlojuma veida, dzīves vērojuma un tiešā, nepastarpinātā pārdzīvojuma prioritātes. Šķiet, ka Raiņa izceltajā Nacionālā teātra aktieru īpašajā prasmē tēlot „dvēseles notikumus dzīvos cilvēkos“ šajā pašā laikā pastiprinās mākslinieku personisko izjūtu loma, spēja katram pašam veidot un virzīt savu individuālo pieredzi uzveduma kopējā gultnē. Un no šīm vērtībām veidojas spilgts ansamblis. Nacionālā teātra aktieri, tāpat kā režisors Mierlauks, ir savrupnieki mākslā, kas apvienojas vai nu atsevišķos pacēluma brīžos (kā „Jāzeps un viņa brāļu“ uzveduma laikā), vai vērstoties pret pseidonovatoriem (kā protestā pret K. Lindi). Neraugoties uz to, ka visiem ievērojamākajiem vecākās paaudzes aktieriem ir ansambļa jēgas izpratne: viņi visi stāvējuši aiz kulisēm, sekojot izrādes vai mēģinājuma norisei.²⁵ Un A. Mierlauks „iznāk no kulisēm“, lai latvisko un mīļi „bezzobaino“ Blaumaņa humora izjūtu un izpausmes mūsu teātri papildinātu ar A. Upīša nesaudzīgo satīru („Peldētāja Zuzanna“, 1922), lai realitātes un fantastikas balansu A. Brigaderes „Maijā un Paijā“ (1922) atgrieztu sev tuvajā „zemes konkrētībā“ (A. Upīša „Laimes lācis“, 1923).

Kolektīva savrupību izjūt arī A. Amtmanis-Briedītis, kurš 1924. gadā atgriežas no Dailes teātra. Aktieriem beržoties starp piecu atšķirīgu režisoru „dzirnakmeņiem“, nevar būt ne runas par vienota nacionālā inscenējuma vai aktierspēles stila izveidošanu. Kad direktoru Raini nomaina teātra kritiķis Arturs Bērziņš, kas sola turpināt meklēt „īpatnēji latvisku izteiksmi un raksturu kā valodā, tā tēlojumā, tērpos, dekorācijās“²⁶, teātra stilā, īpaši oriģināllugu iestudējumos, nekas būtiski nemainās. Gaigalu sētā (J. Linduļa „Gaigalu dzimta“ A. Mierlauka režijā, 1926) „suns pa istam rej, istu biežputru ēd un dūšīga meiča Alma pa jokam vis nemazgā skatuves grīdu“²⁷. J. Janševska „Precību viesuļa“ iestudējums (1927) ir „krāsains, latviskas saules apspīdēts senlaicības dārzs. [...] Gluži kā „Latvju rakstu“ burtnicas vai Etnogrāfiskā muzeja tēli, .. vesela Kursas galerija.“²⁸

Šo detalizēto sadzīviskumu un dokumentālismu mēģina apstrīdēt A. Amtmanis-Briedītis, piemēram, A. Brigaderes harmoniskās teatrālās pasakas „Lolitas brīnumputns“ uzvedumā (1927), ieviešot hiperbolismu, modernu grotesku ar moriem melnās maskās, modernu mūziku un manierēm kroga skatā. Taču nav Nacionālajā teātri režisora, kurš, piemēram, Raiņa pasaku lugu iestudējumos būtu izmantojis paša autora doto atslēgu: „Zvērus un putnus var tēlot tādos tērpos, kā to dara mūsu tautas paražās, kad ļaudis iet budēļos,“²⁹ – mēģinot latvisko nevis modernizēt, bet atgriezt pie pirmsākumiem.

Tradiccionālajos Blaumaņa darbu iestudējumos, par kuriem, piemēram, „Pazudušā dēla“ atjaunojumu (1926), kritika ironizē, ka tur „viss pa vecam“ un, šķiet, Pūlišu Paulam tās pašas salmu rogas matos palikušas, kas skatītas jau pirms divdesmit gadiem, negaidīts modernizējums ir atrises Marijas Leiko viesošānās Kristīnes lomā „Ugunī“ uzvedumā (1928). Viņas jūtīgā, trauksmainā spēle, kas tradicionālo tēlu atklāj modernā psihoanalītiskā tvērumā, piešķir iestudējumam asāku formu un elpu, tuvina latviskā izpratnī jaunā laika pārmaiņām un modernā cilvēka dzīves uztverei.

Formas asuma trūkums – ne ārējā raksturīguma, bet tieši šā „laika saslēguma“ nozīmē – ir visproblemātiskākais Nacionālā teātra latviskuma izpausmēs, jo iedibinās kāds konkrētās sadzīves norisēs balstīts, bet garīgi paabstrakts laucinieciskums, blaumaniskums u. tml. Modernākas un dinamiskākas iezīmes Blaumanim tiecas piešķirt A. Amtmanis-Briedītis „No saldenās pudeles“ uzvedumā (1927), ar mūziku un dziesmām izceļot ritma viēglumu, kā arī paspēcinot groteskas un šarža elementus, bet „Trīnes grēkos“ (1934) komisko titullomu iedalot ansambļa vismodernākajai aktrisei Ludmilai Špilbergai. Viņa iestudētās „Skroderdienas Silmačos“ (1935), kur Blaumaņa pasaulē organiski iejūtas salonlugu prima Lilija Štengele Antonijas lomā, papildinās ar J. Kalniņa komponēto „Lai ligojam, lai svinam“, kas vēlāk kļūst par „klasisku“ šīs lugas uzvedumu sastāvdaļu.

Tā saukto tautas lugu uzvedumos, kurus režisē gan A. Mierlauks, gan A. Amtmanis-Briedītis, uzplaukst idilliskas lauku dzīves harmonijas tēlojums (J. Akuratera „Priecīgais saimnieks“ (1928), „Milestības zeme“ (1930) u. c.). K. Ieviņa „latvju druvu dieva“ brīdinājums – „Putras Dauķis“ (1927), kas liecina par nacionālā rakstura deģenerācijas iezīmēm, šajā pulkā ir izņēmums. Dramaturģijas un oficiālo tendenču rosinātais idilliskums aizvirza latviskā kolorīta izpausmes izšķērdīgā košumā – ārējos efektos, greznos kostīmos, ornamentālās dziesmās un dejās, seno svētku norišu un rituālu dekoratīvā izmantojumā u. tml. Kā latviskuma apoteoze top dzīru ainas ar pušķotiem galdiem, izēšanas, alus dzeršanu no kannām, dižu izdancošanos utt. Par neatņemamu svētdienīgas idilles sastāvdaļu kļūst ligošana un lāņu svinēšana. Pēc 1934. gada apvērsuma, kad nacionālais ideāls strauji papildinās ar idealizētiem latvju senvēstures, labiešu un bajāru tēliem, bajārisma elementi ienāca gan 1935. gada „Skroderdienās Silmačos“, gan aktiera un režisora J. Lejiņa iestudētajā Raiņa „Pūt, vējiņi!“ uzvedumā (1936).

Tomēr tādi režisori kā Alfrēds Amtmanis-Briedītis, Jurijs Jurovskis, kas Nacionālā teātra režijā iesaistās 1937. gadā, un

Jānis Zariņš, kurš te veidoja uzvedumus jau 20. gados, tad darbojās Strādnieku teātri un Operā, līdz atgriezās 1938. gadā, arī šajā sarežģītajā laikā saglabāja uzticību latviešu skatuves „maizei“ – organiskam, „neuzsmucinātam“ reālismam. Piemēram, cildenums (bez retorikas) un dvēseliskums valdija F. Šillera traģēdijas „Dons Karloss“ uzvedumā J. Zariņa režijā (1940). Un Žaņa Katlapa Dons Karloss, kuru aktiera jūtīgums un satricinošais pārdzīvojums vērtā lomā – notikumā, lugas vispārcilvēciskajās idejās atbalsoja arī sava laika nacionālo ideālu, ilgas, cerības.

Taču padomju varas atjaunošanas laiks nāca ar līdzšinējo ideālu noliegumu. A. Upīts rakstīja: „1940. gads, paceldams visu Latvijas dzīvi saulē, pacēla arī teātri no dangainās sliksņas. Viņš tapa par Padomju Latvijas Valsts Drāmas teātri. Nokratījis pseidonacionālo ārējo izkārtņi, kļuva patiesi nacionāls savā būtībā. Sociālistisko saturu viņa mākslinieki ietērpa skaistā nacionālā formā.“³⁰ Ja šis „pareizais“ atzinums atbilstu patiesībai... Tomēr jēdziens „nacionāls“ netika iznīdēts no teātra pavisam – kā tika noņemts Nacionālā teātra nosaukums, lai to atkal atjaunotu tikai pēc 48 gadiem – 1988. gada novembrī. Arī pieņemdami sava laika jaunus strāvojumus un obligātos sociālistiskā reālisma principus, šā teātra mākslinieki tiecās tos organiski saskaņot ar savu pieredzi un skatuves mākslas izpratni.

Uzsākot darbu pie R. Blaumaņa „Ugunī“ uzveduma (1940), teātris deklarē, ka vadīsies no lugas sociālās idejas. Taču iestudējuma režisors Jānis Zariņš atklāj, ka viņš sociālistisko reālismu izprot kā mērķi un prasmī „parādīt cilvēkus īstus, pilnvērtīgus savā pārdzīvojumā un īstenības apstākļos“³¹. Rodas uzvedums ar latvisku morāli ētisku starojumu, ko nespēj kļiedēt atsevišķie tendenciozie sociālie akcenti. Arī pēckara gados, lai gan bieži priekšplānā tiek izvirzīta iestudējuma sabiedriskā aktualitāte un teātra galvenais režisors A. Amtmanis-Briedītis pasludina „vecu“ Nacionālā teātra reālismu par statisku pretstatā „jaunajam“, „dinamiskajam“ reālismam, ir redzams, ka latviskais pamats šajā teātri ir tas pats. To joprojām nosaka spēcīgs ētiskā kodola

izcēlums, latviskās esības – kā saskaņas ar sevi, dabu, augstākajiem ētiskajiem principiem, ar vidi un sabiedrību – apziņa, dzīves norišu tvērumš gan monumentālās, gan sadzīviski precīzās formās, galveno atbalsta punktu rodod dzīves vērojumos un tēlu psiholoģijā.

Šis pamats gadu no gada nostiprinās A. Amtmaņa-Briediša uzvedumos. Izvilņojies aizrautīgas teatralitātes lokos, viņa inscenētāja talants 40.–50. gados iegūst panorāmisku tautas dzīves izpētes raksturu. Salīdzinājumā ar 1934. gada pirmuzvedumu gribā un enerģijā tvirtāks ir kļuvis Žaņa Katlapa Oskars A. Amtmaņa-Briediša režisētajā V. Lāča „Zvejnieka dēlā“ (1949) – šis „jauno laiku“ varonis, kam teorētiski būtu visas iespējas kļūt par nacionālā ideāla iemiesotāju. Taču šis tēls „nacionālajā panteonā“ neiekļūst; tur īsti iederīgs joprojām ir pirmās latviešu mākslas filmas Oskars – Pēteris Lūcis. Jo teātri latviskuma organiku apdraud vispārējās vulgārās socioloģizēšanas tendences, kas arī „Zvejnieka dēlā“ sulīgi tvertos tipus un raksturus (J. Oša Garoza u. c.) strikti sadala sociālo pretspēku nometnēs, kas reizē ir arī „pozitīvie“ un „negatīvie“ latvieši.

Toties A. Amtmaņa-Briediša iestudētajā A. Upīša „Zaļajā zemē“ (1950), P. Roziša „Ceplī“ (1953), R. Blaumaņa „Indrānos“ (1954) un „Skroderdienās Silmačos“ (1955) režisoram izdodas atraisīt ansambli sociālo prasību abstraktuma un tā laika jaunākās dramaturģijas shematisma nomirdināto konkrētības izjūtas prieku. Un tieši šī mākslinieciskā konkrētības izjūta, precīzs un meistarisks latviskās sadzīves atspoguļojums sekmē tā aktier spēles un inscenējuma stila veidošanos, kas šo teātri piecdesmitajos gados atšķir no citiem kolektīviem un jaunā lokā turpina Nacionālā teātra tradīcijas.

Alfrēda Amtmaņa-Briediša režisora inscenētāja talants (tik reti sastopams latviešu teātri!) šajā laikā ir sasniedzis pilnbriedu. Viņš ar drošu roku un pārliecību veido plašas tautas dzīves ainas, īstus skatuves romānus, ko dramatiski nosprīego spēcīgu, pārdomātu kontrastu kompozīcija. Lielo līniju mērķtiecība

te apvienojas ar spilgtu konkrētību un uzmanību pret katru atsevišķo laikmetu un latvisko sadzīvi raksturojošo detaļu. Laimdoņa Grasmaņa iekārtotās telpas, materiālu un lietu istums un vienkāršība „Zaļās zemes” un „Indrānu” uzvedumos sasauca ar Osienes, Ošu Annas un veco Indrānu sāpes un pārdzīvotuma īstumu. „Idilliskā” groka dzeršanas aina pie Brīviņu saimnieka galda, ko pārtrauc Osienes sāpju kļiedziens, režisora interpretācijā pārvēršas par skaudru, vērienīgu tautas dzīves gleznu, kas līdz vissīkākajam otas vilcienam fiksē gan latvisko pazemību, iztapību un lišķību, gan nepakļaušanās spītu.

Nacionālais raksturs A. Amtmaņa-Briediša lielajos skatuves opusos atklājas pārsteidzošā daudzveidībā, pretrunīgumā un mainībā. Stiprs un pašpārliecināts savā varenības apziņā – kā ciets ozols – uzveduma „Zaļā zeme” sākumposmā ir Jāņa Oša Brīviņu saimnieks. Izrādes nobeigumā viņš atgādina vecu, nokaltušu koku: slābens, nespēcīgs, vienā krekļā Brīviņš klist pa Ješkas izputināto māju un, kā savā režijas eksemplārā piezīmējis A. Amtmanis-Briedītis, „mirdams nevar nomirt”. Baigs sods cilvēkam, kura zeme zaļojusi no citu sviedriem un asinīm.

Ar absolūtu, satricinošu patiesības spēku smagās dzīves izmocītās Osienes likteni atklāja Olita Starka-Stendere. Nekā, nekā šajā pelēkā kā akmens sievā nebija no daudzīnātās latviskās labsirdības, žēlsirdības un mīlestības pret savu tuvāko – pat pret savu piesmiesto bērnu ne – tik izsusējuši viņā bija visi vitalitātes un gaišuma avoti. Toties Lidijas Freimanis Ošu Annā no mēma izmisuma pamazām modās pašcieņa un pretestība.

Tautas rakstura un likteņa daļa bija gan bezsirdis Ješka (R. Baltaisvilks, vēlāk J. Kubilis), gan laimes pamestie – Bērziņu Liena (V. Līne) un Zarēnu Kārlis (A. Videnieks), gan naivais un labsirdīgais Mārtiņš (P. Cepurnieks), gan glupjais Miķelis (K. Martinsons) un citi. Īsta latviešu dzīves un tikumu enciklopēdija. P. Roziša „Cepļa” uzvedumā to papildināja J. Oša kolorītais Ceplis, A. Milbreta un L. Bāra izmanīgais Sesks un Zutis, A. Liniņa naivais Cēzars Caune un citi spilgtie tipāži. Dzīva

licība latviskajai darbotiesdziņai, godīgumam un blēdībai, gandarījumam par panākumiem un kaunam par līdzilvēku postā grūstām dzīvēm.

Kopā ar Ž. Katlapu iestudētajos R. Blaumaņa „Indrānos“ A. Amtmanis-Briedītis cietina V. Silenieka Indrāntēva tēla līnijas, piešķirot vecajam Indrānam nelokāmu cīņas gribu un alkas gūt gandarījumu par dēla sagādāto apkaunojumu. Savukārt E. Ziles Edvartā, ko režisors nodēvējis par „saprātīga atrisinājuma cilvēku“³², jau parādās tā savas „tiesas un taisnības“ apziņa, ko vēlāk šā tēla traktējumā pastiprinās netradicionālie „Indrānu“ interpretētāji J. Strenga un M. Ķimele. M. Šmithenes Indrānmāte šajā 50. gadu iestudējumā vēl ir īsts latviskās sirdsšķistības un mātes mīlestības iemiesojums, kas tiecas samierināt abas karojošās puses – tēvu un dēlu. Taču iestudējuma fināls ir skaudrs, nevis patriarhālisma aizejošo „zelta laiku“ apraudošs.

Pārsteidzoši skaudrs bija arī Antonijas tēla traktējums „Skroderdienas Silmačos“ uzvedumā, kur režisors kā O. Lejaskalnes varones dominanti izvirzīja viņas vēlmi kļūt par lielu māju saimnieci un pārliecību, ka visu, arī laimi, var pirkt par naudu. Arī viņas un Dūdara attieksmēm uzvedumā piemita lietišķa darījuma raksturs, un visi recenzenti vienbalsīgi nosodīja šo klajo pragmatismu. Taču gan dzīves, gan mākslas realitāte, gadiem ejot, ir pierādījusi šī lietišķības fenomena dzīvīgumu un aktualizēšanos arī nacionālajā raksturā, un šajā aspektā A. Amtmaņa-Briediņa traktējums šodien šķiet gluži vai gaišredzīgs.

1955. gada „Skroderdienu“ māksliniecisko iedarbību un ilgstošos panākumus nodrošināja visa ansambla sabalansētais kopdarbs, kur gandrīz katra loma tapa par nozīmīgu sasniegumu šo aktieru radošajā mūžā un tika saistīta ar viņu vārdu un personību uz ilgiem gadiem. Gan A. Jaunušana Rūdis un komiskā veceņu trijotne – A. Klints Pindaciša, M. Šmithenes Bebene un E. Ezeriņas Tomuļmāte, gan J. Kubiļa Joske, V. Lines Zāra,

K. Klētnieka Ābrams un citi kļuva par savveida tēliem – zimēm, iemiļotiem un atpazīstamiem vitalitātes un dzīvotprieka simboliem.

Latviskā Līgo svētku liksme „Skroderdienās“ it kā izlidzina bagāto un nabago dzīru kontrastus „Cepļa“ uzvedumā, mazina „Zaļās zemes“ un „Indrānu“ iestudējumos iezīmēto rēno nolemtību. Kopumā šie četri uzvedumi mūsu teātra vēsturē veido klasisku četru gadalaiku ciklu: ar pavasarīgu rosmi, aktivitāti un cerībām, skurbu vasaras pilnbriedu, rudenīgām noskaņām un nenovēršamo gaitu preti iznīcībai vai jaunai atdzimšanai. Tautas liktenis, nacionālā rakstura mainība un patstāvība te atklājas lielajos dzīves, dzīvības un nāves kontrastos, latviskajos cilvēka mūža un dabas ritos, garajā ikdienas darbu virknē un šajos svētkos.

Salīdzinādams latviskā izpausmes A. Amtmaņa-Briediša un E. Smiļģa uzvedumos sakarā ar A. Degļava „Rīgas“ uzvedumu (1958) Drāmas teātri, rakstnieks un kritiķis J. Kalniņš raksta: „...nacionālā specifika mūsu teātros izpaužas visspilgtāk divos dažādos veidos. Pirmkārt, tas ir Eduards Smiļģis, kas rada dziļi latviskas, poētiska mirdzuma apņemtās izrādes. [...] Tas ir svētku dienas latviskums, kur mirdz rotas, skan drēbju piekariņi, uz skatuves ir īpatni latviskās telpu izbūves, un reizē šis latviskums ietverts ļaužu rīcībā, domāšanā, attieksmēs, notēloto personu raksturos. [...]

Turpretim A. Amtmanis-Briedītis pirmām kārtām ielūkojas savas tautas ikdienā. Svešs viņam ir minētais svētku mirdzums.. [...] .. viņu drēbēs sviedru smaka, viņu sejas bieži vien apaugušas rugājiem, sejas pantos nav skaistuma pievilcības. A. Amtmanis-Briedītis uzved uz skatuves sadzīves tipus. Te pirmām kārtām viņa spēks un te viņa mākslas dziļi nacionālās saknes. Gluži neizsmeļamas iespējas šai ziņā paver „Rīga“ ar saviem tautību pretstatiem un dažādajiem sociālajiem slāņiem. [...] Vajag dziļi pazīt savas tautas dzīvi, tās vēsturi, lai uz skatuves uzvestu visu šo laikmeta daudzveidību, tēlu galeriju. A. Amtmaņa-Briediša

uzvedumā tie visi dzīvo skaudri reālistisku dzīvi. Un šai stingrajā atbilstībā dzīves skaudrajai realitātei arī sakņojas .. izrādes dziļais nacionālais kolorīts. Tā ir dziļi latviska māksla, liela un vienreizēja, un A. Amtmanis-Briedītis radījis daudzus tādus spilgti latviskus uzvedumus. Tā viņš izkopj un nostiprina nacionālo specifiku latviešu teātrī, un te viņa nopelnus grūti pārvērtēt.³³

Eduarda Smiļģa latviskā spēles stila meklējumi. „Kūlenis“ no formas ekstravagancēm uz reālismu

Ari Dailes teātra vadītājs E. Smiļģis savā deklarācijā 1941./42. gada sezonai norādīja, ka šā teātra pamatmērķis ir „...radīt latvisku, nacionālu teātra stilu“. Tas var likties pārsteidzoši, jo atšķirībā no Nacionālā teātra, kas kopš savas darbības sākuma deklarējis nepieciešamību izkopt un attīstīt latvisku teātra stilu, Dailes teātra vadību, šķiet, vienmēr vairāk interesējušas „pārnacionālas“, vispārestētiskas problēmas. „Latviešu teātra pasaulē Eduards Smiļģis liekas atnācējs no citas pasaules, tik neparasts viņš ir un tik maz viņš saistās ar priekšstatu par mūsu ziemeļu zemi,³⁴ – šis J. Sudrabkalna apzīmējums jau it kā izslēdz nacionālo momentu Dailes teātra vienpersoniskā lidera raksturojumā, pasvitro viņa ārkārtējību. Latviskais Smiļģa mākslā izpaudās caur tradīciju apstrīdējumu, paradoksālo.

Mūsu mākslā pārstāvēdams to eksperimentētāju paaudzi, ko Eiropas teātri veidoja krievu režisoru A. Tairova un V. Meierholda, vācu režisoru M. Reinharta un G. Fuksa un franču režisora Ž. Kopo personības, E. Smiļģis tiecās radīt savdabīgu, neikdienišķu inscenējuma un aktieru spēles stilu arī oriģināldrāmu interpretācijā. Teātra vadītāju slavenā atsacīšanās no „tagadnes filozofiskā un literāriskā teātra“ (Dailes teātra programma, 1921) neparedzēja iedziļināšanos iestudējamo lugu nacionālajā kolorītā, tēlu sistēmas veidojuma vai konflikta vēsturiski lokālas piesaistes izpēti, bet izpaudās romantiska pacēluma, fantastiska sapņa, irealitātes vai spilgtas teatrālas groteskas īstenojumā, kas nacionāli īpatnējā ienesa nosacītību un stilizāciju. Neparasti izteiksmīgā krāsu dramaturģija Raiņa „Uguns un nakts“ uzvedumā (1921), kur katru no galveno lomu tēlotājiem

pavadija spilgta gaismas strēle: Lāčplēsi zeltaina, Spidolu sarkana, Laimdotu rožaina un Kangaru violeta, – piešķira tēliem vizuālu spriedzi un abstraktajam nacionālā rakstura konceptam – konkrētu krāstelpu. Protams, E. Smiļģis un Dailes teātra gaismu mākslinieks Fricis Lepnis savos meklējumos negāja tik tālu kā viņu laikabiedrs – amerikāņu režisors Deivids Belasko, kas uzskatīja, ka režisoram jāpārzina gaismu un krāsu psiholoģiskā un simboliskā nozīme un vērtības (ko intuitīvi pārvaldīja Smiļģis), un radīja speciālu laboratoriju, kur izmēģināja dažādus gaismu efektus un ierīces, un nacionālā krāšņuma – satriecoša Kalifornijas saullēkta attēlošanai savā uzvedumā „Meitene no zelta Rietumiem” veltīja trīs mēnešus. Taču gaisma Dailes teātra izrādēs kļuva par tēlu vizuālo identitāti, kas palīdzēja radīt iepriekšminēto latvisko „svētdienas mirdzumu” – kā varavīksni, kā dzīres acīm.

Kustību konsultantes Felicitas Ertneres līdzdalība Dailes teātra stila veidošanā, viņas pēc E. Ž. Dalkroza un F. Delsarta principiēm koptā aktieru kustība telpā saskaņā ar mūzikas ritmikas likumiem neattīstījās kādu specifisku latvisku ritmu vai kustību meklējumu virzienā. Kritiķis Kārlis Strauts 1942. gadā, analizējot Dailes teātra aktierspēles stilu, atklāj te neizmantošanas iespējas, jo, kā viņš raksta: „Mūsu tautai, šķiet, piemīt .. zināma ķermeņa muzikalitāte, stāva disciplinēta pakļaušanās ritmam, kas mums ir it sevišķi raksturīga kā kolektīva izpausme – strādāšana „rakstā”, darba dziesmas pavadījumā un kas arī modernam latvietim vēl it stingri turas asinis.”³⁵

Teātra darbības sākumposmā Eduardu Smiļģi un Jāni Munci var nosaukt par mūsu oriģināldrāmas iestudējumu *enfant terrible*, jo, kā liecina Dailes teātra pētnieks teātra zinātnieks Māris Grēviņš, R. Blaumaņa komēdijas „Skroderdienas Silmačos” uzvedumā savā trešajā sezonā teātris apstrīdējis un izaicinājis visas līdzšinējās lugas iestudējumu tradīcijas. Sekojot J. Munča centieniem ieviest teātra praksē delartiskās komēdijas principus, Blaumaņa tēli bija pārtapuši groteskā delartiskā personāžā bez

nacionālā kolorīta. Arveda Mihelsoņa Rūdis un Augusta Mitrēviča Kārlēns bija kļuvis par veikliem darbības organizētājiem, bet lauku sētas sadzīves ainas vērtušās raibā jūklī, kur bagātīgi izmantoti triku komēdijas elementi. Slavējot uzveduma temperamentu un gaišumu, kritika pārmeta, ka zemnieku istaba ar kņāgiem pie sienas izskatās pēc spāniešu pils, ka latviešu lauku raksturi atgādina itāliešus spilgtos kostimos, bet Jāņa Priedes tēlotais Aleksis – Čaildu Heroldu vai rokoko stila marķīzu.³⁶

Blaumaņa „Trīnes grēku” uzvedumā (1925) jau pavid pa kādai latviskuma iezīmei. Jānis Sudrabkalns iestudējumu salīdzina ar „fantastisku latvju villaini” un raksta par „istu latvju lauku karnevāla viesuli pašās beigās”, atzīmējot, ka Emīlija Viesture „no Šekspīra un Goldoni graciozajiem sievišķiem bija pārvērtusies varenī dūšīgā Mazbērzu mātē”.³⁷

„Latviskais karnevāls” – tā ir Smiļģa „atslēga” oriģinālkomēdiju iestudējumiem, un 90. gados šis princips atdzimst gan Arnolda Liniņa (DT), gan Leonīda Beļavska (Rīgas Krievu drāmas teātris) „Trīnes grēku” iestudējumā. Delartiskā pieeja, kas īsti nepieguļ Blaumanim, izrādās provocējoši dzīvinoša Ā. Alunāna dramaturģijas interpretācijā – „Seši mazi bundzinieki” uzvedumos (1923 un 1935). Teātrim ar aktieru groteskā spēles improvizāciju, atjautīgu rotaļu un risinājumu palīdzību izdevās lugu pārvērst „no sekla joku gabala ar sen aizgājušu laiku dienas jautājumiem .. par vērtīgu, rosinošu un dzīves priecīgu izrādi”, liecina K. Strauts.³⁸ Te darbības personu žestu un kustību nosacītā daudzveidība jau bija mākslinieciski loģiska un motivēta. Teātris bija pievērsies notikumu vietas raksturošanai, un kostimos bija vērojamas, lai arī ne spilgtas, tomēr nacionālas iezīmes.

Teatrālā košumā teātri atklājās A. Brigaderes „Princese Gundega un karalis Brusubārda” (1923) un „Sprīditis” (1924). Lai gan šie un citi latviešu oriģināldrāmu iestudējumi 20. gados kritikā tika arī slānīti slānīti par neorganisku latviskā modernizēšanu, uzmanību piesaista īgaunų režisora Kārela Irda atmiņas

par neparasti spēcīgo iespaidu, ko uz viņu atstājušas jaunībā redzētās Dailes teātra „Skroderdienas Silmačos“. Runājot par saviem īgauņu romantiskā perioda klasikas darbu uzvedumiem, režisors uzsver: „...domāju, ka šo Koidulas un Kicberga lugu inscenējumu panākumus lielā mērā – lai arī neapzināti – ir kaldinājuši mani iespaidi no Dailes teātra „Skroderdienām Silmačos“. Un šķiet, ka tieši no „Skroderdienām“ arī ir aizgūti pirmsākumi šai viegla humora un tai pašā laikā milas pilnajai attieksmei pret savu tautu, pret tās pagātnes priekiem un raizēm.“³⁹

Delartiskās formas, par kurām tā pukojās „tirā latviskuma“ aizstāvji, tomēr bagātināja nacionālā rakstura ekspresīvo un nosacīto izpausmju iespējas, darīja tās atvērtākas, elastīgākas, atraisot latvisko gaišumu un temperamentu. Tās dabiski iekļāvās Dailes teātra ekspresīvā romantisma (kura spilgtākie paraugi 20. gados bija, piemēram, V. Šekspīra „Hamlets“ u. c.) virzienā.

„Pirmais nopietnais solis, kur teātris tieši piegāja latviskajam inscenēšanas veidam, bija Raiņa „Spēlēju, dancoju“,“⁴⁰ apgalvo K. Strauts. Šajā 1926. gada uzvedumā teātra jaunais skatuves gleznotājs un telpas iekārtotājs Oto Skulme, kurš šajā postenī nomainīja Jāni Munci, izveidoja skatuves ietērpu, kas bija „piesātināts ar nacionālo garu“, izņemot elles skatu, kas saskaņā ar E. Smiļģa ieceri bija risināts kā uzdzīve modernā restorānā ar frakotiem velniem un raganu – bārdāmu reviju. Arī aktieru tērpi, lai gan bez īpašiem tautiskiem ornamentiem un krāsu sakopojumiem, raksturoti kā latviski. „No šīs lugas sākot, nacionālais elements iegūst ne tikai pilnas tiesības, bet arī sāk mākslinieciski kuplot,“ uzsver K. Strauts. „Tā Dailes teātra skatuve top ne tikai par mūsu etnogrāfisko vērtību izcēlēju, bet arī par tālākveidotāju.“⁴¹

Vai tā bija realitāte vai pieņēmums? Gan viens, gan otrs. Katrā ziņā „Spēlēju, dancoju“ uzvedums Dailes teātrī liecina par iespējām nacionālo kolorītu atklāt arī smalkāk un savādāk nekā izšķērdīgās krāsu un ornamentu spēlēs. Te nav tās apjomīgās sadzīves, kas reālistisko ainu traktējumā valdīja lugas

pirmuzvedumā A. Mierlauka režijā Nacionālajā teātrī, ne arī toreizējā uzveduma butaforiskuma simboliskajās ainās (Tota izgrieztās kartona sirds pārkalšana u. tml.). E. Smiļģis Totu traktē ne kā latviskā Gatiņa un Antiņa garīgo līdzinieku, bet kā spēcīgu personību, dzejnieku un dziesminieku, kas tuvs gan nacionālajai mentalitātei, gan simbola vispārinājumam.

Viena no uzveduma kulminācijām – sarkani izgaismotā, tēlaini atrisinātā kalves aina, kur varonis pa spirālveida kāpnēm pamazām virzās uz augšu, ar katru vesera sitienu un pakāpienu it kā paceldamies augstākā pieredzes un kultūras limeni, lai spirāles noslēgumā parādītos Dantes tērpā, – saturiskās ietilpības ziņā ir viena no visdrosmīgākajām latviešu teātrī. Latviskās kultūras pievienošanās eiropiskajai, tāpat kā indivīda pašattīstība, bija jau lielā mērā sabiedrībā „ierunātas“ un pašsaprotamas lietas. Bet latviskā spēlmaņa tik „vienkāršā“ tuvināšana Eiropas kultūras ģēnijam liecināja par lielām nacionālās pašapziņas rezervēm.

„Svētdienīgā latviskuma“ iemiesojums bija E. Smiļģa Uldis viņa iestudētajā Raiņa „Pūt, vējiņi!“ 1929. gadā – ar bramanīgu stāju, etnogrāfiski greznā tērpā, ar zvērādas cepuri, platu jostu, ar zvērādu rotātos zābakos, koši ģērbtu tautumeitu ielenkumā. Te jau sāka izpausties tas bajāriskais uzvedumu stils, kas kulminēja 30. gados. Atšķirībā no M. Šmithenes klasiskās, kautrās un liriskās Baibas Elvīras Brambergas „jauno laiku sedzacīte“ bija nepakļāvīgāka, pašapzinīgāka, lepnāka. Šis Ulda un Baibas latviskums bija asākās līnijās tverts, krāsaināks, nemierpilnāks, O. Skulmes radītā vizuālā tēla, Latvijas dabas krāšņuma – zaļās zāles, zilo Daugavas ūdeņu utt. – harmonijas izaicinātājs.

Nacionālais romantisms, kas izpaudās dziļā, ārēji neafišētā piederības apziņā savai tautai un aizrautīgā trauksmē uz nākotnes viziju – jūtās un pārliecībā brīvu personību, kura vienojas harmonijā ar saviem brāļiem citās nācijās, – bija Raiņa traģēdijas „Indulis un Ārija“ uzveduma (1930) pamatstīga. Smiļģa paša tēlotajā kūru vadonī arhetipiskas senā virsaiša iezīmes un Raiņa varoņa vērienīgums atklājās romantiskā paspilgtinājumā.

Ņemot vērā E. Smiļģa orientāciju uz pasaules kultūras vērtībām, rakstura un temperamenta diktēto tieksmi pēc visa spilgtā, neparastā un viņa slaveno „skatienu pāri horizontam“, var rasties dabisks jautājums: vai viņam maz rūpēja nacionāli ipatnējais mākslā? Vai Smiļģis, kurš bijāja Visvareno, bijāja arī latviskas vērtības, nacionālo garu un tautiskumu? Netiešu atbildi sakarā ar abiem „Induļa un Ārijas“ uzvedumiem (1920 un 1930) sniedz Māris Grēviņš: „Toreiz teātra atklāšanas izrādē dominēja sakāpinātu kustību formas, tagad mākslinieks atklāja Induļa sirdi, viņa plašo dvēseli, kas slēpj sevī milu ne tikai uz Āriju, bet arī uz savu tautu.“⁴² No jaunām formām pie „vecām“ vērtībām, no vispārējā pie atsevišķā, no vispārcilvēciskā pie nacionālā un šo abu lielumu sintēzes – šādos spirāles lokos attīstījās Dailes teātra vadītāja talants. Atšķirībā no A. Amtmaņa-Briediša, kurš balstījās tieši uz pretēju principu, savus iestudējumus sākdam veidot no atsevišķā, konkrētā un tad ejot uz kopējo, vispārinājumu, un kurš latviskajā uzsvēra tipisko, izplatīto, raksturīgāko, – Smiļģi tajā saistīja neparastība, ārkārtējība, nacionālā gara kondensācija un tas, ko J. Kalniņš nosauca par „svētdienas mirdzumu“.

E. Smiļģis veidojis arī ne mazumu tautisku, viegli ritošu uzvedumu, kas tuvi Nacionālajā teātrī koptajam t. s. tautas lugas žanram. Kā A. Švābes vēsturisko spēli „Piebaldzēni – vēveriši“ (1929), kas pirmoreiz uz mūsu skatuvēm rādīja latviešu ceļojošo amatnieku pieredzējumus sendienās, organizējot spriegu darbību ar romantiskiem sarežģījumiem un mūsu un igauņu etnogrāfisko vērtību skati. Vai J. Janševska romānu „Dzimtene“ (1932), kur plašajā etnogrāfiskajā panorāmā ar delartiskajām zīmēm un improvizācijas ievirzi ipaši dzīvīgi izcēlās tolaik jauno aktrišu Lilitas Bērziņas un Lilijas Žvīgules tēlojums – brīvā improvizācija mutīgo vecēņu Pēterenes un Tēvīnes raksturlomās, piesakot dinamisku konkurenci Nacionālā teātra aktieru raksturošanas meistarībai. Un, ja par A. Amtmaņa-Briediša iestudēto R. Blaumaņa komēdiju „No saldenās pudeles“ Nacionālajā teātrī (1936) J. Sudrabkalns rakstīja kā par možu izrādi, kas „pildīta

dziesmām un trikiem kā mārtiņzoss ar āboliem⁴³, uzsverot uzveduma temperamentu un dinamismu, tad tāpat varētu raksturot arī šos dailēniešu iestudējumus, atzīmējot latviskuma izpausmju satuvināšanos abu teātru „tautiskā stila“ uzvedumos.

Kārtējā spirāles loka virsotnē augstāku garīgu kvalitāti Smiļģis un Dailes teātris sasniedza Raiņa „Jāzeps un viņa brāļi“ uzvedumā (1933). Vēlāk inscenētājs raksturoja savu iecerī jau A. Mierlauka režijā pazīstamajam un Nacionālajā teātri vēl joprojām spēlētajam darbam: „...dot konģeniālu skatuves ievaidu, piesātinot visu apkārtni ar lieluma elpu, izceļot Jāzepa humānismu, kas iet pāri jūdu lopkopju un ēģiptiešu zemkopju videi uz visu tautu vienotas laimes perspektīvu.“⁴⁴

Tomēr šī ir viena no tām Raiņa lugām, kur bez vispārcilvēciskā un filozofiskā aspekta ir skaidri jaušama arī neattīstīta pirmatnējība un tai pretstatā – izkopts garīgums arī kā nacionāla kategorija. Šo kontrastu ciņa, tāpat kā cilvēka jutekliskās dabas un intelekta, pūļa instinktu un individa tieksmju mūžīgais pretstats ipaši interesēja Smiļģi. Tādēļ šajā uzvedumā bija tik spēcīgi izcelts divu atšķirīgu pasaulu, divu kultūru un dzīvesveidu – Jūdejas un Ēģiptes – kontrasts, ko pastiprināja arī O. Skulmes skatuves iekārtojuma primitīvais monumentālisms Palestīnas ainās un bagātīgā ornamentācija, krāsu un formu izsmalcinātība Ēģiptes ainās.

E. Smiļģis Jāzepa lomā atklāja tādas personības traģēdiju, kura atstājusi vienas nācijas „krastus“ un pietuvojusies jaunai „izredzēto rasei“, bet, neraugoties uz veiksmīgo asimilāciju, panākumiem un privileģēto stāvokli, palikusi tai garīgi sveša. Garīgs un emocionāls tālums šķir E. Smiļģa Jāzepu tiklab no mežonīgās Kanaānas, kā no civilizētās Ēģiptes, un viņa jaunās cilvēces, „trešās dzimtenes“ meklējumi ietver arī bezdzimtenes cilvēka drāmu. Paies tikai nedaudz vairāk par vienu gadu desmitu, un šī drāma un pat traģēdija samilzīs lielā daļā mūsu tautas likteņa.

Nacionālā apoteozi mūsu teātris piedzīvo 30. gados, kad tiek absolutizēta atgriešanās pie tautas pagātnes zelta laikiem

un nacionālo varoņu kults. 1934. gada vasarā top Jāņa Munča inscenētā grandiozā „Atdzimšanas dziesma“ – brīvdabas uzvedums ar vērienīgu senlatviešu pils konstrukciju, labākajiem aktieriem senatnes un tagadnes varoņu lomās, korjiem, statistiem un ērģeļmūzikas atskaņojumu no Māras baznīcas. Dailes teātri kā milzīgs masu inscenējums tiek veidots A. Grīna „Nameja gredzens“ (1935) ar pieaicinātiem statistiem un kājnieku pulka karavīriem, kas neglābj uzvedumu no ārišķīga patosa un retorikas. Līdzās Zemgales „ķēniņa“ mantinieku ciņām plaukst veselīgas lauku dzīves idilles košās lauku sētās, aicinot „zemnieku dēlus un meitas atpakaļ pie zemes un tēva mājām kā svētākās vietas pasaulē“⁴⁵.

Nacionālā teātra Silmaču dižsaimniecei – Lilijas Štengeles Antonijai piepulcējas neredzēti krāšņā Elvīras Brambergas Emīlija („Seši mazi bundzinieki“, 1935) – jaunā laika latvju zeltēnes ideāls. Bajāriski dižmanīgs Dailes teātri ir jaunais Raiņa „Kraukliša“ traktējums (1937), kur par galveno tēmu kļūst latvju vīrišķīgais cēlums un dvēseles skaidriba pret svešinieku varas kāri un viltu.

Tomēr tieši 30. gados Dailes teātra spirāle sasniedz jaunā reālisma loku. R. Blaumaņa drāmu „Pazudušais dēls“ (1936) un „Uguni“ (1938) iestudējumos vairs netiek meklētas efektīgas formas, bet monumentāla vienkāršība, vispārinājuma un konkrētības sintēze, mērķtiecīgi izmantojot iepriekšējos formas meklējumu periodos iegūto inscenējuma pieredzi (piemēram, neparastā gaismu režija „Pazudušajā dēlā“, kas rada spēcīgu dramatiskās un estētiskās izjūtas kāpinājumu). Šis jauniegūtais Dailes teātra reālisms nav sadzīvīvs, tā ir vispārināta, koncentrēta dzīves un mākslas patiesības izteiksme, kas arī nacionālā izpausmēs apvieno vispārinājumu ar konkrētā rakstura īpatnībām. Pazīstamie Blaumaņa raksturi šādā traktējumā tuvojas vispārcilvēciskiem simboliem (uztveres nozīmē), bet skatuves dzīvē saglabā individuālas iezīmes un latvisku kolorītu.

Teātra virzību uz reālismu un nacionāli īpatnējo stilistiku

cauri abstraktajiem „dziedošo arlekinu gadiem“, kūleņošanai pa ģeometriskajām konstrukcijām, platformām un kāpnēm, kad aktieri lekuši, „riskēdami nolauzt kaklu“, rezumē J. Sudrabkalns: „Ar gadiem čaula atkrita, izauga jauna forma, padziļinājās pieeja lugai un cilvēkam, .. iezīmējās sintēze, sintētiskais teātris. Un bija jūtamas arī zināmas nacionālas īpatnības, kas deva iespēju sākt runāt par jaunu nacionālu teātra skolu. .. turp teātri vada pati dzīve – uz mūžīgo mākslas sākotni, uz psiholoģiski patiesu spēli, uz savu nacionālo toni, uz cilvēciskumu un tautiskumu. [...] .. ir.. radīts stils, ko vajag pilnveidot, padziļināt, lai dziļums, vienkāršība, spēles cilvēciskums uz visiem laikiem būtu saistīti ar nacionālo raksturu.“⁴⁶

Tomēr sava stila pamattiecību – romantismu Dailes teātris nezaudēja. Šis jaunais reālisms tajā iegūlās kā saturu padziļinošs pamats. Būtiskāko teātra repertuāra daļu veidoja saistītā valodā rakstīti dramatiski darbi, un to formizveidē valdošais princips – aktiera ķermenis kā galvenais ritma izraisītājs (kas pirmajā brīdī varēja šķist pārsteidzošs) sakņojas dziļi latviskajā mentalitātē un tautas mākslā. Gan profesors Ludis Bērziņš, gan citi folkloristi min tautasdziesmu teicējus, kas dziesmu teikšanas laikā ļoti kustīgi šūpojušies ar visu augumu īpatnā ritmā. Atšķirībā no itāļu un franču valodas muzikalitātes, kas nosaka, piemēram, *Comédie Française* gadsimtiem kopto inscenējuma stilu, mūsu tautai tiešām piemīt savdabīga ķermeņa muzikalitāte, kas saistīta gan ar kolektīvā darba un ieražu, gan tautasdziesmu teikšanas tradīcijām.

Dailes teātri šī ķermeņa muzikalitātes un ritma atraisīšana bija cieši saistīta ar deju. Pat tiktāl, ka atsevišķu aktieru dejiskās kustības ārēji vairs nemaz neatgādināja deju, bet bija organiski transformējušās viņu žestos un mimikā. Te K. Strauts kā piemēru min Līlijas Žvīgules komiskās lauku vecenes reālistiskajās prozas lugās: „No dejas parastā nozīmē ir tikai atlikusi nemaldīgā samēru izjūta – ritma izjūta un mērķtiecīgi žesti, kuriem arī tad piemīt īpata iekšēja grācija, kad aktrise mums

apzināti rāda neveiklību un stūrainību. Taisni kustību ritma izjūta te ir tā, kas šiem ļoti pārgalvigajiem šaržiem piešķir tīcāmību – mākslas patiesību.⁴⁷

Ritms, kustība un deja kā romantiskā un reālistiskā elementa vienotājs, F. Ertneres ansamblī ieaudzinātais ritmiskums, plastiskums un dejiskums pamazām izveidoja latviskā spēles stila īpatnības Dailes teātrī. Pēc treniņiem austrumzemju eksotisko kustību, ritmu un deju stilos (tādos uzvedumos kā „Aladins“, „Dzeltenais ģērbs“ u. c.) izkristalizējās latvisks organiskums, dabiskums un viegla rotaļība. Tas bija vērojams, piemēram, „Kraukliša“ uzvedumā, kur latviešu – zemkopju dzīves ritms un kustību, plastikas stils bija pretstatīts svešzemnieku – karavīru un amatnieku dzīves uztveres un kustības stilam. Lai gan iestudējumam piemita arī minētais parādes un traģiska cildenuma raksturs, tas nesamāksloti atspoguļoja latviešu dejisko kustību dabiskumu un izlīdzināto harmoniju. K. Strauts atceras: „Uztraukumu brīžos tās kāpinātas: aumaļainas, bet rotaļīgas, nemierīgas, bet graciozas, stihiskas kā vējš un kā ūdens. Pārvietošanās gaitas pa spēles laukumu bija miksti viļņveidīgas, bez abstrakcijas piegaršas. Svešzemnieku kustībām turpretim šī noapaļojuma, šīs sākotnīgās grācības, šī dabai tuvā izkropļojuma vietā stājās sausa mērķtiecība, žestu asums un šķautņainība, pie kam kustību līnijas pa skatuvi iezīmē tādas liknes un taisnes, kurām jau piemīt zināms tematiskums, ģeometriskā aplēsuma apakšstrāva.“⁴⁸

Šis līniju striktums, kas tuvs ģeometriskajam principam mūsu tautas rakstos, arī raksturo Dailes teātra īpatnējo stilu un latviskuma izpausmes tajā. Kopējā romantiskā stila emocionālais pacēlums un reālpsiholoģiskie atradumi personāža iekšējās dzīves jomā piešķir šim ģeometriskumam plūstošākas līnijas. Šā teātra aktieri „runāja“ arī ar ķermeni, kustībām, kas spēja atspoguļot viņu nacionālo piederību, raksturu, temperamentu, emocionālo ievirzi. Un varbūt te slēpjas teātra visdziļāk tvertais latviskuma slānis, jo, palaiķam būdams neparasti runātīgs un pat plāpīgs, kopumā latvietis nemil sevi izskaidrot un

paskaidrot, viņa apcerīgums ir īss un koncentrēts; tam pretstats ir mokoša gremdēšanās t. s. slāviskās dvēseles peripetijās, kas raksturīgas, piemēram, krievu oriģināldrāmai un teātrim.

Viena no latviskās dvēseles izpausmēm savukārt ir mūzika. Jau kopš Ā. Alunāna laikiem mūsu teātris ir pierādījis, ka latviskā gara atklāsme nav iedomājama bez mūzikas, dziesmām. Šajā ziņā Dailes teātris bija īpašā situācijā, jo tā pirmais komponists Burhards Sosārs sacerēja mūziku vairāk nekā divsimt šā teātra iestudējumiem, tādējādi veidodams šo iestudējumu iekšējo, organizējošo ritmu un noskaņu. Šī mūzika neatbilst formālam kritērijam – „dziļi nacionāla“, taču pēc savas izjūtas un pārdzīvojuma suģestijas radītā iespaida tā ir izteikti latviska. Īpaši savās emocionālajās galotnēs – dziesmās S. Lāgerlēvas „Gesta Berlinga“ inscenējumam (1933) un „Āksta dziesmā“ M. Ziverta lugas „Āksts“ uzvedumam (1938). Tās ir folklorizējušās un kļuvušās par teātra himnu, šī mūzika neparasti organiski savieno vispārcilvēcisko ar atsevišķo, „pārnacionālo“ ar latvisko vērtību izpratni.

Dailes teātra romantiskā un latviskā stila sintēzes virsotne bija Raiņa „Uguns un nakts“ klasiskais uzvedums (1947). Zināmā mērā šo iestudējumu sagatavoja lugas interpretācija t. s. vācu laikā (1943), kad 1943. gada decembrī tika uzsākti mēģinājumi, bet vācu varas iestādes šo darbu aizliedza.

Šis iestudējums apliecināja Smiļģa unikālo spēju apvienot vispārcilvēcisko un „pārnacionālo“ ar nacionālo, atrast šajā sintēzē jaunas tēlainības un izteiksmes dialektikas iespējas. Te it kā saliedējās un koncentrējās Raiņa darba uzvedumu pieredze latviešu teātrī, kuras liecinieks un realizētājs Dailes teātra vadītājs bija kopš lugas pirmuzveduma laikiem 1911. gadā. Interesants ir M. Grēviņa atzinums par „Uguns un nakts“ pirmiestudējumu kā „cieta, neatvairāma zemes spēka pielietu“, minot, ka uzveduma attēli apliecina mērķtiecību „turēties pie zemes“. „...varoņu tēli un tautas grupu veidojumi izskatās it kā pieplakuši skatuves dēļiem, tie tiecas spēcīgi dinamiskā, bet,

varētu teikt, latviski smagnējā kustībā. Pat Tijas Bangas Spīdolas aicinoši iedvesmojošie žesti iet it kā paralēli zemei, taisnā vienas līnijas virzienā.⁴⁹

Atšķirīgi trauksmīgs, ar tēlu un līniju augšupniecību plastiski plūstošajā skatuves kompozīcijā bija E. Smiļģa pirmais šīs lugas inscenējums Dailes teātrī (1921).

Izvirzot par savu mērķi atspoguļot vispārinātu tautas un cilvēces attīstības gaitu, jaunais uzvedums apvienoja vitālāko, dzīvotspējīgāko daļu Jaunā Rīgas teātra tradīcijās un Smiļģa pirmajā iestudējumā ar sava laika izjūtu. Artūra Filipsona Lāčplēsi par Ādolfa Kaktiņa traktējumu atgādināja pirmatnējs spēks, naivitāte, pasmagnējs, „tīri latvisks zemnieciskums“. Taču kvalitatīvi jaunais slēpās režisora un aktiera spējā atklāt varoņgaitas nebeidzamo dialektiku. „Tas, ko Ādolfs Kaktiņš deva kā neizsikstošu, bet filozofiskas atziņas virzībā statisku spēka cīņu, kas Eduarda Smiļģa lomas uztverē tiecās pēc poētiska sevis piepildījuma, Artūra Filipsona veidotajā tēlā izauga varoņa domas, apziņas attīstībā,⁵⁰ raksta Māris Grēviņš.

O. Skulmes un Ģ. Vilka radītais nacionālais kolorīts – etnogrāfiskā un vēsturiskā precizitāte skatuves iekārtojumā, senlatviešu kareivju apģērbu un bruņojuma īpatnību izmantojums, tautiskie ornamentu tērpu rotājumos u. tml. – pasvītēja konkrēto norises vietu – Latviju. Taču E. Smiļģa romantiskais vēriens un uzvedumā ievērotais monumentalitātes princips paplašināja tēlu robežas, to attiecības un konflikta raksturu līdz vispārinājumam, kāds vēlākajos lugas traktējumos vairs nav sasniegts.

Jau Irmas Laivas Laimdotā – gaišās drānās tērtā, mierīgā, nosvērtā, latviskā tēlā ar garām, dzeltenām bizēm ieskanējās spēcīgs likteņdramatisms.

Taču visspilgtāk uzveduma filozofisko vispārinājumu, krāšņo tēlainību un apbrīnojamu nacionālā un „pārnacionālā“ sakausējumu atklāja Lilitas Bērziņas Spīdola. Tautas mitoloģiskās apziņas un dzejnieka fantāzijas radītajam tēlam aktrise piešķīra gan skaistuma pirmatnējību un noslēpumainību, gan attīstības

alkas un tiekšanos preti Lāčplēša spēkam, kas Spidolu vēš „valdošajā dailē“ un palīdz virzīt arī varoņa gaitu. „Tūkstoš krāsās laistidamās“ un starodama attieksmju daudzveidībā, L. Bērziņa atspoguļoja latviskā gara spēka sarežģīto dialektisko mainību, kas Raiņa un Smiļģa izpratnē ir nesaraujami saistīta ar visas cilvēces attīstības dinamiku.

Divos tēlotāju sastāvos iestudētajā lieluzvedumā, kurā spilgti izcēlās arī Almas Ābeles Spīdolas intelektuālais valdzinājums un Luija Šmita Kangars kā vērienīgi tverts Jaunuma un nodevības iemiesojums, krāsu pilnzieds izpaudās ne tikai tēlu raksturojumā un konflikta risinājumā, bet arī iestudējuma vizuālajā tēlainībā, krāsaino gaismu dramaturģijā, Marģera Zariņa mūzikā utt., kam teātra to gadu reālistiskajos meklējumos nereti tika piešķirta otršķirīga nozīme. Šajā krāšņajā sintēzē ielavījās arī pēckara gadu parādiskā optimisma noskaņas: finālā Melnais bruņinieks uzvarēts gulēja pie latvju varoņa kājām. Un Smiļģa-romantiķa radītie košie meti daļēji aizēnoja jautājumus, kas interesēja Smiļģi-domātāju: latviskais un šauri nacionālais kā problēma, kā šķietama harmonija, ko apdraud sastingums, apmiers, hiperbolizēta savas vērtības apziņa.

Pie šīs problēmas Smiļģis atgriezās tikai savā nākamajā Raiņa lielinscenējumā – „Spēlēju, dancoju“ uzvedumā (1956). Pirms tam gara vērienīguma, lai kļūtu par „tautas gara tulku“ un „likteņminētāju“, bija pietrūcis Artūra Dimitera Indulim („Indulis un Ārija“, 1950), bet Uģa īso, piesātināto skatuves dzīvi „tiri, kvēli, strauji“ izdzīvoja Harija Liepiņa Uģis. Šauri izprasta reālisma vārdā atsakoties gan no lieka krāšņuma, gan poētiskuma, pelēcīgā sadzīvīskumā ieslidēja „Pūt, vējiņi!“ iestudējums (1953, rež. F. Ertner), un tikai lugas pārstudējumā Latviešu literatūras un mākslas dekādei Maskavā (1955) ar pilnām tiesībām tika atjaunots nacionālais kolorīts un lirisms. Latviskās pasaules izjūtas smalkās un sarežģītās saites tiklab ar nacionālo kolorītu, kā poētikas un vispārinājuma slāni Raiņa lugās atklāja „Spēlēju, dancoju“ iestudējums.

Simboliskās „velnu nakts“ uzvedumā tika panākts patiesi konġeniāls lugas nacionālās un filozofiskās, vispārinošās struktūras saplūdinājums. Tik vĕrienīga senlatviešu kāzu aina ar vedibu spēlēm, dziesmām, dejām un rotaļām un gaišos tautiskos kostīmos tĕrptu kāzinieku pulku, kuru darbošanās nu jau kā pārbaudītas vērtības apliecina šim teātrim raksturīgo dinamisko temperamentu un spēles prieku, mūsu teātri vairs nav redzĕta. Bet šo šķīetamo idilli veido latvieši un „labieši“ – grupa greznu, Dĕla mātes lūgtu viesu skatuves labajā pusĕ, kuri gandrīz nepiedalās vienkāršās tautas izpriecās. Kolorītu krāsu uzvedumam piešķir ķekatnieku ierašanās. Trīs spēki, ko simbolizĕ trīs ceļinieki: O. Krĕsliņa Aklais – tautas prāts, E. Maĕa Klibais – zemes spēks un A. Ābeles Ragana – tautas gudrība, kuri vada un palīdz Totam, „saslēdz“ šo ļoti spilgtu, reālo dzīvi ar seno teiksmu un ticĕjumu pasauli, aizlaikiem un zemzemi.

Vijas Artmanes un Mudītes Šneideres vitālā, staltā Lelde ar kuplajām matu pīnĕm iemiesoja sava laika nacionālo ideālu; Harija Liepiņa Tots – mākslinieka minĕjumu par tiem spēkiem, kas nepieciešami tautas garīgajai izdzīvošanai. Viņa ārienĕ, izņemot latvisko kokli, kas aizstāja ierasto vijoli, nebija meklĕts specifiski nacionālais. Taĕu visu Tota skatuvisko esību piepildīja īpašs lirisms un sirds siltums, un jau ar pirmajām kokles skaņām, ar telpas izgaismojuma radīto noskaņu varoņa iznācienā režisors akcentĕja poĕtiskumu un muzikalitāti kā neatņemamu nacionālā rakstura daļu. Aicinot Leldi sev līdzī, projām no ierastās sĕtas pieticības, isti vietā bija arī aktiera plastikas, rītmizĕtā ķesta (Dailes teātra slavenā „pagarinātā ķesta“) izteiksmība, kas vēlākajos gados, zūdot romantiskās piepacĕltības pamatam, pamazām vērtās formālismā.

Nav daudz tādu brīķu latviešu teātra vēsturĕ kā H. Liepiņa varoņa pārdzīvojumā un intelektuālās enerģijas kāpinājumā atklātā lūgšana Zemes mātei veļu valstībā par Leldi – tautu, par mūsu tautas auklĕtājām – zemi un jūru, kur izpaustos tik piepildīta nacionālās piederības apziņa. E. Smīļģa meistarība

dinamiski virza Totu tālāk: uz simbolisko sirds pārkalšanas ainu, uz dramatisko cīņu ar A. Dimitera Kungu, kas atsauc atmiņā folkloras motivus par trešo tēva dēlu un velnu, uz cīniņu ar senatnes un tagadnes cilvēka „dēmoni” – groteskajiem velniem velnu rijas ainā. Šis skats it kā lauza uzveduma izturēto latvisko stilu, velnu un velneņu tērpos apvienojot dažādu laikmetu iezīmes: viduslaiku bruņinieku, tālaika augstākās sabiedrības kungu un dāmu, reviju meiteņu apģērba atribūtus utt. Taču tas spēcīnāja vispārinājumu, atvēra uzvedumā laika un telpas robežas.

Tota ceļu līdz spējai upurēt savu dzīvi teātrim izdevās atklāt kā tautas gara un radošā spēka dialektiskās attīstības gaitu Dailes teātrim tuvajās skaidrības, vienkāršības un kaislības formās. E. Smiļģis šajā uzvedumā bija pastiprinājis traģēdijas elementus, radot optimistisku, filozofisku un reizē tēlainu tautas traģēdiju. Viņš pilnīgāk nekā jebkurš cits teātra mākslinieks realizēja latvieša dabā dziļi mītošo tieksmi pēc monumentālām formām, oriģinālāk un spilgtāk nekā viņa laikabiedri atklāja nacionālā raksturā slēpto kaislību spriedzi, jūtu un intelekta dialektiku, dinamiku. Smiļģa nacionālā romantisma vērienīgums, tautiskā un vispārcilvēciskā meistarīgā sintēze ir viena no augstākajām virsotnēm nacionāli ipatnējā stila meklējumos mūsu teātri.

Interesantu profesionālu liecību sniedz igauņu teātra kritiķe Lea Tormisa, kas Smiļģa iestudēto „Spēlēju, dancoju” redzējusi 1957. gadā Viļņā, festivālā „Baltijas teātra pavasaris”: „Tā bija skaista, poētiska izrāde. Mums, igauņiem, tas bija nedaudz neierasti, jo.. igauņiem piemīt ironisks prāts: mūsu izrādēm nav raksturīgs tāds piepacelts skaistums, kādu nereti varam redzēt latviešu teātra iestudējumos, īpaši ar folkloristisku ievirzi. Tāds bija arī Smiļģa iestudējums. Visi viņa aktieri bija skaisti, izrāde bija krāšņa, bagātīga. Mēs to apbrīnojām un priecājāmies par to. Tas nebija mūsu žanrs, bet mēs uztvērām tā poēziju un skaistumu.”⁵¹

Šī poēzija un skaistums ilgus gadus ir veidojis arī Dailes teātra aktieru profesionālo „ģerboni“ mūsu teātra kontekstā. Eduarda Smiļģa un Dailes teātra aktieris – latviešu teātra vēsturē tas ir īpašs jēdziens, kas ietver neikdienišķību plastisko un verbālo izteiksmes līdzekļu lietojumā, estētisku izkoptību, spilgtumu un stājas izturētību. Tādu aktieru kā Lilita Bērziņa, Vija Artmane, Harijs Liepiņš, Milda Klētniece, Valentīns Skulme un citu talants un organiskā piederība Dailes teātra spilgtajam, vērienīgajam inscenējumam ļāva viņiem radīt lomas, kas iekļāvās izrādes ansambli un bija arī darbi ar patstāvīgu estētisku vērtību. Šo mākslinieku pašcieņas pilnā un lepnā stāja ne tikai uz skatuves, bet arī ikdienā ļauj viņus pielīdzināt Eduarda Smiļģa un Felicitas Ertneres veidotiem un pašaicinātiem skaistā medijiem, kuri nodrošina skaistuma plūsmu starp mākslu un dzīvi.

Skaistums latvietim ir gan estētiska, gan ētiska kategorija, jo skaistais, jau sākot ar dainu filozofiju, parasti tiek saistīts ar labo. Šāda nostādne atšķiras, piemēram, no Oskara Vailda skaistuma izpratnes: viņa darbos skaistajam visbiežāk ir postoša, personības ētisko kodolu noārdoša un pašiznīcinoša daba. Krievu teātri savukārt skaistums nereti tiek pielīdzināts reliģijai, īpaši Ļeva Tolstoja un Fjodora Dostojevskas darbu interpretējumos piešķirot tam gan morāli un ētiski attirošu un atskaidrojošu funkciju, gan ambivalenta, sātānisko un dievišķo apvienojoša simbola nozīmi.

Šī skaistuma un poēzijas dominante Eduarda Smiļģa un Dailes teātra aktieru mākslas un dzīves stilā šķiet jo būtiskāka tādēļ, ka 60. gadi negaidīti izvērtās par „izraidītā skaistuma“ periodu ne tikai Dailes, bet visā latviešu teātri. Mūsdienīga varoņa un patiesīguma meklējumos oriģināldrāmu iestudējumi visbiežāk tika veidoti pašās dzīves formās, latvisko asociējot ar pelēko un pieticīgo. It kā mākslas patiesības vārdā tika nopelēkoti gan raksturi, gan konflikti, šādus uzvedumus vērsot līdzīgus milzīgiem „nacionāliem akvārijiem“, kuru stikla sienas norobežoja teātri no ārpusaules spilgtās un skaļās rosības.

Smilģa pēctečiem Dailes teātrī – Pēterim Pētersonam un Arnoldam Liniņam bija atšķirīga poētiskā un skaistā izpratne, kas gan polemizēja, gan – atsevišķo gadījumos – negaidīti pietuvojās teātra dibinātāja koptajiem inscenējuma principiem un stilistikai.

Piezīmes

- ¹ Blūma Dz. Skatuves ietērps latviešu teātrī. – R.: Zinātne, 1988. – 55. lpp.
- ² Upīts A. Quo vadis? // Dzimtenes Vēstnesis. – 1907. – 3. nov.
- ³ Šanteklērs L. [M. Gailis]. Mūžam jaunā „Vaidelote” // Teātra Vēstnesis. – 1937/38. – 8. lpp.
- ⁴ A. Jaunā Rīgas teātrī // Jaunā Dienas Lapa. – 1910. – 28. dec.
- ⁵ Raiņa vēstule J. Kugam 1909. gada maija pirmajā pusē // Grām.: Rainis J. Kopoti raksti 30 sēj. – R., 1985. – 21. sēj. – 164. lpp.
- ⁶ Birkerts A. J. Raiņa sarakstīšanās ar Jaunā Rīgas teātra darbiniekiem // Grām.: Jaunais Rīgas teātris. – R.: LVI, 1958. – 103., 104. lpp.
- ⁷ Jaunsudrabiņš J. Lugas „Uguns un nakts” ārējā ietērpā // Dzimtenes Vēstnesis. – 1911. – 18. febr.
- ⁸ H. A. [Asars H.]. „Uguns un nakts” Jaunā Rīgas teātrī // Izglītība. – 1911. – Nr. 3. – 223. lpp.
- ⁹ Citēts pēc: Kundziņš K. Latviešu teātra vēsture. II d. – R.: Liesma, 1973. – 124. lpp.
- ¹⁰ Madernieks J. „Induļa un Ārijas” dekoratīvā ietērpā // Dzimtenes Vēstnesis. – 1912. – 18. apr.
- ¹¹ Citēts pēc: Jaunais Rīgas teātris. – 29. lpp.
- ¹² W. Eg. [Eglītis V.]. Dekoratīvā māksla uz skatuves // Dzimtenes Vēstnesis. – 1912. – 19. apr.
- ¹³ Akuraters J. Pagaidu Nacionālo teātrī atklājot Valkā. 1918 // Kopoti raksti 12 sēj. – R., 1927. – 11. sēj. – 110., 111. lpp.

- ¹⁴ Akuraters J. Latvijas Nacionālo teātri atklājot // Valdības Vēstnesis. – 1919. – 2. dec.
- ¹⁵ Dzene L. Drāmas teātris. – R.: Zinātne, 1979. – 22. lpp.
- ¹⁶ Jaunsudrabiņš J. J. Akuratera „Viesturs“ Nacionālā teātrī // Jaunākās Ziņas. – 1920. – 27. febr.
- ¹⁷ Dzene L. Drāmas teātris. – 24. lpp.
- ¹⁸ Turpat. – 25. lpp.
- ¹⁹ Hausmanis V. Raiņa dramaturģija. – R.: Zinātne, 1973. – 181. lpp.
- ²⁰ Dzene L. Drāmas teātris. – 26. lpp.
- ²¹ Sudrabkalns J. „Kraukliša“ pirmizrāde Nacionālajā teātrī // Grām.: Par teātri. – R.: Zinātne, 1973. – 12. lpp.
- ²² Dzene L. Drāmas teātris. – 28. lpp.
- ²³ Grīns J. Par Latvijas Nacionālā teātra uzdevumiem // Raksti un Māksla. – 1940. – Nr. 1. – 36., 37. lpp.
- ²⁴ Dzene L. Drāmas teātris. – 55. lpp.
- ²⁵ Turpat. – 58. lpp.
- ²⁶ Bērziņš A. Nacionālā teātra darbība nākošā sezonā // Teātra Vēstnesis. – 1925/26. – Nr. 1. – 1. lpp.
- ²⁷ Dzene L. Drāmas teātris. – 71. lpp.
- ²⁸ Sudrabkalns J. „Precību viesulis“ Nacionālajā teātrī // Grām.: Par teātri. – 95. lpp.
- ²⁹ J. Rainis par savu jauno lugu // Teātra Vēstnesis. – 1928. – Nr. 5. – 12. lpp.
- ³⁰ Upīts A. No Valsts Drāmas teātra priekšvēstures // Grām.: Latvijas PSR Valsts Drāmas teātra 30 gadi. – R.: LVI, 1949. – 22. lpp.
- ³¹ Brīvais Zemnieks. – 1940. – 9. sept.
- ³² Dzene L. Drāmas teātris. – 188. lpp.
- ³³ Kalniņš J. 1957./58. gada sezona republikas dramatiskajos teātros // Teātris un Dzīve, 3. – R.: Liesma, 1959. – 38. lpp.
- ³⁴ Sudrabkalns J. Eduards Smiļģis // Grām.: Par teātri. – 339. lpp.

- ³⁵ Strauts K. Aktieru spēles latviskā stila meklējumi // Rakstniecības un mākslas gada grāmata 1942. gadam. – R., 1942. – 123.–131. lpp.
- ³⁶ Grēviņš M. Dailes teātris. – R.: Liesma, 1971. – 21. lpp.
- ³⁷ Sudrabkalns J. „Trīnes grēku“ kamolu... // Latvijas Vēstnesis. – 1925. – 23. janv.
- ³⁸ Strauts K. Oriģinālrepertuārs un tā nozīme mūsu teātri. – R.: Literatūra, 1937. – 28. lpp.
- ³⁹ Irdš K. Latviešu teātris manās atmiņās // Teātris un Dzīve, 12. – R.: Liesma, 1968. – 38. lpp.
- ⁴⁰ Strauts K. Oriģinālrepertuārs un tā nozīme mūsu teātra attīstībā. – 30. lpp.
- ⁴¹ Turpat.
- ⁴² Grēviņš M. Dailes teātris. – 59. lpp.
- ⁴³ Sudrabkalns J. Mūžam jaunais smaids un labā sirds // Grām.: Par teātri. – 325. lpp.
- ⁴⁴ Smiļģis E. Dailes teātris 25 gados // Karogs. – 1947. – Nr. 1. – 55. lpp.
- ⁴⁵ Strauts K. Mūsu lielie teātri // Daugava. – 1935. – Nr. 4. – 383. lpp.
- ⁴⁶ Sudrabkalns J. Eduards Smiļģis // Grām.: Par teātri. – 339. lpp.
- ⁴⁷ Strauts K. Aktieru spēles latviskā stila meklējumi // Citēts pēc: Teātra Vēstnesis. – 1990. – Nr. 2. – 38. lpp.
- ⁴⁸ Turpat.
- ⁴⁹ Grēviņš M. Dailes teātris. – 126. lpp.
- ⁵⁰ Turpat. – 127., 128. lpp.
- ⁵¹ Par romantiku, politiku un rutīnu // Teātra Vēstnesis. – 1991. – Nr. 7/8. – 37. lpp.

IV. Latviskās formas un mūsdienu režisoru pieredze

Tradicionālais un negaidītais,
zūdošais un nepārejošais.

A. Jaunušana, P. Lūča,
M. Kublinska, E. Freiberga
un citu režisoru uzvedumi

Alfrēda Amtmaņa-Briediša un Eduarda Smiļģa režijas noslēdza klasisko „zelta laikmetu“ mūsu teātri, kuram raksturīga liniju un formu monumentalitāte, kas izpaudās gan skatuves ietērpā un izmantoto etnogrāfisko elementu vērienīgumā un krāšņumā, gan konflikta izvērsumā un raksturu mērogu izvirzījumā. Nacionālās piederības problēma Nacionālajā teātri vispirms saistījās ar jūtīgu un sociāli precīzu vides un apstākļu raksturojumu, ar cilvēku raksturu un viņu attieksmju problēmu. Dailes teātri – ar filozofisku un metafizisku personības izpēti, izzinot šo sīko, no pirmatnējās cilvēces kopības atšķelto smilšu graudiņu – atsevišķas tautas pārstāvi un mēģinot to „ieciklēt“ cilvēces attīstības ritumā. Nacionālā teātra lineārās, vienā vai divās (retāk – vairāklānu) plaknēs koncentrētās mizanscēnas un skatuviskās kompozīcijas apstiprināja uzvedumu lokālo piesaisti. Dailes teātra vertikāli diagonālo, dažādu limeņu plaknēs izkārtoto, vēdekļveidīgo mizanscēnu augšuptiecība liecināja par vēlmi atrauties no horizontālās plaknes, kurā mīt nacionālais varonis, pacelt to garīgās vertikāles limeni.

Abu šo plakņu krustošanās vērojama režisora Alfrēda Jaunušana oriģināldrāmu iestudējumos. Viņa mākslā jūtama arī

A. Amtmaņa-Briediša spilgtās laikmeta un raksturu panorāmas veidošanas skola. Savukārt tuvība Veras Baļunas koptajam psiholoģiskajam analitiskumam un īpaša jutība pret tēlu iekšējo pasauli ļāva režisoram ietiekties interpretējamo raksturu, arī nacionālā rakstura iekšienē, necenšoties pēc kāda īpaši uzsvērtā latviskuma.

A. Jaunušana oriģinālais skatījums uz ierasti latvisko atklājās Raiņa lugas „Pūt, vējiņi!” interpretācijā (1968) – ar atteikšanos no etnogrāfiskā elementa dominantes Gunāra Zemgala veidotajā skatuves ietērpā, paturot tikai latvisko krāsu pamattonējumu, ar atteikšanos no jebkāda idilliskuma, saasinot pretišķības un kaislibas personāža attiecībās.

Režisors sāka ar savdabīgu nacionālā rakstura „attīrīšanu”, ar Raiņa varoņu „izģērbšanu”, noņemot tiem sagšas, saktas, tri-dekšņus, etnogrāfiskos lindrakus un citu tautisko, grezno atribūtiķu, kas gadu gaitā bija aizsegusi tēlu pirmbūtību. „Sevišķi jāuzmanās Baibai,” uzsvēra Alfrēds Jaunušans, „jo no Mirdzas Šmithenes ir pārņemts viņas vienreizēji skaistās balss vibrējums. Un vispār... Mums nebūs necilās tautas dziesmiņas, nebūs kautrās dvēselītes. Tautiskās maskarādes arī nebūs, Uldim nebūs balto bikšu, trešajā ainā nebūs sarkano odziņu, kas ripo zālē, amizēdamas publiku. Un idilliskās latviešu sētas nebūs. Es te redzu tādas griezīgas attiecības kā Bernardas Albas mājā, arī Mātes un Ciepas attiecības ir ļoti līdzīgas Albas un kalpones Ponsijas pretrunīgajām saiknēm.”¹

Režisors lugu samēroja ar sava laika dzīves konkrētību, kā rezultātā latviskajā raksturā pamazām izzūd „liegās plūsmas trīsētājas” tips. Viņa uzveduma varoņi bija reāli zemes cilvēki, kuri dzīvoja skarbā, konfliktiem piesātinātā vidē. Atšķirībā no Drāmas teātri ierastās konkrētības, kurā nereti dominēja sadzīvīvisks, pat naturālistisks vides raksturojums, A. Jaunušans strikti izcēla citādu dzīves uzskatu, mērķu, temperamentu un biogrāfiju konkrētību, pielīdzinādams to Lorkas mērogiem.²

Uzvedumā šo Raiņa–Federiko Garsijas Lorkas vērienīgumu

un esības vertikāli visspilgtāk iemiesoja Gunāra Cilinska un Ģirta Jakovļeva Uldis, kas te bija Daugavas sabangoto ūdeņu stihijas daļa. Režisors uzsvēra Ulda ārkārtējību Mātes sētas vidē un arī Dinas Kveldes Baibu vērtā temperamentā viņam līdzīgu, atšifrējot vārdu „sedzacite“ kā šim lepņajam raksturam iepotētu, ierunātu, – lai viņa neprasītu ne savu mantas, ne laimes daļu šajā dzīvē. Ulda mīlestība pret Baibu ietvēra arī daugavieša vēlmi vest viņu brīvē un vajā, projām no lauku sētas šaurības, „jūras baltā augstumā“.

Taču Antras Liedskalniņas Andas intrigas, kas te atklājās kā latviskā rakstura „zemākais“, vēlmu un kaislību uzbangotais slānis, Zanes ciešanas, Mātes naidis un Baibas nespēja pārkāpt latviskajam ētikas kodeksam, ņemt sev laimi, pazudinot citu dzīves, Baibas un Ulda savienošanos istenoja tikai garīga ideāla līmeni. Bet tā bija emocionāli satricināta, Ulda nesavaldīto jūtu pārvērtību un jauniegūto dvēseles redzīgumu – caur Baibas ētiski šķīstījošo mīlestību – apliecinoša. Viņu abu kopīga pacelšanās garīgā vertikālē pāri zemes dzīves šaurajiem krastiem.

Šāda garīga vertikāle bija arī Astrīdas Kairišas Spīdola Alfrēda Jaunušana režisētajā Raiņa „Uguns un nakts“ iestudējumā (1985). Dzejnieka lielo ideju drāmā, ko režisors interpretēja galvenokārt kā reālpsiholoģisku drāmu, A. Jaunušans dzīvu konkrētību atrada trīs tēlos – Spīdolā, Lāčplēsi un Kangarā un to attieksmēs, kas noteica visu uzveduma struktūru. Par iestudējuma centru kļuva A. Kairišas Spīdola, kurā koncentrējās gan pagāniskais pretrunīgums, kas mainījās „uz skaidrību“, gan izcils prāts un tautas radošā gara vērienīgās potences. Garām, melnām bizēm, majestātisku stāju, vizuāli krāšņa, sarkanā vai zelta apmetnī tērpusies, šī Spīdola bija gan zemes sieviete, gan senlaiku priesteriene, gan mūsdienīga, ar neikdienišķu garīgu spraigumu un radošu enerģiju apveltīta personība. Smilgiskā „svētdienas mirdzuma“ piesātināts latvisks raksturs.

Būtisks ir kritiķes A. Burtnieces atzinums: „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 nezūdošas vērtības. Tikai citādas. Ši 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. [...] Aktrises intelekts (spēja domāt!) ir tik attīstīts, ka gandrīz fiziski varam izsekot Spīdolas domu gājienam.”³

Šis raksturojums apliecina intelektuālā momenta aktualizēšanos 80. gadu nacionālā rakstura konceptā mūsu teātri – laikā, kad jau aiz muguras bija bēdīgi slavenais „domājošā aktiera” periods un kad svaigu intelektuālu enerģiju 60.–80. gadu teātri bija ienesuši režisori O. Kroders, P. Pētersons, Ā. Šapiro, M. Ķimele un citi režisori un aktieri.

A. Kairišas Spīdolas tekstā: „Celies, mana apburtā tauta, celies!” – skanēja kaisla vēlme modināt tautas garīgo spēku, aicinājums katram celties uz sevis garīgo attīstību un pilnveidi, un šajā aicinājumā slēpās uzveduma toreiz vēl apzināti neformulētais, bet emocionāli jaušamais nacionālais patoss. Viņa pati kā valdošā daile, kā tautas radošās pašpārveides spilgtākais iemiesojums un garīga autoritāte vadīja Jura Lisnera Lāčplēsi cauri attīstības lokiem uz viņa stihiskā spēka pilnīgošanas mērķapziņā un garīgumā.

Ar Spīdolas tēlā ietvertu spēcīgo intelektuālo potenciālu šajā uzvedumā sasaucās novatoriskais Kangara traktējums. Citkārt absolūtais ļaunuma un nodevības personificējums Ulda Dumpja atveidā bija apveltīts ar izcilu, neikdienišķu prātu un pat cilvēcisku pievilcību. Tas bija gudrs un mūsdienīgs tēla traktējums, jo atklāja viltības, ļaunuma un nodevības bezgalīgās metamorfozes un bīstamību. U. Dumpja Kangara personības suģestējošais spēks, viņa varoņa velnišķīgā demagoģija, kārtojot „tautas lietas”, un it kā patiesie mīlestības zvēresti Spīdolai vērtā viņu abu – tumsas un gaismas – cīņu īpaši dinamisku.

Nacionālā rakstura mūsdienīgās, arī bīstamās metamorfozes un to bezgalīgās variācijas, kas galvenokārt bija saistītas ar cilvēku mantiskās turības pieaugumu un garīgo apvāršņu sašaurināšanos, A. Jaunušana režijās bija atspoguļojušās jau H. Gulbja lugas „Aijā žūžū, bērns kā lācis“ (1968) un P. Putniņa „Paši pūta, paši dega“ (1972) uzvedumos. Īpaši Paula Putniņa tēlotās kolorītās mūsdienu piebaldzēnu pasaules un sulīgo raksturu atveidojumā, kuru latviskā piederība bija neapšaubāma, atdzima teātra iepriekšējo gadu tautas lugu iestudēšanas tradīcijas.

A. Jaunušana interpretācijā latviskā pasaule un sadzīve nekad nav idilliskas, kādas tās ir, piemēram, Pētera Lūča iestudējumos. Tā R. Blaumaņa komēdijas „Skroderdienas Silmačos“ uzvedumā (1975) viņš ne tikai lika Ģ. Jakovļeva Dūdaram un A. Kairišas Antonijai izspēlēt latvisko „spitnieces savaldīšanas“ variantu, bet pirmoreiz saasināja uzmanību uz Antonijas jūtu nodevību pret Dūdaru. Šī jūtu nodevības drāma bija dzīva un sāpīga kā Ģ. Jakovļeva neparasti pievilcīgā un pašapzinīgā Dūdara skatuviskajā esībā, kas iemīesoja latviskās dabas ekstravertās izpausmes, tā arī A. Kairišas Antonijas sievišķīgajā pašcieņā, atturībā un spējā atzīt savus maldus, šajā tēlā koncentrētajās latviskās mentalitātes intravertajās iezīmēs. Šīs drāmas klātesamība piešķīra negaidītu nopietnības dimensiju arī „Skroderdienu“ jautrajām ainām, kurām šini uzvedumā bija L. Kugrēnas leviņas atraktīvā enerģētiskuma, spilgtās vecēņu trijotnes (V. Line, L. Freimane, E. Radziņa vai I. Tomsone, I. Tirole, H. Romanova) un citu tēlu vaibsti.

Taču dziļāks tautas likteņa skārums atklājās A. Jaunušana režisētajos P. Putniņa latviešu klasikas dramatisējumos – A. Upīša „Laikmetu griežos“ (1977) un brāļu Kaudzišu „Mērnīeku laikos“ (1980). Šajās izvērstajās skatuviskajās kompozīcijās dramaturgs un teātris tiecās nevis pēc krāšņas tautas dzīves ilustrācijas, bet pēc sociālanalitiska, filozofiska un psiholoģiska pētījuma par nacionālā rakstura attīstību vēsturiskā

retrospekcijā un perspektīvā. „Laikmetu griežos“ uzvedumā režisoram izdevās realizēt monumentālas tautas likteņa oratorijas formu, kurā, kā rakstija S. Radzobe, Latvijas tēls „kļuva par kādu augstāku, svētu atskaites punktu“⁴. Oratorijas forma izvirzīja prasību pēc lakonisma un koncentrētības skatuviskā izteiksmē, šim teātrim ierastās apjomīgās raksturošanas vietā sniedzot intelektuāli un emocionāli precīzu norisi katras isās epizodes robežās.

Šis intelektuālais vērtējums, kas skāra gan tautas gara cildenības, gan tā saucamā vidējā latvieša glēvuma un nodevības izpausmes, liecināja par jaunu pieeju un atklātības pakāpi nacionāli īpatnējā meklējumos. Te jau bija jaušami tie „kollektīvās grēksūdzes“ elementi, kas ir tik izplatīti krievu un Rietumu skatuves mākslā un kas vēlāk ienāca M. Zālītes lugās, P. Pētersona un V. Maculēviča režijās, bet savu pirmo kvintesenci piedzīvoja P. Putniņa lugas „Aicinājums uz... pērienu“ TV uzvedumā ar Viju Artmani Margrietas Ezertēvas lomā.

Vērienīgajā „Laikmetu griežu“ uzvedumā ap baronu pils karkasu kā latviešu tautas likteņmezgli bija savijušās rupjas kaņepāju virves (scenogrāfs G. Zemgals). Skatuves ripai lēni griežoties kā likteņratam, 93 epizodēs kā nepārtrauktā dzīves plūdumā virknējās tautas likteņa mirkļi. Nacionālais raksturs Andreja Upīša un teātra skatījumā atklājās asos, it kā pat savstarpēji izslēdzošos kontrastos: apbrīnojamā izturībā, sikstumā un – glēvā padevībā, uzticībā līdz nāvei un naida briesmīgumā; pašai ziedzībā, izpalīdzībā un – savtīgumā, lišķībā utt., katram no tēliem iemiesojot galvenokārt kādu vienu no šīm īpašībām.

Tautas spēks koncentrējās Anda Kvēpa tēlotajā Ataugu Mārtiņā, ko aktieris atveidoja ar lielu atdevi un aizrautību, taču viņam bija grūti ap sevi radīt šo spēka un vīrišķīga brieduma suģestējošo lauku. Par nacionālā rakstura kvintesenci uzvedumā kļuva Elzas Radziņas Lavīze – viens no aktierdarbiem, kas spēja apvienot epizodes nepārtrauktā tēla dzīvē, radot gandrīz vai vispārīnātu latviešu Mātes tēlu. Kritiķis M. Ronis rakstija:

„Viena pati Elzas Radziņas Lavīze rada lielāku ticību tam, ka laikmetu grieži var vērsties arī par tautas likteņgriežiem, nekā pārdesmit epizodes ar Ataugu Mārtiņu un viņa vienaudžiem. No Alfrēda Videnieka tēlotā Krišjāņa miera, pašcieņas, varētu par teikt, iekšēja monolituma, no Jāņa Kubiļa – Briežu Maijas tēva – vārdos neizteiktās visa notiekošā dziļas, traģiskas aptveršanas un Vairoņa Jakāna zemnieka šķietamās naivitātes, aiz kuras slēpjas asa uztvere un iedzimta spēja domāt par lietām un laiku lielās kategorijās, gūstam spēcīgāko, noteicošo iespaidu par tautas garīgo sīkstumu, cauri laikiem, pazemojumiem un mokām iznestajām pārmantojamām cilvēciskām vērtībām.“⁵

Spilgtu piederību savai zemei un tautai apliecināja „Mērnieku laiku“ uzvedums. Iizrādes sākumā viru kora skandētā Kaudzītes Matīsa „Tautas mīlestības“ rinda „Bet teic, ka esi viņas dēls“ bija režisora mērķakcents, cilvēku mūžu un likteņu lielo pārmērīšanu uzsākot. To darot, gan dramaturgs, gan režisors un aktieri it kā zināmajā materiālā un „tautisko joku grāmatā“ (L. Dzene) sev atklāja neparasti daudz sāpju, dzēlības, nežēlības. Arī tādu teātri līdz tam maz skartu nacionālā rakstura šķautni kā bailību, kas izpaužas gan kā bailes no atbildības un soda, gan kā patiesības noklusēšana, nenoteiktība, neuzdrošināšanās lemt pašiem par savu dzīvi. Daudziem no uzveduma varoņiem likteņi būtu citādi „iemērīti“, ja nebijis šis mūžīgās bailības, – pie šāda secinājuma pamazām veda iestudējums.

Šis baiļu sindroms spēcīgā dramatismā izpaudās Lidijas Freimanes tēlojumā, viņas Ilzei nāves gultā atceroties savu jaunības dienu braucienu vētrainā jūrā tiklus pārraudzīt un stiprās bailes no vētras, kuru dēļ viņa izvēlējusies rāmu, pieticīgu dzīvi uz zemes. Bailības loks smagi lieca pie zemes arī Anužu, kas līdzšinējos dramaturģiskajos bija bijusi tikai mīļā žēlotāja. „Mūža gaitā Anužai bailība ir pieaugusi kā āda, daudzkārt ir bijusi vēlēšanās atzities, ka Liēna ir Oļiņu meita, bet allaž tas atlikts ar cerību, ka nenāksies par noslēpšanu atbildēt. Liēnas bērū dienā sit atmaksas stunda, un baismā skaidrībā

Anuža ierauga savas bailības sekas. Lielā, saviļņojošā pārdzīvojumā E. Radziņa izvērš šo skatu. Viņa patiesībā ar savu atklāsmi nogalina Oļiņieti un sabrūk arī pati. Divi dūrieni – pretniekam un sev, ar Šekspīra vērienu,⁶ liecina Lilija Dzene.

Gan ikdienišķās bailības savalgotie raksturi (Oļiņš, Tenis), gan Astrīdas Kairišas lepnā Liena, kuras karstā daba kā avots izšāvās no baiļu un prakticisma loka, tiekdams uz „vertikāli“, gan enerģiskais Prātnieks un Oļiņiete, gan naiva entuziasma pārņemtais Vairoņa Jakāna Pietuka Krustiņš un citi varoņi veidoja katrs savu šūniņu nacionālā rakstura neviendabīgajā struktūrā. Un gandrīz katrs no viņiem atrada savu līdzinieku un pēcnieku kā Trešās atmodas laikam veltītajā Paula Putniņa diloģijā „Ar būdu uz baznīcu“ un „Ar Dievu pie zemes“, tā arī 90. gadu lielinscenējumos – „Zaļā zeme“, „Zvejnieka dēls“, „Rīga“.

Tā saucamo tautas lugas jeb tautas izrādes modeli līdz zināmai pilnībai izkopa režisors Pēteris Lūcis Valmieras teātrī. Viņa interpretācijā arī cittautu oriģināldrāmu uzvedumu raksturiem piemita vārdos netverams, bet skaidri jaušams latvisks ētisks pildījums. P. Lūcim tuvie tradicionālās latviskās pasaules pamatjautājumi – darbs un maize, zeme un mīlestība vērienīgi atklājās viņa 50., 60. un 70. gados iestudētajā somu rakstnieces H. Vuolijoki Niskavuori lugu ciklā. Šo uzvedumu spēcīgie, monolītie raksturi (50., 60. gados – E. Barūnes Lovīsa, 70. gados – Ņ. Leimanes un Dz. Klētnieces Niskavuori saimniece), māju, pienākuma un zemes taisnības apliecinājums vērtā P. Lūci par A. Brigaderes un A. Tammsāres garīgo mantinieku mūsu teātrī.

Atšķirībā no A. Jaunušana kritiskā un izaicinošā skatījuma P. Lūci apzināti interesēja latviski atpazīstamais, tradicionālais, ētiski apliecinošais. Viņš vienīgais tik spilgti tolaik pārstāvēja nacionālo ideālu mākslā, pilnīgu pozitīvo programmu.

Režisora skatījums uz vispretrunīgākajiem dzīves īstenības slāņiem no pozitīvā ideāla pozīcijām būtiski papildināja latviešu nacionālā rakstura un ideāla amplitūdu 70. gados, kad teātrī sāka dominēt pretrunās, pašanalīzē un pašpārmētos

saskaldīta indivīda tips. Īsta, nesamākslota vitalitāte un tuvība zemei, ko iemiesoja, piemēram, Antonijas Jansones Zelma (H. Gulbja lugas „Ciruliši“ uzvedumā, 1975), tieši P. Lūča režijās ieguva autentiskas izpausmes un manifestējās kā nacionāla ētiska un estētiska vērtība. A. Jansones varone bija harmoniskā nekā L. Freimanis garīgi trauklā vai V. Lines zināmas paštaisnības skartā Zelma režisora J. Bebrīša šīs pašas lugas interpretācijā Drāmas teātrī un 70. gados visspilgtāk iemiesoja nacionālo raksturu kā Māju, savas vēsturiskās dzīvesvietas un latviskās dabas daļu.

P. Lūča brīvdabas iestudējumi, tādi kā A. Brigaderes „Sievu kari ar Belcebulu“ (1972 un 1986), V. Sauleskalna „Meldermeitiņa“ (1980), J. Paleviča, Ā. Alunāna u. c. lugu iestudējumi, neraugoties uz raksturu, konfliktu un attiecību tišo naivitāti un primitivismu, kopa gan alunānisko tradīciju, gan to atzaru, kas mūsu teātrī stīgo no senajām tautas spēlēm un rituāliem. Šo uzvedumu muzikalitātei, spēles priekam un rotaļīgumam bija būtiska nozīme latviskā „jautrā gara“ un vitalitātes uzturēšanā. Apvienojumā ar režisora paša „Oskara fenomenu“, ko nepārspēja Voldemāra Karpača varonis – citu nesaprasts vientuļnieks V. Lāča „Zvejnieka dēla“ iestudējumā (1984), ar nacionālās pašapziņas un tautas gara potenciāla apliecinājumu tādos uzvedumos kā A. Deglava „Rīga“ (1987) un citos šīs dzīvais tradicionālisms veido vienu no tirākajām un vitālākajām latviskuma āderēm mūsu teātrī.

Par nacionāli īpatno teātrī kā sava laika tautas ideāla un garīgo noskaņu atspoguļotāju liecina Nacionālā teātra Atmosas un pēc-Atmodas perioda uzvedumi. Vēlme redzēt Latviju tīru, sakoptu, harmonisku L. Stumbres lugas „Sarkanmataināis kalps“ uzvedumā (rež. M. Kublinskis, 1987) izpaudās jau scenogrāfa G. Zemgala veidotajā estetizētājā lauku sētā ar ziedošas dabas ainu fonā. Pamatīgas, gaiša koka, stabilas mēbeles, māla trauki, dreļļu galdauts. Galda galā – Kārļa Sebra sirmāis, cildenāis latviešu dzimtas patriarhs, kas sargā dzimtas godu un iemieso

tautas ētiskos ideālus. Galvenā varone – Māras Zemdegas Erta atteikusies no sevis un dzīves kopā ar „svešo” – Jāņa Kubiļa Johanu, palika tēva mājās pusparalizēta invalīda ratiņos, bet finālā pāri visam ekstātiski skanēja „Mūžam zili ir Latvijas kalni”.

Arī savā R. Blaumaņa „Indrānu” imterpretācijā (1988) Mihails Kublinskis visu „tiesu un taisnību” piešķīra tradicionālās tikumības glabātājiem vecajiem saimniekiem. Kārļa Sebra Indrānu tēvu nospieda ne tikai sava likteņa dramatisms, bet arī satraukums par sava laika lauku posta ainu. To uzveduma vērtējumā akcentējusi L. Dzene: „Kas ir noticis ar Indrāniem? Ceplis uzcelts, kūpēdams un smirdēdams tas saindē gaisu, aizlaisto upišu vietā ierikotajos diķos pūst ūdens, mājas ir sabrukušas, ieaugušas nātrēs un krūmos, krusti nolauzti kā vecā Indrāna, tā arī Edvarta kapu vietās. Ar visu savu vareno un patētisko aktiera spēku šis Indrāntēvs sauc no kapiem senču garu, lai tas nestu zemei jaunu svētību, lai atjaunotos lietu kārtība.”⁷

Šis dziļais satraukums ne tikai par savas ģimenes un sētas, bet visas zemes un latvisko vērtību likteni nākotnē bija uzveduma spēcīgākais mākslinieciskais arguments. Kā veco Indrānu garīgo mantinieci režisors redzēja Zanes Jančevskas Zelmiņu, un šī cerība bija vienīgā, kas apskaidroja iestudējuma skarbo, no atsevišķu raksturu paštaisnībām un apokaliptiskām zīmēm (nocirsto koku stumbeņi kā brūkošās patriarhālās pasaules simbols utt.) saausto semantisko struktūru. Viss šajā uzvedumā bija kā nenotikušu grēksūdžu, kā kādas liktenīgas nesaprašanās apzīmogots.

Šis pašas lugas uzvedumā Liepājas teātrī tajā pašā laikā (1988) režisors Haralds Ulmanis Blaumaņa varoņus virzīja pa saprašanās ceļu. Latviski raksturi te atklājās atturīgākās, surdinētākās, ne tik neoklasicistiski monumentālās, izkāpinātās formās kā Nacionālā teātra uzvedumā. Saprast un ieklausīties otrā te mēģināja gan Voldemāra Zandberga Indrānu tēvs, gan Veras Šneideres Indrānu māte, gan Jura Bartkeviča Edvarts un citi, bet ne spēja to. Dzīvi un precīzi tvertās tēlu attiecības

un situāciju konkrētība šajā „Indrānu“ interpretācijā ļāva iegūt gan piesaisti uzveduma tapšanas laika aktuālajām problēmām, gan vispārinājumu. Kritiķis B. Kalnačs rakstīja: „Varbūt tā ir mūsu tauta, kas šai iestudējumā cinās ar saviem kompleksiem, varbūt te katrs redz trūkumus un vājības citos, bet ne sevi? Pašreizējais laiks, asu satraukumu pilns, mudināt mudina uz iecietību – gan globālos mērogos, gan tautai pret tautu, gan tautai pašai savā lokā. Un uz galda sista dūre šobrīd nav arguments cerībai, bet tikai – iznīcībai.“⁸

Nacionālā rakstura un nacionālo vērtību metamorfozes, kas tautas likteņgaitās saistītas ar izsūtīšanu uz Sibīriju un ko īgauņu teātri atspoguļoja Jāna Krūsvalla lugas „Klusais pagasts“ iestudējumi, mūsu teātri atklājās Leldes Stumbres diptiha „Kronis“ interpretācijā Nacionālā teātra uzvedumā M. Kublinska režijā (1989). Kārļa Sebra Kronis – lielu, turīgu māju saimnieks, čaklas un draudzīgas ģimenes galva, kura mūža darbam un labklājībai lemts iet bojā Sibīrijas mežos, – iemiesoja visu, kas mūsu priekšstatos veido jēdzienu „latviešu zemnieks, latviskais tikums, Mājas, Ģimene“. Stingrs, monumentāls, nesatricināms, šis Kronis pēc daudziem gadiem veļu naktī ir „atgriezies“, lai tiktos ar savu kaimiņu Salmēnu, kura nodevība ir pazudinājusi Kroņa mūžu, mājas, ģimeni.

Taču ne luga, kurā dominē atcere un apcere, nevis dramatiska darbība, ne iestudējums nekļuva par pamatu nopietnam nacionālā rakstura pētījumam jaunā aspektā vai jauniem atradumiem nacionāli īpatnējā stila skatuviskajās izpausmēs. Statiskās mizanscēnās dialogu risināja K. Sebra „augšāmcēlies Indrānu tēvs“ un vainas un nožēlas kompleksu tirdītais A. Jaunušana Salmēns, tāpat J. Kubija garīgi aktivākais Kronis un I. Burāna glēvāis, iztapīgais Salmēns otrajā tēlotāju sastāvā.

Otrajā viencēlienā, kurā L. Stumbre fiksējusi nacionālā rakstura deģenerāciju izsūtījuma apstākļos, likdama Sibīrijā satikties klaidonim un dzērājam Kazimīram Kronim un bezcerīgi slima vīra sievai Mārai, ir lielākas tēlu attīstības un paškustības

iespējas. Ideāla apjausma, sapnis par tālo Latviju uz brīdi vieno šos divus svešos cilvēkus, ļauj viņiem pacelties virs ikdienišķās, visai nožēlojamās eksistences limeņa. Šādā aspektā, kad tiek analizētas ģenētiski saārdītas dzīves sekas, nacionālais raksturs mūsu teātri nebija skarts. Kā atzīmēja kritiķe D. Smildziņa: „Dramaturģe nesaudzīgi uzplēš pasaulē pazudušu cilvēku likteņdrāmu, līdz traģiskam vispārinājumam novedot latviešu gaitu šā gadsimta nogalē.“⁹

Situācijas un varoņu likteņstāstu konkrētība ļāva aktieriem U. Norenbergam un J. Kaminskim (Kazimirs) un I. Tomsonei un M. Zemdegai (Māra) atrast konkrētus atbalsta punktus savu raksturu skatuviskajai esībai. Taču dziļāki teksta zemslāņi, varoņu rīcības motivācija un pārdzīvojumu daudzveidība palika neatšifrēti, vien nojaušami un uzminami.

Tieši no šīs konkrētības un teksta zemstrāvojuma kā pamata savu „Kroņa“ otrās daļas interpretāciju veidoja režisore Māra Ķimele Neatkarīgajā teātri „Kabata“ (1989). Aktieru Nikolaja Ērgļa (Kazimirs) un Indras Burkovskas (Māra) smalki niansētajā divspēlē atklājās abu varoņu pārdzīvojumu smeldze un garīgās atdzimšanas brīdis. No tā izauga vispārinājums – Latvija kā augstākā ētiskā atskaites punkta, kā zaudētās nacionālās piederības un personības identitātes simbols.

Konkrētus, negaidītus latviskā rakstura vitalitātes avotus Nacionālā teātra aktieru ansamblim un režisoram Mihailam Kublinskim izdevās atklāt Anšlava Egliša komēdijas „Bezkaunīgie veči“ uzvedumā (1990). Latviskais trimdas drāmā un teātri – tā ir īpaša tēma, kas prasa atsevišķu pētījumu. Šā iestudējuma tēma bija dzīves māksla, kas mūsdienu latviešu teātri faktiski nav risināta. Stāsts par to, kā J. Kubiļa tēlotais sabiedrības cilvēks Longins Laukmanis palīdz atgūt „dzīves garšu“ A. Jaunušana ģimenes rūpju nomāktajam pensionāram Jānim Bertoldam un viņa valdonīgajai kundzei Zuzannai (E. Radziņa un V. Line), šajā „dzīves skolā“ iesaistot arī K. Sebra vitālo Askoldu Olti, ļāva ne tikai radīt spilgtus raksturus visiem minētajiem aktieriem, bet

paplašināja priekšstatu par nacionālajā raksturā slēptajām dzīvesprieka, hedonisma un artistisma rezervēm. Šo uzvedumu it kā ietvēra smilģiskā „svētdienas mirdzuma“ tāla atblāzma, atgādinot par nacionāli ipatnējā daudzveidīgajām izpausmes iespējām teātri.

Gluži pretēji – „svētdienas mirdzuma“ nolobītāja ceļu šajā laikā gāja režisors Edmunds Freibergs. Aspazijas romantisko drāmu „Vaidelote“ (1989) viņš interpretēja kā asu sociāli psiholoģisku drāmu, iepļūdinot tajā nepārprotamas asociācijas un līdzības ar Trešās atmodas laika Latvijas garīgo un politisko situāciju. Karaļa Oļģerda valsti režisors traktēja kā savu laiku nodzīvojušu, indivīda brīvai attīstībai naidīgu, bojāejai lemtu režīmu, kas pārdzīvo pēdējās varas konvulsijas. Bailēs no jaunā laika pārmaiņām (nacionālās pašapziņas mošanos uzvedumā simbolizēja jauniešu kora grupa, dziedot U. Stabulnieka dziesmas ar tautiskiem motīviem) Oļģerds (J. Lejaskalns un A. Bogdanovičs) un Uljana (L. Liepiņa un H. Dancberga) tiecās izdabāt tautai, gan atļaujot seno, pagānisko Mildas svētku svinēšanu, gan tērptoties tautastērpos un skandējot tautiskas atribūtikas piebārstītas runas (kas nepārprotami lika domāt par līdzšinējā režīma pārstāvju žiglo pārorientēšanos tautiskā stilā reālajā dzīvē).

Praurīmas svētnīcas baigā Krīva valstībā (J. Pļaviņa atveidā Krīvs asociējās ar dvēseļu bendi ādas skotelē) nacionālais raksturs bija ieslodzīts tumsā, nebrīvē, liekulībā. Vienīgais balsts, pie kura šajā sprostā tvērās I. Tilakas Mirdza, bija G. Virkavas un V. Kvēpas Asja; viņu attiecībās bija iekodēts latviskais meitasmātes attiecību arhetips. Asjas slepenās mīlestības un dubultdzīves atklāsme ne tikai iznīcināja karaļmeitas ticību cilvēkiem, bet satricināja pašus Mirdzas pasaules uztveres pamatus. Režisora traktējumā tas bija vecākās paaudzes noziegums pret nācīgas nākotni, liekot bērniem augt nebrīvē, melos, liekulībā, nesagatavotiem reālajai dzīvei. Caur izmīsumu, sāpēm un atriebes alkām, kurās I. Tilakas varone kļuva jauna, sīka, atriebīga,

E. Freibergs finālā Mirdzai tomēr neliedza apskaidribu, jaunu Dieva, milestības un žēlsirdības izpratni – kā vienīgo iespējamību un ceļu uz nākamību pāri personību kropļojošām un pazudinošām dogmām.

Režisora 80.–90. gadu mijas uzvedumi spilgti apliecināja šo ticības nepieciešamību latviskā rakstura dominantē. Viņa realizētie P. Putniņa komēdiju „Ar būdu uz baznīcu“ (1987) un „Ar Dievu pie zemes“ (1991) iestudējumi tieši atspoguļoja sava laika sociālās dzīves aktualitātes un komiskā paspilgtinājumā atklāja padomju režīma deģenerējošo ietekmi uz nacionālā rakstura būtību un izpausmēm. No varoņa – savas sētas, savas zemes un savas dzīves saimnieka latviskā rakstura koncepts šajās komēdijās bija reducēts līdz varonim – paklausīgam izpildītājam, marionetei, kas nevar spert ne soli bez vadošiem norādījumiem „no augšas“. Sāpe par šo varoņu piezemētajām dzīvēm un ideāliem lika dramaturgam un teātrim meklēt kādu augstāku garīgu mērogu, ar ko samērot nacionālā rakstura potences un realitāti.

„Ar būdu uz baznīcu“ uzvedumā tā bija baznīca, par kuras atjaunošanu ar naivu tiešumu un mesiānisku kaismi iestājās jaunievēlētā deputāte, Antras Liedskalniņas telkoke Marianna Okolokolaka. Visiem iestudējuma tēliem bija raksturīga augsta atpazīstamības pakāpe, tajos satiriski izceļot tādas latviskā mentalitātē snaudošas, bet sociālajā realitātē progresējošas īpašības kā pasivitāte, neizlēmība, pakļaušanās stiprākajam, gljēvums u. tml. Kā ironiska parafrāze par tolaik populāro paātrinājuma jēdzienu uzvedumā skanēja mūzikas steidzīgie ritmi, kontrastējot ar priekšstatiem par latvieša izsenis nesteidzīgo, nosvērto dabu.

Mariannas protests pret vietējās dzīves kūtrumu nebija mehāniska skriešana līdzī laikam. A. Liedskalniņa šajā uzvedumā iemiesoja latvisko pamatīgumu un kārtības milestību: čakla strādniece savā ikdienas darbā, viņa, ķerdamās pie sev svešām, garīgām lietām un matērijām, arī gribēja visu paveikt

kārtīgi, pamatīgi, no viena gala līdz otram. Sadursme ar kolhoza priekšsēdētāja Timrāna (U. Dumpis) pragmatismu un vietējās varas pretestības nemazināja A. Liedskalniņas varones ticību un pārliecību par sava mērķa īstenošanas nepieciešamību. Aktrises temperamentīgi tēlotā bļāustīgā Ļeļa no P. Putniņa „Paši pūta, paši dega“ 70. gadu uzveduma bija pārtapusi garīgi aktīvā, lai gan cilvēciski nedaudz vientuļā personībā ar svētu rūpi par savas un līdzcilvēku garīgās pasaules sakopšanu.

Tolaik, t. s. pārkārtošanās laikā un nacionālās atmodas sākumposmā, skatītājiem vārds „baznīca“ asociējās ar brīvības jēdzienu, tiesībām lemt pašiem par savu dzīvi, nodrošināt tajā garīgo un materiālo vērtību līdzsvaru, kas latviskajā dzīves veidā bija bīstami izjodzījies. Šī teātra piedāvātā cerība un sabiedrisko aktualitāšu atpazīstamība, kas tolaik tik tieši neatspoguļojās nevienā citā oriģināldrāmas iestudējumā, uzvedumu padarīja ārkārtīgi populāru. Taču nākamais P. Putniņa komēdijas „Ar Dievu pie zemes“ iestudējums ar vienkāršoto Tautas frontes un Interfrontes un „iesakņošanās“ problēmas risinājumu ne tikai neatkārtoja diloģijas pirmās daļas panākumus, bet arī ļāva nojaust tautas dzīves eksistenciālo jautājumu sarežģītību, pretrunīgumu, tūlītēju atrisinājumu neiespējamību.

Edmunds Freibergs atgriezās pie klasikas, pie teātra tradicionālo „Skroderdienu“ jauniestudējuma (1994). Un atrada tajā dzīvinošu āderi gan savai mākslai, gan aktieru ansambļa attīstībai, gan nacionāli īpatnējā jaunai, mūsdienīgai interpretācijai. Blaumaņa tēlotā Jāņu nakts mistērija rosināja režisoru uzveduma centrā izvirzīt Līgo svētkus kā mūžīgās atjaunošas, mīlestības un harmonijas apliecinājumu.

Jau G. Zemgala stilizētajā scenogrāfijā dominēja šo svētku vizuālais tēls: aiz priekškara, kas apgleznots jāņuzālēm, uz skatuves kā milzu gleznas rāmis parādījās Jāņu vainags, kurā uzveduma gaitā izeidojās Silmaču istabas, sētas, pirtiņas skati. Dabas fons – zaļš, un zaļas un bezgalīgas šķiet arī debesis, zem kurām mit jaunie Silmaču varoņi. Daudzi no viņiem, arī komisko

veceņu trijotne, ir jauni, pat par divdesmit gadiem jaunāki nekā iepriekšējos šā teātra „Skroderdienu“ iestudējumos. Tas liek atcerēties Lūcijas Baumanes šīs pašas komēdijas interpretāciju 70. gados Jaunatnes teātra foajē, kur visi tēlotāji bija ļoti, ļoti jauni (tā bija Jaunatnes teātra aktieru kursa diplomdarba izrāde) – gan Ā. Stūrnieces Antonija, gan G. Skrastiņa Aleksis un citi, kur spoži parādījās R. Plēpis kā Ābrams, un visam uzvedumam piemita latviski sirsnīga, intīmas tuvības gaisotne.

E. Freibergs maina Alekša tēla koncepciju, atjaunodams viņa tekstā savulaik A. Amtmaņa-Briediša atņemto un Pindakam atdoto frāzi: „Kad es būšu saimnieks...“ Līdz ar to šis 90. gadu Aleksis savam lēmumam – precēt Antoniju iegūst striktāk formulētu mērķtiecību: nodrošināt savu nākotni, kļūt par turīgu māju saimnieku. Konceptuāli ir arī tas, ka Alekša lomu režisors uztic vienam no trupas virišķīgākajiem, temperamentīgākajiem aktieriem – Ivaram Pugam, mēģinot atteikties no lēnīgā, pagļēvā šā tēla traktējuma.

E. Freibergs „revidē“ arī jūtu izpausmju dabu uzvedumā, gan Alekša un Elinas, gan Dūdara un Antonijas attiecības virzot uz smalkumu, atturību, surdinētību, jo, viņaprāt, ista mīlestība nekad nav uzbāzīga, tā ir kautrīga, smalka un spējīga uzpurēties. Jaunajās „Skroderdienās“ nav to kaislīgo uzbangojumu, kas piemita Ģ. Jakovļeva jūtām pret A. Kairišas Antoniju A. Jaunūšana 70. gadu interpretācijā. Līgo vakara dabas mistērija ir arī varoņu jūtu mistērijas kulminācija: pēc svētku skaļuma atskan liegs, smeldzīgs, mūsdienīgs valsis, un skatuves pustumsā sāk griezties dejotāju pāri. Kā mazas pārsliņas kosmiskajā dzīvības ritā, kā šā briža un kādas mūžīgas ceremonijas papildījums. Kā tautas vitālās enerģijas maiga eksplozija. Un šajā reizē atbri-votajā un reizē intīmi klusinātajā gaisotnē I. Pugas Aleksis un D. Gaismiņas Elina atkal atrod viens otru.

Gan Daigas Gaismiņas Elinas, gan Rolanda Zagorska Dūdara tēlu dzīve veidojās no daudzām režisora rosinātām „mēmajām ainām“, kad varoņi savu attieksmi un jūtas pauda bez vārdiem.

Šajā ziņā E. Freiberga pieeja sasauca ar to, kā latviskās jūtu dabas ipatnības fiksējis režisors Juris Rijnieks: „Latvietis.. nevar savas jūtas izteikt tā, kā tas ir krievu romancē. Viņš savus milestības pārdzīvojumus izteiks ar dabas ainavu, ar līdzību. Tur būs migla, ozols ar liepiņu, bet nekad viņš pats kā darbības persona. Man ļoti būtisks liekas viens motīvs latviešu (citu tautu, protams, arī) pasakās – dvēsele ir ārpus cilvēka. Aiz trejdeviņiem mežiem kalnā ir vērsis, vērsi – pīle, pilē – ola, olā – dvēsele. Latvietis nespēj dvēseli „plēst vaļā“. Dvēsele ir nemainīgs lielums ārpus tevis. Ar to nevar stāties tiešās attiecībās. Tas iespējams tikai līdzībā, caur asociācijām.“¹⁰ Jāņu nakts noreibums uzvedumā asociējās arī ar latviskās dvēseles noreibumu; varbūt vienīgo reizi gadā šī dvēsele klejoja apkārt brīva un nesavalgota, lai jau rīt atgrieztos atpakaļ savā „olā“.

Turpreti L. Kugrēnas un G. Virkavas jauneklīgās Pindacišas un N. Veigneris un I. Puķes leviņas ātrie kustību ritmi, neslēptais temperaments un dzīves – spēles prieks atklāja nacionālā rakstura ekstravertās izpausmes. Arī J. Rudziša Rūdis un U. Anžes Kārlēns uzvedumā dzīvo neikdienišķā, svētku svinēšanas paātrinājumā, lai pilnam izbaudītu svētku mistērijas garšu un pēc tam ar skubu atgrieztos ikdienā. Visiem trim pusaudžiem skroderdienas režisora skatījumā kļūst par savdabīgu iniciācijas rituāla aizsākumu. Piederību vasaras nakts mistērijai režisors pasvītro arī J. Hirša Joskes un D. Bonātes Zāras skatuviskā eksistencē, viņu temperamentīgās jūtu izpausmes nereti nostādīdams gluži līdzās galveno varoņu jūtu drāmām.

Ar mūsdienīgām formām, kustību ritmiem un rīcības motivāciju režisors jaunā kvalitātē atgriezās pie priekšstata par tautu kā kuplu, harmonisku ģimeni, kuru vieno kopīgi darba un svētku riti. Ar šo harmonijas apziņu bruņots, E. Freibergs pievērsās A. Upīša „Zaļās zemes“ interpretācijai, lai atklātu sāpīgākos, dramatiskākos mezglu punktus latviešu ikdienišķajā eksistencē un neatgriezeniskās pārmaiņas nacionālā rakstura evolūcijā.

Uzvedumu Nacionālajā teātrī (1996) režisors veido kā tautas traģēdiju, autora tēloto Latvijas lauku posta un bojāejas ainu vispārinot līdz mūsdienu sociālo apstākļu dramatismam. Zaļā zeme – šis tautas labklājības simbols un viens no mūsu noturīgākajiem nacionālajiem simboliem vispār – te iemanto ambivalentu dabu un kļūst par cilvēku ciešanu, zaudētā pašlepnuma un mīlestības simbolu un arī lāstu. E. Freiberga iestudējums, ņemot par pamatu paša A. Upīša dramaturģiju, bet papildinot un pārstrādājot to, izseko šā „latviešu sapņa“ sabrukuma procesam un atklāj smago bezcerību, kas tam seko.

Pirmajā cēlienā, sapulcējot visus ap lielo saimes galdu uz groka dzeršanu, režisors rada harmonijas ilūziju. Taču šī ilūzija izšķīst pret A. Kairišas skarbās Osienes pārmetumu šaltim. Otra ilūzija – Brīviņa saimnieka šķietamā varenība un turība – ir kā smilšu pulkstenis, kas lēni, bet neatvairāmi iztek visas izrādes laikā. Nākamā ilūzija – veco Ošu sapnis par savu zaļās zemes stūrīti, spoži uzmirdzējusi, iet bojā neciešami sāpīgās dvēseles un miesas konvulsijās. Dzīves dūķņā nogrimst Bērziņu Lienas sapnis par mīlestību. Un vēl, un vēl... Šķiet, ka tā nav zeme, pa ko staigā šā iestudējuma varoņi, bet ir staigans purvs, kurā pamazām nogrimst varoņu baltākās, svētākās cerības. Kur sper kāju, tur ligojas...

E. Freiberga nacionālā rakstura koncepts šajā uzvedumā ir nesaudzīgs un nežēlīgs. Varbūt arī paššausošs. Vai tiešām tie esam mēs, latvieši, kas par groka glāzi pārdod savu pašcieņu un sviedrus, bet par savu sapni aizmaksā ar meitas kaunu? Vai tie esam mēs, kas savas meitas pārdod garīgi deģenerētiem jorģiem un ļauj mocīt briesmīgiem sveķāmuriem? Un ko ir vērts latvieša sapnis, ja par to jāmaksā ar nodevību, asarām, sagan-dētu mūžu, pat dzīvību?

Taču režisors neabsolutizē briestošā posta ainu, Ulda Dumpja sākotnēji zaļoksnaļam Brīviņam atvēlēdamš gan lielmanīgas izrādīšanās ainas, gan itin sirsnīgas saspēles ar Ivara Pugas Upīšu Mārīņu, kurā vienīgajā Brīviņu saimnieks redz sava

darba un centienu turpinātāju, zaļās zemes kopēju un sargātāju. Taču tas U. Dumpja varoni neatbrīvo no viņa traģiskās vainas, atbildības par paša izlaisto un deģenerējušos dēlu Ješku, kas izputina viņa mājas un mūža darbu. „Indrānu sindroms“ mūsdienīgi skarbās, dramatiski saasinātās formās te kļūst par liecību latviešu paaudžu pēctecības apdraudētībai.

Ilgi lolotais sapnis par zemi un cerība uz tā piepildījumu uz brīdi apskaidro veco Ošu dziļo nomāktību. Cerība uz mirkli atdzimst pat Astrīdas Kairišas kā laukakmens pelēkā Osienē, kurā, šķiet, jau izdzisušas visas cilvēciskās jūtas, mīlestība, žēlsirdība. Aktrise šajā tēlā satriecoši atklāj ciešanu izkveidētas un nocietinātas sirds, dzīves pazemotas un izmocītas būtnes likteņdrāmu. Mūžīgo Golgatas ceļa gājēju, kura spēj sūtīt savu apkaunoto bērnu nāvē, bet kura vairs nespēj celties cilvēka cienīgai dzīvei. Inta Burāna Osis, kuram ciņa par sapņa piepildījumu paņem pēdējos fiziskos un garīgos spēkus, uz zaļās zemes kā altāra un ziedokļa gulda sava sapņa nožēlojamās atlūzas un sabrukušās cerības.

Par uzveduma gaišo, latvisko dvēseli ir kļuvis Daigas Gaišmiņas un Ingas Aizbaltes radītais Bērziņu Lienas tēls, tāpat kā savulaik A. Amtmaņa-Briediša „Zaļās zemes“ interpretācijā baltā latviskumā kā zvaigzne mirdzēja Veltas Lines tēlotā Liēna (L. Dzenes salīdzinājums). Gaišuma, harmonijas un enerģijas pārpilna izrādes sākumā, šī Liēna savu vitalitāti tiecas saglabāt arī kopdzīvē ar Sveķāmuru. Nevis pašai pārvēršoties par zvēru un valdot pār Sveķāmura ģimeni kā romānā, bet saceloties pret viņu brīdī, kad dvēsele vairs nespēj ciest. Šī sacelšanās, simbolizējot latviskās vitalitātes potences un atjaunotnes spējas, pārvēršas par vienu no retajām cerību zīmēm dramatisma sastrēdzinātajā uzveduma struktūrā.

Par tautas dvēseles simbolu iestudējumā kļūst arī Rūdolfā Plēpja Glupjais Miķelis – tēls, kurš romānā ir tikai pieminēts, bet kuru dramaturģijā radījis režisors, piešķirot tam ainu vienotāja funkciju un filozofisku jēgu. Kroga ainā, kur Miķelis

grib piedalīties vispārējā jautībā, piedzērušies tautieši viņu uzceļ uz sola, apsien priekšautu un lakatu un sāk dziedāt nerāt-nās dainas, ko R. Plēpja varonis vientiesīgi atkārtu, nenojaušot, ka apkārtējie par viņu ņirgājas. Tomēr šī aina, kas tikusi iecerēta kā tautas pašpazemošanās, uzvedumā ir izvērtusies par dekoratīvi izspēlētu priekšnesumu. Taču finālā, kad ir nomiris vecais Brīviņš un viņa bērēs līdz ar veco saimnieku tiek aizvadīta mūžībā vesela latviešu zemnieku paaudze, uz skatuves ir divi – Liēna un Glupjais Miķelis. Liēna pārplēš skrandas un paliek stāvam tirā, baltā kreklā, un, atkārtodama Osienes kļiedzienu pret debesīm pēc tiesas un taisnības, jautā: „Vai tad nekur nav taisnības?” Pie viņas pienāk Miķelis, un abi apskaujas. Sirdsšķīstā un vientiesis R. Plēpja varonis sāk lēni vilkt dziesmu – to pašu, ko dziedāja Oši, sapņojot par savu zemi un māju: „Ak, piedod, / Tēvs, ar lēnību / Mums mūsu grēku, parādu, / Lai mēs ikvienam cilvēkam / Ar mīlestību piedodam.”

Uzvedums noslēdzas ne tikai ar tautas dvēseles vientulības kļiedzienu, bet arī ar šo lūgšanu, ar cerību uz piedošanu un mīlestību, kurā vienīgajā režisors redz tautas dzīvības spēku atjaunošanās un turpināšanās iespēju. Tas šķīstu naivi, ja nebūtu patiesi un neskanētu no pašām izmīsušās, pazemotās tautas dvēseles dzīlēm.

„Zaļās zemes” iestudējuma struktūra asociējas ar kolektīvu dramatisku dziedājumu, kurā katrs no plašā personāža „izdzied” savu tēmu vai motīvu, turpreti V. Lāča „Zvejnieka dēla” uzvedums E. Freiberga režijā (1997) atgādina brašu tautisku ziņģi. Kā patstāvīgi dramatiski lielumi tajā eksistē Normunda Laizāna Oskars un Daigas Gaismiņas Zenta, starp nopietnību un ziņģisko vieglumu šūpojas Indras Rogas Anita. Iestudējuma stilistiskais risinājums ir neviendabīgs un pretrunīgs, taču pēc „Zaļās zemes” cerību sabrukuma tēmas būtisks te šķiet nacionālā rakstura vitalitātes apliecinājums.

„Skroderdienu Silmačos” un „Zaļās zemes” uzvedumos kā dziļi latviska aktrise atklājās Daiga Gaismiņa. Savukārt

„Zvejnieka dēla“ iestudējums pierādīja, ka Nacionālajā teātrī ir uzaudzis un nobriedis mūsdienīgs, latvisks aktieris – Normunds Laizāns. Saskaņā ar režisora nevēlēšanos postamentēt nacionālo varoni viņa Oskars bija viens no mums – tikai plecīgāks, vīrišķīgāks, izturīgāks, spējīgs aizstāvēt savu tiesu un taisnību un piepildīt savu sapni. Arī vientuļš savos centienos, un tomēr kādas neizsikstošas enerģijas vadīts un uzlādēts. Viens no atturīgākajiem un reizē arī spilgtākajiem latviskās mentalitātes iemiesojumiem mūsu teātrī pēdējā laikā.

A. Deglava romāna „Rīga“ uzvedumā (1998) E. Freibergs ir atgriezies pie tautas nacionālās pašapziņas veidošanās sākumposma, t. s. Pirmās atmodas laika, kad cīņā ar vācu kultūru un saimnieciskām prioritātēm uz vēstures skatuves uznāk pirmā latviešu kultūras darbinieku un turīgo paaudze, kad top Rīgas Latviešu biedrība u. tml. Šīs vēsturiskās reālijas (piemēram, biedrības atklāšana) iestudējumā diemžēl eksistē lineāri hrestomātiskā līmenī, taču uzveduma dzīvā dvēsele ir Ulda Anžes Pēteris Krauklītis. Šim aktierim, tāpat kā savulaik Tālvāldim Lasmanim „Rīgas“ interpretācijā Valmieras teātrī, izdodas pārlicinoši atklāt evolūciju no izbrīnītā lauku zēna līdz veiksmīgam uzņēmējam, kas Rīgas lielajā dzīves tirgū jūtas kā zivs ūdenī. Latviskā rosība, čaklība, pielāgoties spēja – brīžiem šķiet, ka šis īpašības U. Anže atklāj pat pārlieku centīgi. Taču aktiera personībai piemītošais gaišums un atvērtība to izlīdzina un harmonizē.

Latviskais uzvedumā atklājas panaivos kontrastos ar vācisko un kārkluvācietības grimasēm un ākstībām, starp košajām „bildēm“ no pagājušā gadsimta dzīves ieplūdinot arī nostalgisku smeldzi pēc zaudētā mīta par nācijas jaunību, kad likās: viss vēl ir priekšā, un šis viss atkarīgs no cilvēka paša gribas un uzņēmības. Faktiski „Rīga“ būtu „jālasa“ kontekstā ar „Zaļo zemi“, tad viens uzvedums nešķistu tik idillisks, bet otrs – tik bezcerīgi drūms. Taču iestudējumā „Rīga“ ir tēls, kas savieno cerību un zaudējumu pieredzi. Tas ir Ivara Pugas tēlotais Lauris –

prasmīgs amatnieks, kura cerīgi uzsākto dzīvi Rīgā iznīcina apcietinājums, kas jāizcieš gan savas, gan biedru pārliecības dēļ. Tieši Laurim ir visasredzīgākais skats uz Rīgas „kausējamo katlu“, uz pašu latviešu vidū sākušos mantisko noslāņošanas, nesaskaņām, ārišķībām, un šis skarbaiss virs nepārprotami asociējas ar tautas sirdsapziņu.

Savdabīgu diptihu ar „Rīgu“ varētu veidot arī P. Roziša romāna „Ceplis“ iestudējums (1995) M. Kublinska režijā ar Ulda Dumpja Cepli kā Pētera Kraukliša un citu „Rīgas“ censoņu līdzinieku brieduma gadus. (Lai atceramies arī Jāņa Oša spožo Cepli A. Amtmaņa-Briediša interpretācijā!) Šāds diagonāls sastatījums, fiksējot līdzīgo un atšķirīgo Cepļa un Kraukliša karjeras ceļā un viņu attieksmēs ar līdzcilvēkiem, ciešo saistību starp materiālo un nacionālo pašapziņu, spilgtāk izgaismo nacionālā rakstura ambivalento dabu: elastību un pakļāvību apvienojumā ar zināmu konservatīvismu, nemainību pamatizpaušmēs. Šāds sastatījums, iesaistot tajā vēl „Zaļo zemi“ un „Zvejnieka dēlu“, atklāj arī savveida nacionālo klišeju veidošanos (piemēram, dižmanīgais saimnieks–uzņēmējs, iztapīgais „apakšnieks“, bēdu sagrautā latviešu māte u. tml.) un savdabīgus nacionālā temperamenta ārējo izpaušmju „klejojumus“ (piemēram, uzkrītošā līdzība starp Austras Ziles („Ceplis“) un Matildes („Rīga“) tēla plastisko risinājumu I. Rogas izpildījumā).

Paplašinot šo salīdzinājumu līdz 80.–90. gadu oriģināldrāmu un oriģināldramatizējumu iestudējumiem Nacionālajā teātrī vispār, kļūst redzams, ka tā režisori A. Jaunušans, M. Kublinskis, E. Freibergs nacionāli ipatnējā atklāsmē savos uzvedumos maz izmanto nosacītas un metaforiskas formas. Metaforiskā izteiksmē bija ietverts režisora Valda Lūriņa spilgtākais nacionāls piederības apliecinājums – uzvedums „Kārais lauks“ pēc O. Vācieša dzejas motīviem (1985). Cenšoties noskaidrot noklusēto patiesību par mūsu tautas likteni Otrajā pasaules karā un turpmākajos gados, režisors izmantoja gan senu rituālu pieredzi, gan simboliskus un arhetipiskus tēlus: Virs – karotājs,



Ajita – Dace Akmentiņa.

Ā. Alunāna „Mūsu senči” Rīgas Latviešu teātrī (1909)



Mirdza – Dace Akmentiņa.

Aspazijas „Vaidelote” Rīgas Latviešu teātri (1894)



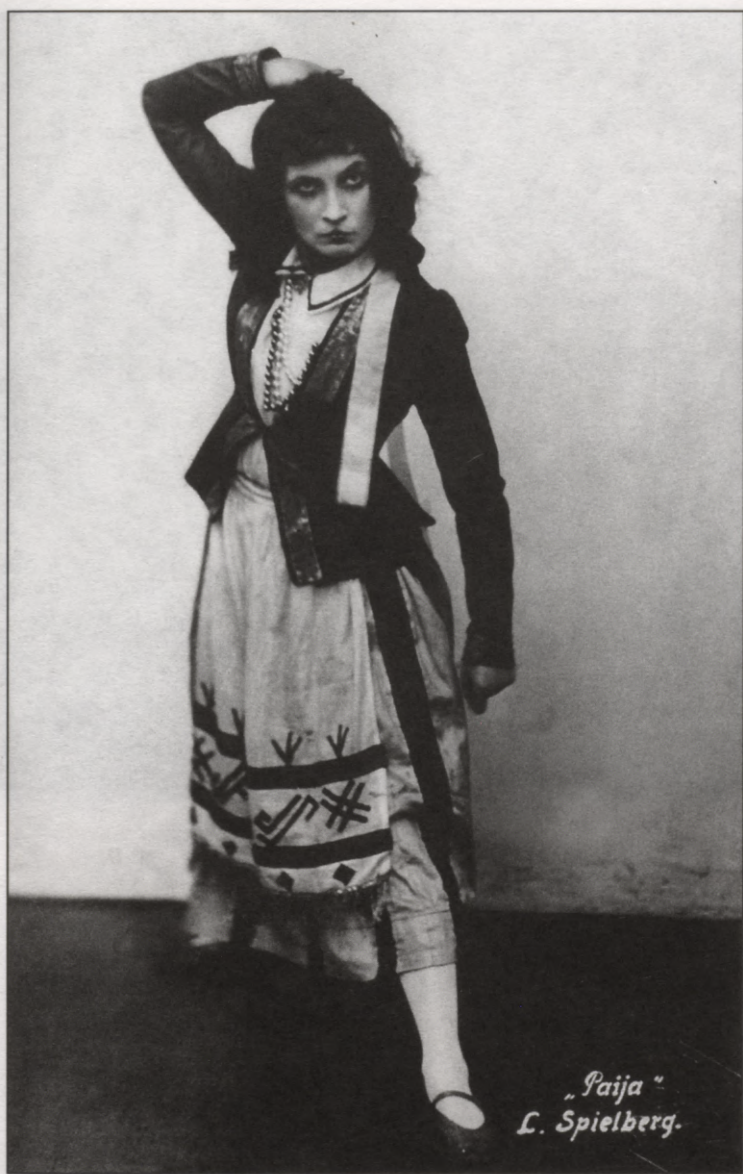
Saulgaitis – Jānis Šāberts, Auglone – Berta Rūmniece.
Aspazijas „Zaļa ligava” Nacionālajā teātrī (1928)



Sniedze – Benita Ozoliņa, Māris – Eduards Smiļģis.

A. Brigaderes „Princese Gundega un karalis Brusubārda”

Daiļes teātri (1933)



Paija – Ludmila Špilberga.

A. Brigaderes „Maija un Paija” Nacionālajā teātrī (1922)



A. Brigaderes „Sprīditis“ Valmieras teātri (1979)

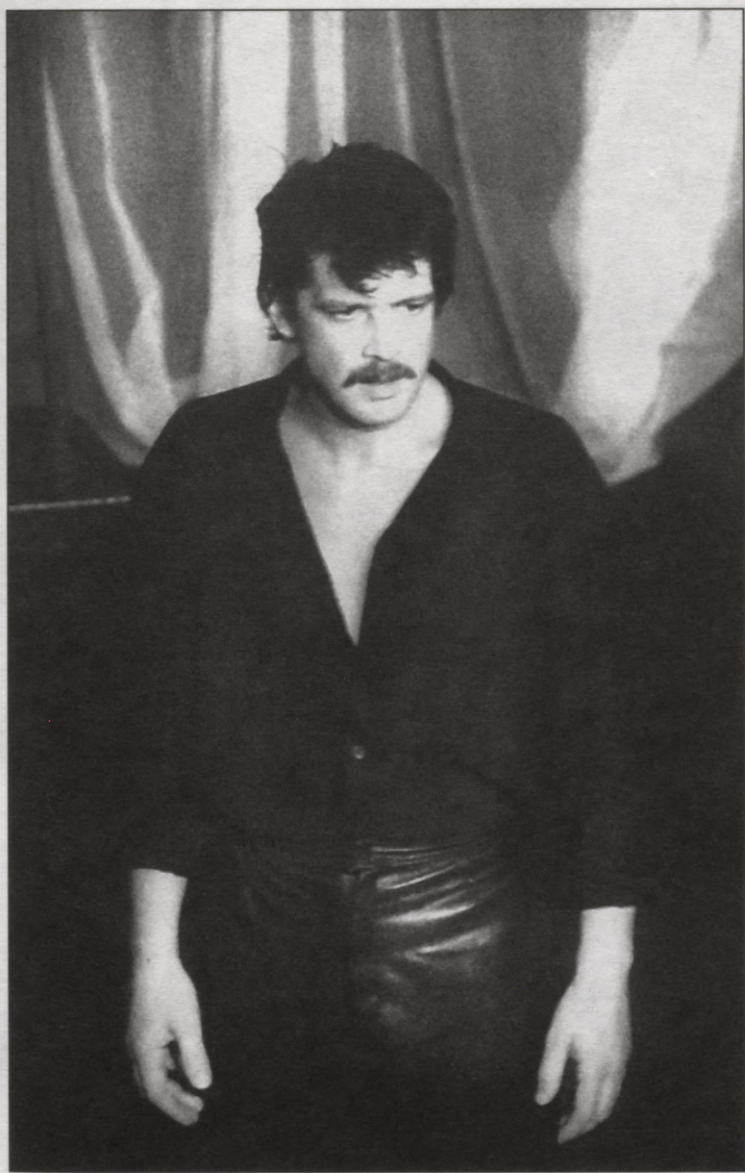


Ansīs Vēvers – Juris Kaminskis, Amāle – Vija Artmane,
Otte – Inta Tirole, Elza – Diāna Zande.
A. Brigaderes „Lielais loms“ Nacionālajā teātrī (1994)



Kristine – Alma Ābele, Edgars – Eduards Smiļģis.

R. Blaumaņa „Uguni” Dailes teātrī (1938)

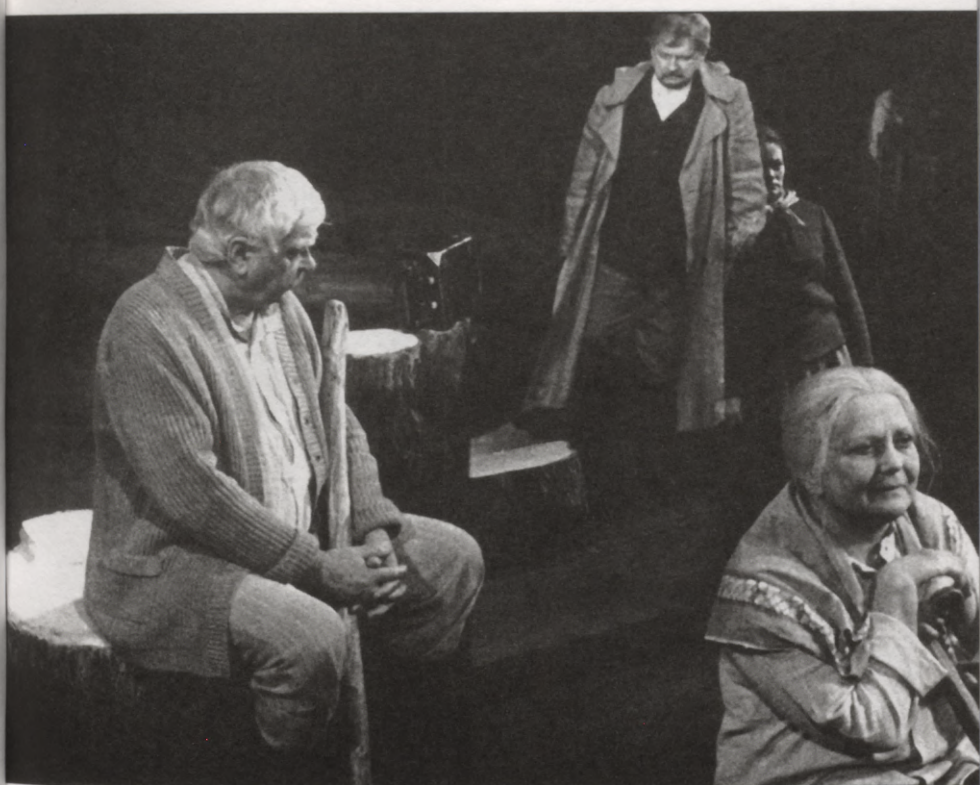


Edgars – Aigars Vilims.

R. Blaumaņa „Uguni” Valmieras teātri (1987)



Mikus – Eduards Pāvuls, Ilze – Vija Artmane.
R. Blaumaņa „Pazudušais dēls” Dailes teātri (1954)



Indrānu tēvs – Kārlis Sebris, Kaukēns – Alfrēds Jaunušans, Indrānu māte –
Velta Līne.
R. Blaumaņa „Indrāni” Drāmas teātri (1988)



Joske – Alfrēds Amtmanis-Briedītis, Zāra – Anta Klints.

R. Blaumaņa „Skroderdienas Silmačos” Dailes teātrī (1923)



Elina – Elza Radziņa, Aleksis – Žanis Katlavs.

R. Blaumaņa „Skröderdienas Silmačos“ Drāmas teātri (1955)



Antonija – Astrīda Kairiņa, Dūdars – Ģirts Jakovļevs.
R. Blaumaņa „Skroderdienas Silmačos“ Drāmas teātri (1974)



Zāra – Ņina Starovaitenko, Joske – Aleksandrs Lukašs,
Pindaciša – Raina Praudiņa.

R. Blaumaņa „Skroderdienas Silmačos“ Rīgas Krievu drāmas teātrī (1980)



Anna – Dace Eversa, Jāņa māte – Ināra Ieviņa, Jānis – Agris Māsēns,
R. Blaumaņa „Ļaunais gars“ Valmieras teātri (1996)



Vizbulīte – Mirdza Šmithene, Indulis – Alfrēds Amtmanis-Briedītis.
Raiņa „Indulis un Ārija” Jaunajā Rīgas teātrī (1912)



Uguns un Nakts. Izveļotais.

Raiņa „Uguns un nakts” I. cēl. Jaunajā Rīgas teātrī (1911)



Uguns un Nakts II zāhļens.

Raiņa „Uguns un nakts“ 4. cēl. Jaunajā Rīgas teātrī (1911)



Laimdota – Mirdza Šmithene.

Raiņa „Uguns un nakts“ Jaunajā Rīgas teātrī (1911)



Lāčplēsis – Eduards Smiļģis.

Raiņa „Uguns un nakts” Jaunajā Rīgas teātri (1911)

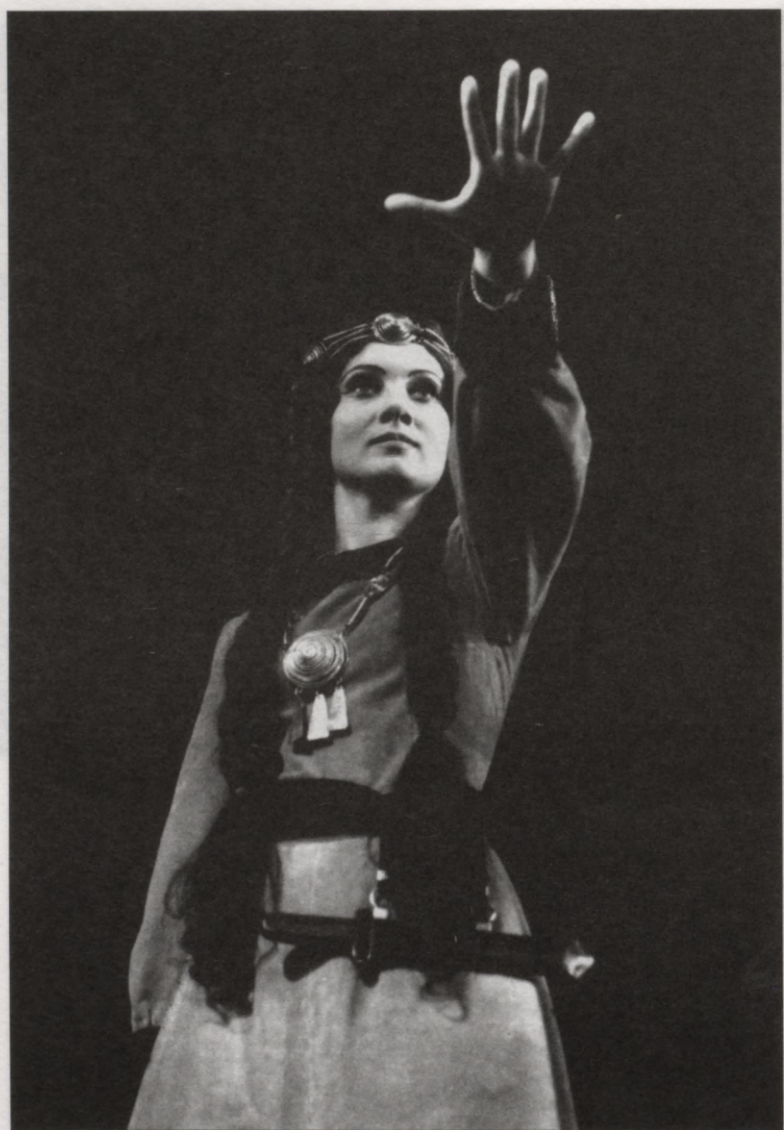


Spidola – Lilita Bērziņa, Lāčplēsis – Artūrs Filipsons.
Raiņa „Uguns un nakts” Dailes teātri (1947)



Spidola – Astrida Kairiša, Lāčplēsis – Juris Lisners.

Raiņa „Uguns un nakts” Drāmas teātrī (1985)

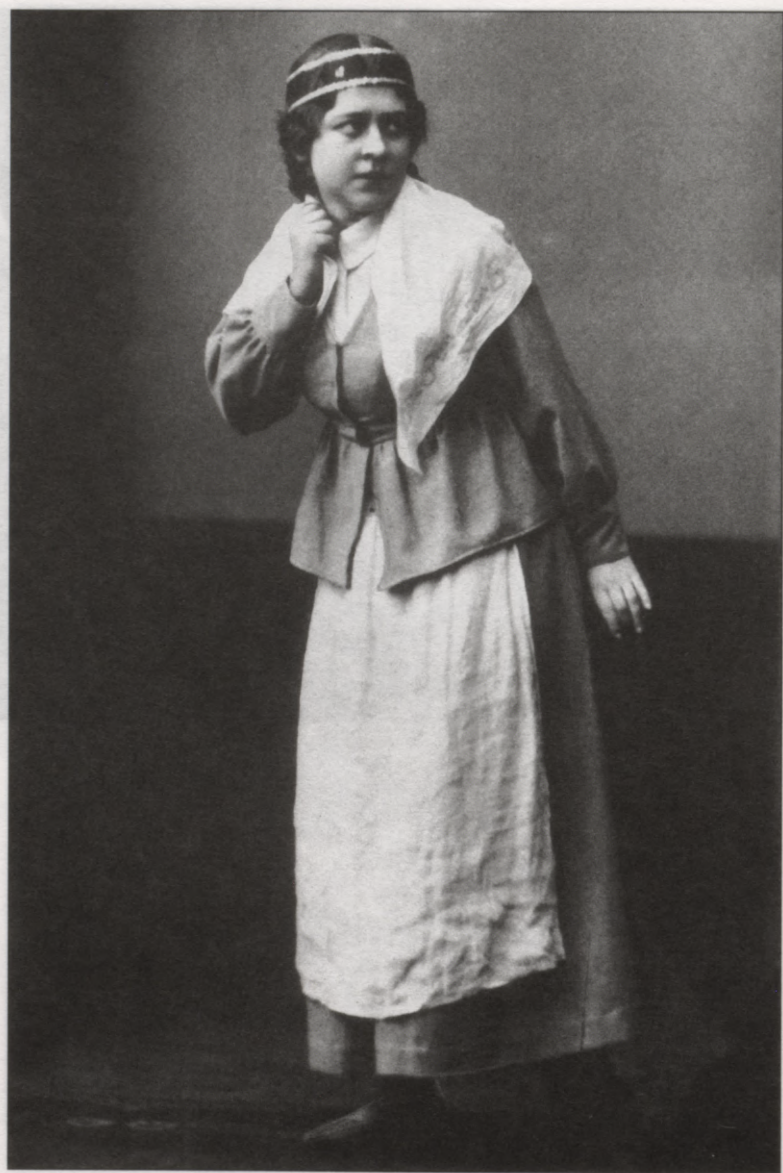


Spidola – Indra Briķe.

Raiņa „Uguns un nakts” Liepājas teātrī (1977)



Lelde – Vija Artmane, Zemgus – Uldis Lieldidžs.
Raiņa „Spēlēju, dancoju” Dailes teātri (1956)



Barba – Mirdza Šmithene. Raiņa „Pūt, vējiņi!” Jaunajā Rīgas teātri (1914)



Uldis – Alfrēds Amtmanis-Briedītis.
Raiņa „Pūt, vējiņi!” Jaunajā Rīgas teātri (1914)



Barba – Vija Artmane.

Raiņa „Pūt, vējiņi!” Dailes teātri (1955)



Anda – Vilma Lasmane, Zane – Milda Klētniece.
Raiņa „Pūt, vējiņi!” Dailes teātrī (1955)



Zane – Rasma Garne, Uldis – Ģirts Jakovļevs,
Anda – Antra Liedskalniņa.
Raiņa „Pūt, vējiņi!“ Drāmas teātri (1968)



Barba – Gundega Ozolite, Uldis – Juris Žagars.
Raiņa „Pūt, vējiņi!“ Dailes teātrī (1998)



Bērziņu Liens – Daiga Gaismiņa, Mazais Andrs – Uldis Anže.
A. Upīša „Zaļā zeme” Nacionālajā teātrī (1996)

Māte – dzīvības sargātāja, Māsiņa – tautas garīgais spēks un skaidriba u. tml. Taču vērienīgās ieceres realizācija bija pret-runīga, un savā metaforiskajā tiecībā V. Lūriņa uzvedums Nacionālā teātra kopainā palika vientuļš.

Latvisko kā senatnīgā un mūsdienīgā sintēzi ar metaforas palīdzību Nacionālajā teātrī meklējuši viesrežisori vai režisori – ienācēji „ar citu asins grupu“, taču ne īpaši veiksmīgi (M. Ķimeles interpretētā Raiņa „Mila stiprāka par nāvi“ 1996. g., O. Krodera iestudētā „Spēlēju, dancoju“ 1991. g.). Tradicionālās reālpsiholoģiskā teātra formas un raksturu veidošanas māksla apvienojumā ar nosacītību pavisam mērenās devās joprojām ir domnējošās nacionāli īpatnā stila meklējumos šajā teātrī. Atsevišķi spilgti risinājumi metaforiskā izteiksmē („Zaļā zeme“) vai smalkāku, alegoriskāku formu pieteikums (J. Jurkāna „Dūdieviņš“ M. Kublinska iestudējumā, 1997) latviskā skatuviskā izteiksmē te ir drizāk izņēmums, ne likumsakarība.

Latviskais modernisma
šķērsgriezumā. P. Pētersons,
M. Ķimele, Ā. Šapiro, O. Kroders,
V. Maculēvičs un citi

Nacionālais tradicionālā
un mūsdienīgā sadurē

Kā modernists, kas tiecās apstrīdēt tradicionālismu oriģināl-drāmu interpretācijā un E. Smiļģa iedibināto romantiski piepacelto Raiņa inscenējumu stilu, sevi pieteica režisors Pēteris Pētersons. Mūsu teātru kontekstā moderni un mūsdienīgi bija tas, ka „Uguns un nakts” iestudējumā Dailes teātri (1965) viņš nacionālā rakstura konceptu balstīja galveno tēlu psiholoģiskajās attiecībās, mēģinot atklāt tīri cilvēciskas, pat intīmas saites starp Raiņa varoņiem, kuru kopumā atklātos arī nacionāli īpatnais. Eksperiments izdevās tikai daļēji, jo gan vairāku aktieru neprecīzā izvēle vērienīgajam uzvedumam, gan Ģ. Vilka radītās centrālās arhitektoniskās konstrukcijas (iecerētā Saules koka) smagnējība, gan kostīmi un citi iestudējuma elementi nebalstīja nosacīti psiholoģisko aktierspēles veidu, nepalīdzēja raišīties organiskām tēlu attiecībām, kas savukārt kavēja Raiņa filozofiskās domas un kaislibas atklāsmi.

Pēc pāris gadiem režisors virišķīgi paziņoja, ka „pēc smaga un mokoša meklējumu posma Dailes teātris atgriežas pie Raiņa un Smiļģa tradīcijas”¹¹, izteica nepieciešamību turpināt rainisko tradīciju mūsu dramaturģijā un teātrī, kas būtu latviešu „īpatais vārds” daudznāciju kultūrā. Un istenoja to kā dzejas drāmas iedibinātājs mūsu teātrī, jau I. Ziedoņa „Motocikla” uzvedumā (1967) attīstīdams rainisko filozofisko konfliktu starp mieru, statiku un kustību, trauksmi, dinamiku, starp klusu laimi, pietīcību un nepārtrauktu dzīves ciņu. Šis universālais konflikts ir arī

latviskās esības konflikts, un, to turpinot konsekventi attīstīti savos uzvedumos un lugās gan Dailē, gan vēlāk Jaunatnes teātrī, P. Pētersons kļuva par savdabīgu nacionālās intelektuālās apziņas dzinējspēku.

Līdzīgi Rainim, viņš saviem latviskajiem varoņiem lika darboties neikdienišķos, poētiskos apstākļos, noticēt to loģikai un patiesībai, darboties saskaņā ar kādu augstāku ētisku un estētisku ideālu, kam nepiemīt nacionāla aprobežotība, bet kas savā pamattiecībā ir dziļi latvisks. Režisora un scenogrāfa Ilmāra Blumberga būvētajā grandiozajā modernas tēlainības celtnē – A. Čaka „Spēlē, Spēlmani!” uzvedumā Jaunatnes teātrī (1972), ko piepildīja divi tēli, priekšmeti, kustību ritmi, skaņas un īpašs spriegums, pēkšņi kā tautas pasakās un romantiķu burvestībās atdzīvojās vide ar visu tās atribūtiku. Režisors te radīja savdabīgu nacionālo karnevālu, kurā darbojās tēli un maskas un veidojās tēlu miriādes, kurās savstarpēji kontrastējošas, sikas tēlainības vienības nomainīja cita citu, plūda un mainījās un par nacionāli īpatnējā izteiksmi kļuva arī vizuāla redzes glezna un ritms. Imanta Kalniņa mūzikas liganais melodiskais plūdums sasaucās ar latvisko dvēseles ritmu, bet horeogrāfes Elgas Drulles izstrādātais tēlu kustību un ritmu raksts ļāva aktieriem „izdejot” dzeju – kā to savulaik darījuši mūsu dainu teicēji senči. Un Imanta Skrastiņa Dzejnieka ceļš „vaļā vāztajā” Laikā un Telpā bija arī latvieša ceļš raibajā pasaules krogā.

Ar P. Pētersona teorētiskajiem uzskatiem par mūsu teātra nepieciešamību atgriezties pie saviem rituālajiem pirmsākumiem kā pie modernā intelektuālisma un samākslotības izsaušēto dzīvības avotu atjaunotājiem sasaucās viņa režisora prakse – M. Zālites lugas „Pilna Māras istabiņa” uzvedums Jaunatnes teātrī (1983). Šī dramatiskā poēma, kas ar tēlu sistēmu un metaforisko izteiksmi dziļi sakņojas mūsu folklorā, turpināja rainisko tradīciju tautas garīgā likteņa, filozofiskā ceļa izsekojumā. Ar šo lugu un uzvedumu pirmoreiz mūsdienu latviešu teātrī tika atsegti seni latviešu un baltu mitoloģijas slāņi, tēli un mitiskās

pasaules uztveres elementi. Un pirmoreiz folkloras ansamblis – tie bija „Iļģi“ Ilgas Reiznieces vadībā – nebija tikai ornamentāls, etnogrāfiski rotājošs elements, bet palīdzēja radīt patiesi savdabīgu, nacionāli īpatnu formu.

Ar viņam piemītošo šķautņainību un saasināto konflikta izjūtu P. Pētersons iestudējumu neveidoja kā senās sinkrētiskās dievības un visu „dievību mātes“ Māras apmirdzētu pasauli. Kopā ar scenogrāfu I. Blumbergu viņš no tradicionālās triādes – sēta–māja–pasaule – radija atsvešinātu transcendentālu pasaules, tautas modeli, kas it kā vientuļi riņķoja saltajā, bezgalīgajā Visumā. Senajā rituāla dziesmā „Raudimis, raudimis šis vakariņis“, kustoties kopējā mehāniskā ritmā, tauta izdziedāja gan sāpes par dzimtas tēva zaudējumu, gan drūmas priekšnojautas un esības izmisumu. Cik pravietiskas izrādījās šīs priekšnojautas un cik pamatots šis izmisums... It kā, radot lugu un uzvedumu „Pilna Māras istabiņa“, gan dzejniece, gan režisors un dramaturgs jau būtu ielūkojušies 90. gadu spogulī, kad P. Pētersons pēc Trešās atmodas nacionālās eiforijas pauda savu skepsi, melno humoru un drūmos secinājumus lugas „Neviena paša vārda“ uzvedumā Jaunajā Rīgas teātrī (1996).

Dinas Kuples Māra nenāca Laimas baltumā, bet bija zemes smaguma, ļaužu ciešanu un sāpju, viņu pazemojuma un posta piesūkusies. Šis tēls sagādāja vilšanos daiļetnogrāfijas cienītājiem un nacionālo mitu uzturētājiem, taču tā bija viena no patiesākajām un godīgākajām latviski īpatnējā izpausmēm mūsu teātrī ne tikai 80. gados. Gan alkātīgā dzīves svinēšana pie Māras dotā galdauta, gan nekopto, postā aizlaisto lauku un sētas un piegānitās akas brīdinošais tēls, gan joņošana pa pasauli Māras dotajos zābakos, gan Mātes kā tautas garīgā, radošā pirmsākuma, kā ētiskas kopības un cilvēkmīlestības uzturētājas zuduma apjausma, gan skaisto rakstu rakstītājas, bet no reālās dzīves šķirtās Madaras liktenis – daudzi lugas un uzveduma tēlainības aspekti sasaucās un tajā pašā laikā polemizēja ar folkloras tēliem, atbalsoja sava laika sociālo un garīgo realitāti un nacionālo pašsajūtu.

Austras koka zīme, kas iegaismojās tumšajā skatuves padebesī, – ne kā nacionālās atribūtikas elements, bet kā garīguma simbols saistīja uzveduma veidotāju cerības ar nākamību, ar vienotu Māras un Madaras valstību. Viena vienīga zīme iepriekšējo gadu desmitu zīmju un ornamentu klājienu vietā kā liecība virzībai uz lakonismu latviski īpatnējā skatuviskajā izpausmē.

P. Pētersons noveda līdz absurdam, līdz galējībai to dzīves svētku, dzīves dzīru tēlu, kas bija izvērsti Nacionālā teātra „tautas lugu“ uzvedumos un ko bija romantiski estetizējis E. Smilģis.

Savdabīgu pārejas pakāpi no nacionālā romantisma uz latvisku „neoreālismu“, kam raksturīga saasināta uzmanība pret dzīves ikdienišķajām norisēm, raksturiem un konfliktiem, psiholoģiska precizitāte un lirisms, poētisms to atklāsmē, veidoja Gunāra Priedes lugu ienākšana Dailes teātri 50. gados. G. Priede un P. Pētersons – tie ir spilgtākie nacionāli īpatnējās izteiksmes antipodi mūsu teātri, tradicionālisma un modernisma sakaitētais krustpunkts. Pirmais panorāmē latviešu „maigi ziemeļnieciskās“ dabas izpausmes ikdienišķo sociālpsiholoģisko nosacījumu ainavā, kur vēsture ir savdabīgs „pulkstenis ar dzeguzi“, kas visu laiku iet, bet tikai atsevišķos brīžos atgādina par sevi. Otrais tver nācijās „galotņu“, ārkārtas personības, gan nežēlīgi triecot tās pret ikdienas un vēstures režģiem, gan atsvešinot no sava laika īstenības un piepulcējot kādai vispārcilvēciskai radošai un intelektuālai kopībai („Bastards“ Jaunatnes teātri, 1978, „Tikai muzikants“ Drāmas teātri, 1987, „Mirdzošais un tumši zilais“ Dailes teātri, 1987). Pirmais tautas garīguma drāmu atsپوگوļo emocionālā pārdzīvojumā, otrais – ar intelektuāla atsvešinājuma, ironijas un intelektuālas groteskas palīdzību.

Gunāra Priedes lugām organiski piemīt nacionālais kolorīts, kas izpaužas vides un tēlu raksturojumā, dzimtās zemes izjūtā, radniecības saišu un ģimenes modeļa akcentējumā, nacionālo svētku un rituālu, tautasdziesmu ieplūdinājumā lugu struktūrā. Lugas „Jaunākā brāļa vasara“ uzvedumā Dailes teātri

P. Pētersona režijā (1955) par vienu no visdzidrākajiem, latviskās izteiksmes un atmosfēras ziņā piesātinātākajiem skaстиem kļuva Ligo vakars. Eduarda Pāvula tēlotais Uģis Daugavietis, kam aktieris piešķīra savas personības pievilcību, atvērtību, bezbēdību un šķelmību, arī zināmu paštaisnību, savukārt iemiesoja nacionālā rakstura harmonizējošās kvalitātes un kļuva par vienu no to gadu visiemīlotākajiem skatuves varoņiem.

Lugā „Jāņi slimnicā“ (1975) vasaras saulgriežu svētki, dzīves un dzīvības spēku augstākās kulminācijas brīdis, tiek pretstatīti sāpēm, slimībai, ciešanām, pat nāvei. Šajā pretstatījumā atklājas cilvēku raksturi un likteņi, un senie nacionālie svētki iegūst lugas varoņu ilgotās, pilnstīgās dzīves simbola nozīmi. Latviešu tradicionālās cūku bēres savukārt kļūst par emocionālu un intelektuālu katalizatoru lugā „Aivaru gaidot“.

Silti brūnie un dzeltenīgie toņi Krauklēnu māju saimes istabas tēlojumā ar sīpolu virteni pie sienas, milzu lādi no vecmāmiņu pūra krājumiem, krāsns mūrīti un circeni aizkrāsne – šī scenogrāfa Marta Kitajeva radītā skatuves poētika „Aivaru gaidot“ uzvedumā Ādolfā Šapiro režijā Jaunatnes teātri (1973) slēpa vēl stabilas, bet jau apdraudētas pasaules kodu. Studentam Raivim cūku bēres, desu darišana un lielo kāpostu vārišana šķiet barbaru dzīres un atavisms. Viņa draudzene Dēzija savukārt gan šo māju, gan tās ļaudis – viss lugas personāžs ir nodēvēts pēc radniecības attiecībām, kā Māte, Tēvs, Vecāmāte, Dēls, Vedekla utt. – uztver kā atgriešanos zaudētajā ģimeniskumā un mājīgumā, sen aizmirstā pasakā, kas glabā harmoniskas dzīves noslēpumu.

Seno libiešu un kuršu tēma mūsu oriģināldrāmā un teātri ienāk ne tikai ar Mārtiņa Ziverta lugu „Libiešu asinis“ („Kolka“), kas uzvesta Nacionālajā teātri 1937. gadā, bet arī ar G. Priedes lugām „Vecrīgas libieša portrets“ (1973), „Zilā“ (1972), „Žagatas dziesma“ (1978) un citām. Gan senais libietis, viens no Doma baznīcas cēlējiem, gan rakstnieka bērnībā ieraudzītās zilās libiešu puses „mēness govīs“ Priedes lugās kļūst par aktīvu

pagātnes pieredzes simbolu. Šis simbols ietver arī nacionālā rakstura vitalitātes kodu, un, to zaudējot, varonis iet bojā (Juris lugā „Zilā”). Valts Ernštreits par libiešu dzeju raksta: „Tā ir iespēja izjust paralēlas kultūras skanējumu, kultūras, kas plūst katra otrā latvieša asinīs, bet par kuras esamību daži pat nenojauš.”¹² Mūsu oriģināldrāmā un teātrī šo iespēju piedāvā Gunārs Priede.

Kā Piebalgas puse, daba un cilvēki dzīvo Paula Putniņa lugās, tā Priedes darbos ienāk Ventspils apkārtnē un Venta, Lielvārdes puse un Daugava. Lugu „Žagatas dziesma”, „Vai mēs viņu pazīsim?” (1979) un „Centrifūga” (1985) raksturos atklājas kurzemnieku ārējā atturība, kas slēpj kaislības un pretrunas; „čigānu asinīs” ierunājas lugas „Ugunskurs lejā pie stacijas” (1972) galvenajā varonī Valdi. Tas viss veido neviennozīmīgo nacionālā rakstura koncepciju G. Priedes lugās, kur indivīda dzīve un liktenis ir atkarīgs no vides, saskaņas vai disharmonijas ar to, no sava laika strāvojumiem, ideāliem un cerībām.

Šālaika nācijās noskaņojumu un pamatizjūtu, vilšanos jaunajos kopības ideālos G. Priede tiecas atklāt liriski nostalgiskās, čehoviskās intonācijās, pirmais tik precīzi mūsu drāmā un teātrī fiksējot jaunajos apstākļos par lieku un nevajadzīgu kļuvušā latviešu inteliģenta tēmu („Auseklītis virs Betlēmes”, „Mēļš frotē divielis”). Taču autora vitālā humora izjūta un režisora Kārļa Auškāpa precīzais tās uzminējums neļauj skatītājiem pārlietu iežēlināties ne par D. Kuples vecās, vientuļās skolotājas, ne J. Reiņa sevi nerealizējušā dzejnieka likteņiem „Mēļš frotē divielis” uzvedumā Dailes teātrī (1997). Skatot drastiskajai tautasdziesmai „Visi siki kukainiši / Gaida mani nomirstam”, iestudējuma varoņi finālā kā Noasa šķirstā „kuģo” pār draudīgajiem dzīves un sadzīves viļņiem preti nākamībai, apliecinot latvisko izturību, vēlmi un spēju spītēt savam liktenim.

P. Pētersons šālaika noskaņas un latvieša izjūtas modelē ar dekonstruktīvas spēles palīdzību, mūsdienīgi pārstrukturējot pasaku par tēvu un trim dēliem, latvisko Nāvīti pārvēršot par

eksistenciālu mīlestības–iznīcības simbolu u. tml. („Neviena paša vārda“). Taču viņam pieder arī viens no dziļākajiem intelektuāli nesamocītiem, organiskiem latviskuma apliecinājumiem 80. gadu teātrī – balādē „Tikai muzikants“, ko režisors pats iestudēja Nacionālajā teātrī. Šajā traģiskajā stāstā par mākslinieka pianista Klāva likteni „Kurzemes katlā“ daudzi teksti pārsteidz tieši ar savu latvisko poētiku, pat patosu, piemēram:

*Nenoliedz dūmaino istabu // žoga negludās vabas. [..]
Nenoliedz palejas pirtiņu, kurā tu cēlies;
Neatsakies no savas smieklīgās dabas. [..]
Nenoliedz mēli savu // un aizmirstā novada maņas. [..]
Nesnaiksti lūpas un nelūlo siltzemju skaņas, [..]
Nenoliedz māti savu biklo un nemācīto,
Esi, kāds esi, netici tam, ka tu šķēlies:
Paskat, kā slāpstot mirst avots.
Cik sen tu tur smēlies?*

Blaumanis, uz kura uzpotēts Brehta potzars, – tādu iespaidu atstāj šis ironiskajam P. Pētersonam it kā neraksturīgās rindas. J. Reiņa tēlotais Klāvs uz skatuves nāca no mūžības – pa gaismas staru, ģērbies mūsdienīgā baltā uzvalkā un baltā platmalē. „Laukakmens pelēkā“ tērtais koris simbolizēja tautu un Klāva dzīvo sirdsapziņu, kas liek viņam izvēlēties nāvi, nevis apkaut sevi. Koris nespēja pianistu glābt, kad viņam sašķaidīja pirkstus, taču tas allaž bija Klāvam līdzās, un kora balādiskie dziedājumi radīja „kāpnes“, pa kurām tautas radošā dvēsele – J. Reiņa varonis atgriezās atpakaļ mūžībā.

Šā tēla nacionālo īpatnību novērtēja kritiķe S. Radzobe: „J. Reiņa Klāvs bija ļoti latvisks, varētu teikt arī – rainisks tēls, viņā bija Tota un Antiņa, un Uģa („Indulis un Ārija“) dvēseles struktūra – maiga, jūtīga un stipra, dabiski uzpurēties spējīga.“¹³

Latviskās kopības izjūtas apdraudētība, tautas garīgās izdzīvošanas problēmas, 90. gadu latviešu sabiedrības sašķeltība un atsvešinātība, kas groteskas stilizācijas veidā tika atspogu-

Jota jau P. Pētersona lugas „Neviena paša vārda“ uzvedumā Jaunajā Rīgas teātrī (1996), viņa pēdējā lugā un iestudējumā „Fēlikss un Felicita“ Nacionālajā teātrī (1998) atklājās kopā ar kaislu vēlmi apliecināt kopāturēšanās nepieciešamību. Šķiet, ka tā bija ne tikai pēcatmodas dekonstruktīvo sociālo procesu radītā realitāte, bet arī kāda dziļāka nacionālās mākslas misijas apziņa, kas mūsu oriģināldrāmas un teātra intelektuālajam „pretnim“ Pētersonam lika rakstīt: „Pretēju uzskatu, pretējas izcelsmes, pretēju paradumu, pretēju dabas dotību un apdāvinātības pakāpju, pretēju pelnīt spēju un pretēju iespēju cilvēkiem ir jāatrod kopības jēga. Tā izteiksies kā valsts, zemes, tautas, vēstures, likteņgaitu kopības apziņa – katrs to izjutis citādi. Bet viņi dzīvos, viņi paliks kopā. Tāpat kā „Fēlikss un Felicita“.“¹⁴

Līdz šai kopības apjausmai P. Pētersons savus varoņus vadīja caur kāzu nakts rituālu, apdziedāšanās dziesmās starp vedējiem un panāksniekiem izspēlējot konfliktu ar mērķi (kā senatnē) apzināties un atvērt reālo konfliktu. Darbībā aktīvi iesaistot par Kūjenieku maskējošos Felicitas pielūdzēju, veiksmīgo komersantu Ščedrinski (R. Plēpis), izgaismojas kāzinieku dažādās dzīves uztveres, garīgās un materiālās vēlmes un pretenzijas, un Fēlikss (G. Skrastiņš) un Felicita (D. Gaismiņa) kāzu naktī izdzīvo savus pirmos asos konfliktus konkrētu attiecību trijstūrī. Taču, noslēgumā izspēlējot vēl vienu spēli – Rītausmas mistēriju, ko veido Pāvila vēstules korintiešiem, dramaturgs un režisors tiši piepaceltā stilā, bez ironijas apliecina Milestību, kas ir lēnprātīga, pazemīga un nekad nebeidzas, kas attiecas ne tikai uz abiem „laimīgā“ vārda valkātājiem. Finālā skatuves fonā projicētā Jaņa Rozentāla glezna „Pie baznīcas“ kā garīgā un ētiskā principa simbols noslēdza šo uzvedumu, kas kļuva par Pētera Pētersona sava veida garīgo testamentu, atgādinot, ka latviskajam nav nākotnes bez kopības izjūtas un mīlestības uz savu zemi, tautu, uz savu tuvāko un sevi pašu.

Savdabīgus latviskās izteiksmes stila paraugus, kas atšķiras

tiklab no Nacionālā teātra neoklasicisma, kā Dailes teātra romantisma un „neoreālisma“, radījusi režisore Māra Ķimele, kuras talantu veido emocionalitātes un intelektuālas asredzības sintēze. Kad R. Blaumaņa un P. Putniņa lugu uzvedumos parādijās sulīga tautas tipāžu apspēle, bet G. Priedes lugu iestudējumos – vispāremocionālas, liriskas noskaņas kā latviskā esības veida neatņemama sastāvdaļa, draudot pārvērsties par jauno nacionālo kanonu oriģināldrāmas interpretācijā, – M. Ķimeles iestudējumos modernistiska, saskaldīta un eksistenciāla pasaules izjūta un nacionālās piederības apziņa izpaudās latvisko raksturu esības dramatisma atkailinājumā.

„Priediskais“ un „pēteroniskais“ oriģināli sakausējās režisores redzējumā G. Priedes lugas „Zilā“ uzvedumā Valmieras teātrī (1976), kur pamatā sadzīves reālijās būvēto lugu M. Ķimelei izdevās pārvērst spēcīgu ideju drāmā par tautas garīgās izdzīvošanas likteņiem. Slipā skatuves plakne, kas nesniedza atbalstu uzveduma varoņiem, viņu atsvešinātās, divaini atsal-dētās attiecības, galvenā varoņa Jura (R. Rudāks) – šā mūsdienu Krustiņa – smagā mošanās no apziņas miega un pievēršanās „Latvju Dainu“ „ticībai“ – visas šīs deformētās pasaules alkas pēc harmonijas, tīrības un istuma neviļņojās uz āru, uz transcendentālo Kosmosu, bet koncentrējās tajā mazajā pieturas punktā Visumā, kas saucas Latvija. Taču, tāpat kā sengrieķu drāmā un eksistenciālajā drāmā un tās radītajā „antiteātrī“, un tāpat kā Raiņa lugās, varonis tikai uz nāves sliekšņa tuvojās patiesībai.

Latviskajā realitātē slēptos eksistenciālos konfliktus saasi-nāt M. Ķimele tiecās arī R. Blaumaņa „Indrānu“ uzvedumā (1978). Nacionālā rakstura izpausmes te ieguva skaudras, nenoglu-di-nātas formas un psiholoģiska analītiskuma ievirzi, neidealizējot ne vecos, ne jaunos saimniekus, bet mēģinot ambivalenti vēr-tēt gan paaudžu konfliktu, gan veco Indrānu „vainu“ un smago gaitu uz ētisku apskaidribu. Tas joprojām ir viens no dziļā-kajiem nacionālā rakstura pētījumiem mūsu teātrī, kas pazīsta-

majos Blaumaņa varoņos atklāja līdz tam neakcentētas ipašības, negaidītu motivāciju, kā, piemēram, Indrānu tēva iecirtīgo pašapziņu, jauno Indrānu dziļo savstarpējo pieķeršanos, Noliņa un Edžiņa atšķeltību no lauku sētas un tās vērtībām.

Virzoties pa psiholoģiskā un spēles teātra (B. Brehta „Vīrs paliek vīrs“ uzvedums u. c.) ceļu, M. Ķimele 80. gadu vidū radīja vienu no spilgtākajiem neoromantisma paraugiem mūsu oriģināldrāmas interpretācijā – Raiņa „Pūt, vējiņi!“ iestudējumu Valmieras teātrī (1985). Cauri vērtību apšaubīšanai un gandrīz nepārtrauktai „dzimumu cīņai“ savos uzvedumos režisore bija nonākusi līdz apliecinājumam, kas 80. gadu pirmās puses teātra nacionālā skepticisma kontekstā šķiet īpaši nozīmīgs. Raksturu psiholoģija, tautiskums, individualizācija un tipizācija, kā uzsver S. Radzobe, te bija pakļauta mīlestības tapšanas rituāla arhetipiskā mehānisma izpētei.¹⁵

90. gadu iespaidi klājas pāri 80. gadu latviskā aktieru dueta – Daces Eversas Baibas un Aigara Vilima Ulda – starojumam. Taču fiksējums teātra vēsturē to ir saglabājis, sniedzot liecību par uzveduma gara sasaukumi ar dainu poētiku un tās romantisko tiecību: „Par uzveduma idejisko mērķi un emocionālo kulmināciju kļuva kopīgi izaudzētās un nobriedinātās, priekšlaicīgi nenoplūktās mīlestības triumfs, kad sieviete pie vīrieša atnāk labprātīgi un mīlestību dod, bet vīrietis to godbijīgi kā svētumu saņem. Maigs un jūtīgs šai brīdī bija Uldis; aizkustinoši pašāvīga un nešaubīgi droša tik nesen vēl vairīgi tramīgā meitene. A. Vilima Uldis, atdevis Baibai vainadziņu, palika nekustīgi stāvot aizvērtām acīm, gaidot. Un Baiba pienāca, pati pirmo reizi sniedza skūpstu, viņas rokas kā spārni nolaidās glāstā uz Ulda galvas. Šai brīdī iedegās mirgojošs zvaigžņu vainadziņš augstu vīrs varoņiem – tur dievi debesis svētīja šo zemes vīrieša un sievietes savienību.“¹⁶

Nacionāli ipatnējā estētika 80. gados kļūst lakoniskāka, surdinētāka, sazarotāka, smalkāka. Tā tiecas atteikties no teatrālā izskaistinājuma, kas joprojām eksistē – arī sadzīviskā reālisma

robežās. Tiecas savienot poēziju ar nesaudzīgu analīzi: kā „Pūt, vējiņi!” uzvedumā M. Ķīmele savienoja Baibas poētisko pārvēršanos par balto „buru” un ceļzvaigzni gan Ulda, gan visas tautas „laivai” ar reljefu ļaužu agresivitātes (kā mūsu tautai traģiski piemītošu negatīvu īpašību) uzrādījumu.

Savējo vaina pret savējiem, ļaužu vaina pret Maiju, nespēja un arī nevēlēšanās nosargāt savu tīrāko, baltāko ziedu – šī tēma jaunā izteiksmē atdzimst režisores 90. gadu neoromantiskajā Raiņa „Mila stiprāka par nāvi” uzvedumā Nacionālajā teātri (1996), skaudrākās attiecībās savienojot „asinis un ziedu pārsļas”, vīrišķo un sievišķo, laicīgo un mūžīgo, nacionālo un pārnacionālo. Daigas Gaismiņas Maija gāja bojā, apliecinot ne tikai tradicionālo latvisko ētisko imperatīvu, bet arī kādu universālu garīgu principu. Finālā pār varoni nobira ziedlapiņu lietus kā senatnīgā kāzu rituālā vai japāņu teātra uzvedumā, vēšot Maiju par dzīvības – nāves rita un vērienīgas poētiskas metaforas daļiņu.

Kā tilts starp šiem abiem Raiņiem bija M. Ķīmeles piedāvātais R. Blaumaņa „Uguni” interpretējums (Valmieras teātris, 1987). Trešās atmodas priekšvakarā režisore Kristīnes un Edgara mīlestības atbrīvošanos no vispārpieņemtām normām saistīja ar tautas nacionālās pašapziņas mošanos un t. s. Otrās atmodas priekšnoskaņām pirms 1905. gada. Pirmoreiz lugas interpretācijas vēsturē M. Ķīmele latviskās vitalitātes apliecinājumu tik pārliecinoši atklāja ne tikai Kristīnē un Edgarā, bet arī Alderā un Akmentiņā. Riharda Rudāka Akmentiņš, kurā režisore ļāva nojaust sava pagasta sabiedriskās dzīves organizētāju, bija atturīgas pašcieņas vadīta, harmoniska personība. Starp viņu un D. Eversas Kristīni pat pamazām audās garīga tuvība (ar I. Aizbaltes Kristīni šīs attiecības vairāk līdzinājās mentora – skolnieces attiecībām), taču brāzmainais laiks, atraisot slēptās, līdz tam snaudošās jūtas, Kristīni tuvināja viņas grūtajai, likteņa lemtajai mīlestībai – Edgaram.

Lai gan Rūdolfam Blaumanim veltītajā konferencē 1999. gada

martā Valmieras teātri režisore uzsvēra, ka Edgars un Kristīne ar savu iekšējo neatkarību un jūtu brīvību, viņasprāt, nav tipiski latviski raksturi, gan D. Eversas, gan A. Vilima tēla ētiskais pildījums ļāva tos uztvert kā nacionāli īpatnējus varoņus. Latviski raksturi latviski atpazīstamā vidē veidoja arī L. Stumbres lugu „Jānis“ (1984) un „Nākošpavasars“ (1988) uzvedumu struktūru Valmieras teātri M. Ķimeles režijā.

Taču tad, kad G. Priedes lugas „Pārventas hetēra“ iestudējumā Jaunajā Rīgas teātri (1993) režisore mēģināja autoru atklāt neierastā stilistikā un estētikā, vispārinot Priedes tēlotā pansionāta iemītnieku garīgo pašsajūtu pēcatmodas laika Latvijā, asociējot to ar visas latviešu sabiedrības izjūtām jaunajos apstākļos, šis eksperiments istenojās tikai daļēji. Iestudējuma varoņi dzīvoja divaini atsvešinātā, daļēji izpostītā garīgās eksistences vidē kā „plaukstošās“, veselās sabiedrības izstumtie, liekie cilvēki – klusi, pieticīgi, neidealizēti. M. Ķimele polemizēja ar ierastajiem priekšstatiem par latvisko un „priedisko“, uzveduma centrā izvirzot Nikolaja Ērgļa neizskaistināto Dauni. Režisore pamatoja savu nevēlēšanos traktēt Dauni kā pašreizējā latviešu skolotāju, kurš pansionātā izmisīgiem spēkiem mēģina darboties tautas labā: „...es zinu reālo dzīvi, mēs visi to zinām, un es pazīstu šos dauņus. Viņi nav tādi idealizēti un romantizēti smuki, balti cilvēciņi, kuriem dara pāri riebīgi krievi vai kaut kādas sliktas varas, vai slikti prezidenti. Arī paši latvieši viņiem spļauj virsū – sliktākajā gadījumā – un labākajā gadījumā pasmejas par viņiem. Un te ir tā pretruna: ja uz skatuves viņu uzliek tādu neizteiksmīgu, tad šis neizteiksmīgums var sākt spēlēt pret tevi.“¹⁷

Te M. Ķimele pati ir fiksējusi uzveduma lielāko māksliniecisko pretrunu: viņas iecerētā centrālā rakstura nespēju tradicionālā latviskuma vietā iemiesot jaunas, pārliciecināšanas vērtības un saturēt kopā uzveduma kompozīciju. Ievēribu pelna režisores atzinumi par G. Priedes lugu būtību un to uztveri skatītāju apziņā: „Patik reālisms, nevis tās fantastiskās, dziļās,

trakās domas, kuras viņš pauž savās lugās par latviešu tautu. Viņa lugas vispār ir liecības par latviešiem un ļoti nesaudzīgas liecības, viņš nekad neidealizē latviešus. Viņš ir kluss, milošs, bet ļoti, ļoti nesaudzīgs. Tā ir Priedes lielākā vērtība. Un, protams, atrast tādu savienojumu, lai tas būtu moderns teātris un lai tur būtu Priedes maigums un dabiskums, ir ļoti grūti. [...] Es esmu iestudējusi Priedes „Zilo“, un tur mums izdevās nobalansēt uz reālisma un nosacītības robežas. Tā izrāde trāpīja, un nosacītības pakāpe bija tieši tik liela, lai nesarautu saiti ar Priedes dabīgumu. Šeit acimredzot tā nosacītības pakāpe, kāda ir visai vizuālajai ainai, likās par lielu. Es domāju, ka problēma slēpjas tikai izrādes veidolā – tā ir atsvešināta. Un atsvešinātību latviešu publika nemaz nevar pieņemt.”¹⁸

Sava veida līdzeklis šīs atsvešinātības pārvarēšanai bija latviešu rotaļas, ko režisore ieplūdināja iestudējuma struktūrā, uzskatidama tās par universālu saikni, ar kuras palīdzību var aiziet gan līdz slimam cilvēkam, gan Dievam. Taču arī tās nespēja atdzīvīnāt nekonkrēti tvertos raksturus un atmosfēras vienveidību. Uzvedums pierādīja, ka latviskais, nacionāli ipatnējais teātri arī M. Ķimeles precīzi uztvertajos jaunajos, garīgās destrūkcijas un atsvešinātības apstākļos nespēj eksistēt bez konkrētības, atrautībā no tautas mūžsenajiem vitalitātes avotiem.

Dailes teātra praksē to vēlreiz pierādīja Arņa Ozola režisētais Raiņa lugas „Zelta zirgs“ uzvedums (1990), kas garīgi piesātinātākajos mirkļos sasniedza ideju drāmas un pat filozofiskas traģēdijas mērogus, bet kam, manuprāt, pietrūka tieši dzīvā nacionālā rakstura „miesas“. Tas bija uzvedums, kura tapšanu un uztveri (kā daudzus tolaik, īpaši spilgti „Mūžības skartos“ Dailē, „Daugavu“ Valmieras teātri un rokoperas „Lāčplēsis“ iestudējumu) ārkārtīgi spēcīgi ietekmēja sava laika nacionālais ideāls un sabiedrisko notikumu konteksts. Latvijas neatkarības atjaunošanas laikā radītajā iestudējumā ar īpašu spēku un savdabīgu mesīānisma apziņu izskanēja tēma par Antiņa garīgo pilnveidi un ziedošanos tautas brīvības labā.

I. Gailāna scenogrāfija akcentēja Krusta ceļu, upurēšanās, Dzīvības un Nāves, Gaismas un Tumsas pretstatu tēmu. Vertikāla un horizontāla šķēluma krustošanās skatuvē veidoja milzu krustu, kas it kā svētīja nacionālā varoņa ziedošanās gaitu. Jāņa Paukštello garīgi trauslais un reizē savas pārliecības spēka un sūtības apziņas piepildītais Antiņš nāca pie saviem brāļiem un pelēkā pūļa, ar sava Raiņa Jāzēpa (1981. gada uzvedumā) pieredzi bruņots. Nāca, mēģinot viņus atskaidrot un celt sev līdzī, tajā pašā laikā apzinādamies arī savas gaitas nolemtību. Šis Antiņš bija gan latvisks savā mīlestībā uz tuvākajiem un savu tautu, gan citu tautu „saulē vedēju” garīgais līdzinieks.

Latviskos dzīvības un nāves kopējos ritmus, mūžīgo dialektiskās attīstības ideju uzvedumā spēcīgi iemiesoja Ausmas Kantānes Melnā māte. Šis tēls asociējās gan ar senu Likteņdievi un nepielūdzamu priesterieni, gan mūžīgo Māti, kurai sāp savu bērnu liktenis, taču viņai jāizspēlē līdz galam sava loma šajā aprītes mistērijā. Sadzīviski traktētais Bierns (U. Vazdiķis) un Lipsts (L. Krivāns), H. Liepiņa Baltais tēvs, kas sava tēla „tūkstošveidību” centās atklāt ar dažādu „masku” palīdzību, E. Ermales Saulcerite, kuras tēlā tautas brīvības un dvēseles ēteriskais iemiesojums apvienojās ar reālas sievietes jūtīgumu, – šādos kontrastos iestudējumā atspoguļojās latviskais. Finālā rituālu un simbolisku nozīmi ieguva visa ansambļa kolektīvi skandētās rindas: „Klau, klau, zirdziņ...” – kas visspilgtāk izteica tautas tā laika kopizjūtu, gaidas, cerības, kas vēl nebija nākamo gadu skepses un vilšanās apēnotas.

70. gados teātris šo cerību bija atradis nacionālā rakstura vitalitātes un „jautrā gara” izpausmēs. Kā viens no spilgtākajiem mūsdienīga latviska stila paraugiem jāvērtē Dailes teātra uzvedums „Īsa pamācība milēšanā” (1973), ko pēc R. Blaumaņa stāstu motīviem veidoja Arnolds Liniņš, veiksmīgi modernizējot un dinamizējot tradicionālās latvisko raksturu izpausmes. Šajā vērienīgajā tautiskajā spēlē, kur būtiska nozīme bija arī komponista R. Paula ritmiskajai, vidi un atmosfēru precīzi

raksturojošajai mūzikai, kustību konsultantes Ē. Ferdas veikumam, teātra visu paaudžu aktieru kopīgi atraisītajai vitālajai enerģijai, bija atrasts harmonisks un īpatni latvisks ritms, pārsteidzoši organisks reālpsiholoģiskā un spēles teātra sakausējums. Šo azartisko „ģeņģeru spēli“, kas uz ilgiem gadiem kļuva par šā teātra sava veida „Skroderdienām“, var uzskatīt gan par Dailes teātra 30. gadu populāro dziesmuspēļu spožu turpinājumu, gan uzveduma struktūrā var saskatīt tuvību ar senajām tautas spēlēm, budēļu un kāzu viesu izdarībām.

Varbūt tieši šajā spēles un psiholoģiskā teātra sintēzē bija meklējams Dailes teātra mūsdienīgi latviskais stils? Diemžēl pēc „Īsas pamācības milēšanā“ šim dzīvinošajam atzaram līdzvērtīga turpinājuma teātrī nebija. Krāšņi kostimētās „dzīvās bildes“ no senās Rīgas dzīves – Rutku Tēva un R. Paula ziņģu spēle „Vella kalpi“ (1991) izvērtās nacionālo raksturu ilustrācijā un tipu parādē.

Mūsdienīga „latviskā karnevāla“ variācija atplauka A. Liniņa uzvestajos R. Blaumaņa „Trīnes grēkos“ (1989), kur nacionālā rakstura vitalitātei līdzās bija izcelts artistiskums – kā lauku sētas ikdienišķo norišu intensificētājs un dinamizētājs. Šāda pieeja, kur tēlotāji savas lomas kā dejojot nodejoja, nemitīgi mainīdami dažādas „maskas“, akcentējot latviskās dabas ekstravertās izpausmes, bija auglīga un veidoja dabisku saikni gan ar Smilģa latvisko komēdiju delartiskajām interpretācijām, gan „Īsas pamācības...“ azartisko ģeņģeriskumu.

Latvisko pamatvērtību – darba, goda, stabilitātes un izturības apliecinājums organiski izpaudās A. Liniņa iestudētajā E. Līva „Velnakaula dviņu“ dramatisējuma uzvedumā Dailes teātrī (1977). Daudzu skatītāju uztverē vēl bija dzīvs 60. gadu Kaspars Velnakauls – Gunārs Cilinskis šā paša darba un šā paša režisora iestudējumā toreizējā Drāmas teātrī (1967) – vīrišķības un harmoniskas pašapziņas simbols. Spēcīgie viengabala raksturi (G. Cilinska Kaspars, A. Liedskalniņas, vēlāk arī A. Kairišas Zanda), varoņu likteņdrāmas risinājums mūsdienīgā, askētiski

atturīgā formā iezīmēja būtisku veiksmi latviskās stilistikas attīstībā.

Jaunais „Velnakaula dviņu“ uzvedums veidoja savdabīgu kontrapunktu ar režisora īstenoto G. Priedes lugas „Tava labā slava“ uzvedumu Dailes teātra Mazajā zālē (1978), kas atspoguļoja dramatisku saiknes pārrāvumu starp paaudzēm latviskajā sabiedrībā. Šo dramaturga iezīmēto un režisora saasināto dramatismu, kas skar pašas latviskās esības saknes, precīzi ir fiksējis M. Ronis: „Kaut kas ir samezģojies mūsu attieksmē pret savu misiju uz zemes. Kāda laika saite ir pārtrūkusi vai draud pārtrūkt. Pietrūkst ticības un paļaušanās nākotnei, spējas redzēt savu dzīves pūliņu augļus nākotnē, visā dzīves attīstībā, nākošajās paudzēs.“¹⁹

Paaudžu ētiskās saites pārrāvumā režisors vainoja vidējās paaudzes – Armina (H. Liepiņš) un Ilzes (M. Šneidere) egoismu, viņu nodevībā pret Osvaldu saskatot nākamās paaudzes – Magonēs un Kokneša vitālā spēka apdraudētību. Kā harmonizējošs un neizsīkstošs enerģijas avots uzvedumā atklājās veco dāmu trio Lilijas Žvīgules vai Benitas Ozoliņas, Almas Ābeles vai Irmas Laivas, Lilitas Bērziņas vai Vilmas Lasmanes tēlojumā un fotogrāfs Reinis, ko Ēvalds Valters traktēja kā labirdīgu latviskās vitalitātes velniņu. Jauniešos, kam jāiztur gan pirmie, gan nākamie dzīves triecieni, un šajos vecākās paaudzes pārstāvjos režisors bija iekodējis nacionālā rakstura gaišumu, atvērtību un ētisko suģestiju psiholoģiski neviennozīmīgās, piesātinātās un kolorītās formās.

Kā novatoriska un monumentāla izrāde – oratorija bija iecerēts A. Liniņa režisētais Raiņa „Jāzeps un viņa brāļi“ uzvedums (1981), kura apzināti statistiskajā formā būtu jā spilgtāk jāatklājas režisora un pedagoga koptajam, iekšējos psiholoģiskos procesus attīstošajam aktierspēles veidam. Taču iestudēšanas laikā veidojās pretruna ar scenogrāfa Ilmāra Blumberga piedāvāto ārēji efektīgu mistēriju, sintēze netika atrasta un konsekventi nerealizējās ne režisora, ne scenogrāfa iecere.

Intelektuālajā I. Blumberga radītajā vidē nebija iedomājama kāda šauri nacionāla atribūtika. Pārlicinoši radītajā mežonīgās Kanaānas vizuālajā tēlā – tuksnešaina, saules izdedzināta, kailu ādu klāta zeme – kompozīcijas centru veidoja Eduarda Pāvula sirmais patriarhs Jēkabs. Kā mūžīgā patriarha simbols un reizē dziļi latvisks, no visskarbākajiem mūsu tautas pieredzes slāņiem intuitīvi radīts, atmiņā paliekošs tēls. Svētas bija viņa dusmas, manot brāļu nenovīdību, ap Jāzepu lodājot, un dziļas sāpes, redzot savu dzimtu šķeļamies. Psiholoģiski konkretizēto brāļu vidū ar spilgtu, neviennozīmīgu „Dieva dotā vientieša” arhetipisko mūsdienu modifikāciju izcēlās Pētera Liepiņa Izašars.

Sava īpatnība un pievilcība bija katram no trim Jāzeņiem – J. Paukštello, P. Gaudiņam, V. Vētram, taču pamazām par vienīgo Jāzepa lomas tēlotāju nostiprinājās Jānis Paukštello. Kulmināciju šis tēls sasniedza Ēģiptes daļā, kur pretstatā Kanaānas ainu brīžiem pat sadzīviskajai darbībai tika panākts filozofisks un intelektuāls spriegums. Īpaši saspēlēs ar J. Strengas un V. Skulmes Potiferu J. Paukštello varonis ieguva lielu dimensiju traģēdijas varoņa mērogus. Ēģiptes ainu scenogrāfijas un kostīmu mirdzošie zelta „apvalki” efektīgi kontrastēja ar Jāzepa vientulības un vilšanās izjūtu. Finālā, nometis zeltītās drānas, varonis devās augšup pa slīpo plakni, pa gaismas un Golgatas ceļu. Viens no mums un tomēr – tik „ķēnišķīgi paaugstināts”. Lielais Vientulis, kas iemieso tautas labākās daļas mūžīgos garīgos meklējumus. Nacionālā rakstura garīgā kvintesence, kas pieslēdzas cilvēces kopīgo garīgo meklējumu lokam.

Pretrunīgs bija A. Liniņa realizētais Raiņa traģēdijas „Indulis un Ārija” uzvedums (1987). Teātra kritiķe E. Tišheizere rakstīja: „Pa dažādiem ceļiem pie Raiņa traģēdijas kodola devās režisors A. Liniņš un scenogrāfs I. Gailāns. I. Gailāna iecerē luga varēja būt pamats vēsturiskām alūzijām, tas varēja būt asociācijām bagāts vēstījums par latviešu tautas gadsimtiem ilgo cīņu par patstāvību. Scenogrāfa izstrādātajā maketā uzveduma telpa, atsevišķas darbības personas it kā izauga no pelēkas

monumentālas sienas. Varoņu pelēkie stilizētie tērpi lika atcerēties Kārļa Zāles skulptūras Brāļu kapu ansambli.

A. Liniņš strādāja pie lugas iemiesojuma, tiecoties no detaļas uz vispārinājumu, psiholoģiskajās niansēs cenšoties rast sasaisti ar kopjēgu.²⁰ Taču plašajā skatuves laukumā it kā saskaldījās arī režisora iecere.

Ar „jaunā kūru vanaga“ tēlu visvairāk asociējās Andreja Žagara Indulis – straujš, dedzīgs, varoņa skatuviskā esībā atklājot smeldzīgu sāpi par savas cilts likteni. Ivaram Kalniņam šīs lomas interpretācijā neizdevās sasniegt to iekšējo dramatismu, kas savulaik tik iezīmīgu vērtu viņa leišu valdnieku Mindaugu A. Liniņa režisētajā J. Marcinkeviča lugas „Mindaugs“ uzvedumā (1979). Par pārliecinošāko Induli visai negaidīti kļuva Mārtiņa Vērdiņa radītais tēls. M. Vērdiņa interpretācijā spilgta personiskā pārdzīvojuma un arī vispārinājuma dimensiju ieguva gan kūru vadoņa traģēdija, gan nespēja savienot liktenīgo miles-tību pret Lilītas Ozoliņas Āriju ar uzticību dzimtenei un biedriem.

Episkā vērienīgumā un savas varas mērķapziņā iestudējumā atklājās Harija Liepiņa Mintauts, kura radītajā leišu kunīgišā tēlā varēja saskatīt arī senlatviešu cilšu vadoņu arhetipiskas iezīmes. Interesants bija režisora uzveduma darbības gaitā ieskicētais pretstats starp kuršu un leišu sievietēm. Kuršu sievietes pat pāridarījumā un ienaidā nenolaidās līdz ienaidnieka paze-mošanai un apzagšanai, turpreti leišu sievietes tieši šādi gandarīja savu izmisumu un sāpi.

Taču, neizcentrējot Induļa traģisko vainu – kūru pievēršanu svešai ticībai un brāļu leišu noslicināšanu, kā arī ideju drāmas varoņu rīcības motivāciju viscaur tiecoties traktēt reālpsiholoģiski, iestudējums nerasniedza to vērienu, kāds raksturīgs A. Liniņa un Dailes teātra „virsotņu“ uzvedumiem. Tas neienesā arī jaunas, būtiskas kvalitātes nacionāli īpatnējā skatuviskā izteiksmē.

Spilgtu latviskās identitātes pierādījuma iespēju Dailes teātrim piedāvāja Māras Zālītes dramatiskā poēma „Tiesa“ ar

tajā ieaudzēto tautas rituālu un spēļu pieredzi un centrālo – budēju grupu kā sabiedrības mikromodeli, un nacionālā rakstura daudzveidīgajām modifikācijām. Taču lugas iestudējumā (1985) J. Strengas un V. Vētras režijā, kā ieslodzīto budēju pamatizjūtu akcentējot pazemojumu un bailes, tika pazaudēta raksturu konkrētība un krāsainība, tā īpatnā krāsa, kas katram no viņiem ir kopējā tautas likteņa tēlojumā. Kritiķis M. Grēviņš atzina, ka neorganiski uzvedumā bija arī aizguvumi no cittautu teātra estētikas: „Vienā no svarīgākajiem izrādes skatiem, kurā notiek īstenības, patiesības apjēgums, Marinas Janaus un Akvelinas 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 nejutām. Mēs to neredzam ne iekšējā, ne ārējā darbībā. Paņēmiens, lai cik vilinošs tas arī liktos, ir atrauts no lugas reālajām norisēm.“²¹

Masku spēles principos bija balstīts arī lietuviešu režisora Jona Vaitkus iestudējums – Broņus Kutāviča, Sigita Gedas „Strazds – zaļais putns“, kas 1985. gadā Baltijas teātra pavasarī Rīgā saņēma festivāla balvu par labāko režiju. Taču J. Vaitkum bija izdevies radīt īpatnu, nacionālajā mentalitātē un rituālos sakņotu uzvedumu, kur maskas un aktieru ķermeņa izteiksmīgums apvienojās ar psiholoģiski precīzu dzīvo plānu.

„Tiesas“ uzvedumā atmiņā paliekošākais tēls bija Ausmas Kantānes Vārdotāja – tautas pieredzes un gudrības simbols, ko aktrisei izdevās atklāt dzīvā konkrētībā un jēdzieniskā ietilpībā, kļūstot gan par budēju grupas centru, gan iestudējuma vienīgo garīgo vertikāli.

Vistiešāko sasaukumi ar sava laika garīgajiem strāvojumiem un nacionālo ideālu izdevās sasniegt A. Čaka gandrīz piecdesmit gadus noklusētās poēmas „Mūžības skartie“ uzvedumam Dailes teātri Kārļa Auškāpa režijā (1987). Pati strēlnieku tēma un dzejnieka varoņepa iestudēšanas fakts, uzveduma kopējais noskaņojums, kurā atspoguļojās sabiedrības nacionālās pašap-

ziņas atdzimšanas process, un atvērtā estētika, kas strēlnieku gaitas izsekojumā it kā tieši iesaistīja arī skatītājus, piemēram, sprediķi Piņķu baznīcā noslēdzot ar aktieru un skatītāju kopēju lūgšanu „Dievs, svēti Latviju!“, ļauj to vērtēt kā savdabīgu un būtisku parādību jaunākajā latviešu teātra vēsturē.

Kā no kapa, no pazemes (zemskatuves) un aizmirstības iestudējumā cēlās pelēkie strēlnieku stāvi, lai, veikuši savu gaitu laikmeta spirāles lokos, izzustu skatuves telpas augšējā limenī, Kosmosa izplatījumā, mūžībā. Gan pirmā kritušā strēlnieka – Vēlā viesā (R. Zihmanis) un viņa sirmās Līgavas (I. Laiva) mīlestības un uzticības vārdi: „Tikai tevi es mīlējis esmu“; gan Jukuma Vācieša sprediķi strēlniekiem raidītā pārliecība: „Ticiet jūs – un arī nenogrimsit“ – pārvērtās par spilgtu mīlestības un uzticības apliecinājumu savai zemei, tautai, tās atdzimstošajam spēkam un kopībai.

Ar šādu – himniski pacilātu tautas likteņa un nacionālā rakstura tvērumu polemizēja Jura Rijnieka šā paša literārā materiāla interpretācija uzvedumā „Psihiskais uzbrukums“ (1989), mēģinot atklāt tos ārdošos spēkus, kas slēpjas tautas iekšienē. Dailies teātra uzveduma pamatintonācijā dominēja cieņa un lepnums, Liepājas teātra iestudējumā latviešu strēlnieku kā nacionālā ideāla iemiesotāju gaita bija pakļauta nesaudzīgai analīzei, apšaubīšanai un skepsei. Šādu intonācijas maiņu noteica pēdējo gadu publikācijās, dokumentos un atmiņās ietvertā jaunā informācija par Oktobra revolūcijas norisi, tai sekojošo pilsoņkaru un strēlnieku gaitām tajā, kas atklāja arī nepievilcīgu un traģisko patiesību par mūsu strēlniekiem.

J. Rijnieka novatorisko pieeju strēlnieku tēmas risinājumam precīzi uzrādījusi kritiķe S. Geikina: „Viņš it kā atdala tos strēlniekus, kuri cīnījās pret vāciešiem, pret Bermontu, kuri aizstāvēja savu tēvzemi tās teritorijā un guva tiešu un nedalītu latviešu tautas atbalstu, no tiem Krievijas plašumos klistošajiem pulkiem, kas tika ierauti asinsdzirēs. Cildeno mērķi – brīvu, neatkarīgu Latviju – tiem bija aizēnojusi saldā varas apziņa, viņi

bija noreibuši paši no sava spēka un izlietajām asinīm. Liepājas teātra izrādē redzam cilvēkus, kuri faktiski visu ir zaudējuši – mājas, tuviniekus, dzimteni..”²²

Tautas liktenis un vēsture iestudējumā atklājās nežēlīgā spēlē, ko vadīja Mārta Vilsona Drūmais kungs ar diviem kalpiem – Jāņa Dreiblata Pirmo nelabo, kurā bija jaušami iemiesots Kangara arhetips, un Leona Leščinska Otro nelabo. Pretī šai trijotnei jo spilgtāk atklājās Jura Bartkeviča Dzejnieka bezspēcība un izmisums. Uzzinājis rūgto patiesību par strēlniekiem, zaudējis nacionālo ideālu un nespēdams atrast spēku ne sevī, ne savā tautā, J. Bartkeviča varonis mēģināja pārgriezt sev vēnas. Taču arī tas viņam neizdevās – it kā pierādot to, ka stipro varoņu laiks teātri ir pagājis vai vismaz pakļauts skepsei un apšaubījumam. Dzejnieks mēģināja dzīvot, tveroties pagātnē un cenšoties izsekot strēlnieku traģēdijai.

Iestudējuma stilistika atgādināja psiholoģisku plakātu: centrā novietotais ieslīpāis paaugstinājums asociējās gan ar vēstures skatuvi, uz kuras Drūmais kungs inscenē savas asiņainās spēles, gan ar zemeslodes daļiņu, kurā izšķiras tautas liktenis. Scenogrāfes I. Uļjanovičas izmantotās revolūcijas un pilsoņkara gadu plakātu zīmīgās krāsas – balts, melns, sarkans radija savdabīgu krāsu un jēdzienisku dramaturģiju. Dzejnieka un pirmā nogalinātā strēlnieka baltie krekli, melnā tērptais Drūmais kungs un viņa kalpi un finālā arī strēlnieki, tāpat sarkanā krāsa, kas pamazām aizvien vairāk piestrēdzināja uzveduma krāsu gammu, it kā simbolizēja strēlnieku sliksanu asinis, viņu pārvēršanos no varoņiem par bendēm.

Paaugstinājuma sānos atklājās bedre – lielais kopējais kaps, kuru pirms kaujas izraka strēlnieki un no kura izkāpa viens no visspilgtākajiem iestudējumā radītajiem strēlnieku tēliem – Jāņa Kuplā tēlotais Bangerskis, plecos nesdams lielu krustu un dodamies likteņa lemtajā ceļā. Šī mizanscēna simbolizēja vispārīnātu strēlnieku un tautas ceļu pretī nāvei un iznīcībai. Uzveduma pirmajā daļā strēlnieki vēl bija sava likteņa noteicēji,

cinijās savā tēvzemē, gremdējās tās sāpēs, spēja piepildīt varonības ideālus un tādēļ bija mūžībai rada, taču otrajā daļā viņi pakļāvās Drūmā kunga provokācijām un metās cīņā ar drozdoviešiem, vienlaikus kļūstot gan par bendēm, gan par upuriem.

Iestudējuma veidotāju atšķirīgo pozīciju visā līdzšinējā strēlnieku tēmas risinājumā mūsu teātri S. Geikina fiksējusi arī aktiera J. Kuplā atzinumos: „Mūsu iestudējumā tauta strēlniekus nesaprot. Kad pēc kaujas ar drozdoviešiem strēlnieki pagriežas pret tautu, tā šausmās bēg. Ir jāšķir tie strēlnieki, kas pēc Pilsnoņu kara beigām atgriezās Latvijā, saņēma zemi, cēla mājas, kopa laukus, dzīvoja normālu dzīvi, no tiem, kuri palika Padomju Krievijā un dalīja varu, bet pēc tam arī nāvi. [...] Mēs izrādē gribam runāt par apmuļkotajiem strēlniekiem un apmuļkoto latviešu tautu. Par to, kā, ideālu pārņēmti, arī isti vīri var kļūt par ieroci jauna spēka rokās.”²³

Tādi uzvedumi kā „Psihiskais uzbrukums” Liepājā un „Zelta zirgs” Dailes teātri liecināja, ka 80.–90. gadu robežšķirtnē latviešu teātri nacionāli īpatnējā izteiksmē ienāk jauns tēls – Krusta nesējs, tautas Krusta ceļa, Golgatas ceļa gājējs. Par šādu Krusta ceļa gājēju režisora K. Auškāpa un V. Vētras interpretācijā bija kļuvis arī bijušais Valsts prezidents Kārlis Ulmanis trimdas dramaturga Raimonda Staprāna lugas „Četras dienas jūnijā” uzvedumā (1989), kas tika spēlēts Rīgas pili, bijušajā prezidenta kabinetā un autentiskajā vēsturisko notikumu vietā.

Šajā iestudējumā, kas kļuva ne tikai par mākslinieciski spilgtu tautas likteņhronikas izsekojumu, bet arī notikumu visas sabiedrības dzīvē, uzveduma veidotāji it kā pakļāva pārbaudei tradicionālās latviskās vērtības – uzticību savai zemei un tautai, nacionālā rakstura virišķību, spēku un izturību. Dramaturga skatījumā Kārlis Ulmanis šo pārbaudi neiztur, jo nemudina tautu celties pretestībai, aizstāvēt ne tikai savas robežas, bet arī savu godu. R. Staprāns prezidentu neattaisno. Uzvedumā saskaņā ar tā laika strāvojumiem tika radīts idealizēts Ulmanis. Akcentējot

prezidenta izšķiršanās ceļa pārcilvēcisko grūtumu, Uldis Vazdiks radija dramatisma piesātināta, zemnieciski smagnēja, tautas likteni dziļi izsāpoša valstsvīra tēlu, kura izšķiršanās par labu tautas fiziskai, kaut pazemojošai izdzīvošanai tika traktēta kā reālo vēsturisko apstākļu diktēta nepieciešamība. Tautas varonības, brīvības un neatkarīgā gara potences spilgti atklājās R. Zihmaņa temperamentīgajā adjutantā Lūkinā, viņa un prezidenta attieksmēs mūsdienīgi modificējot Antiņa un Baltā tēva attiecību arhetipu.

Kā pagātnē daudz cietušās un nākotnes Golgatas ceļam nolemtās Latvijas simbols uzvedumā bija Marinas Janaus melnās drānās ģērbtā Teicēja – tēls, kas iestudējuma norišu konkrētībā ienesa cildeni ekstātisku toni. Taču šādas ekstātiskas noskaņas Atmosdas laika uzvedumos nebija svešas arī citu režisoru darbos, piemēram, jau minētajā M. Kublinska veidotajā L. Stumbres „Sarkanmatainā kalpa” iestudējuma noslēgumā. Pat ironiskais O. Kroders savā Raiņa „Spēlēju, dancoju” finālā uz skatuves uzveda mazu zeltgalvainu puisiti – kā vienīgo izmocītās un deformētās Latvijas nākotnes cerību un ideālu. Skaudrā vēsturiskā un ikdienišķā Krusta ceļa apzināšanās radija jo asāku nepieciešamību pēc ētiska un estētiska „atsvara” – ticības apliecinājuma.

Nacionālais jautājums „eža acīm”

Apšaubīt, ironizēt un pasmaidīt var atļauties par to, kas ir stiprs savās saknēs un pamattiecībā, – šāds uzskats, šķiet, allaž ir vadījis „antikanonistu” režisoru Ādolfu Šapiro, latviešu oriģināldrāmu interpretējot. Savu rakstu par viņa G. Gudeta un J. Zvirgzdiņa lugas „Jubilejas gads” iestudējumu (1990) kritiķis N. Naumanis nosauca „Nacionālais jautājums eža acīm”, un šis apzīmējums trāpīgi raksturo gan Šapiro, gan citu režisoru netradicionālo pieeju latviskā interpretācijai teātri.

Ādolfs Šapiro piedāvāja tradicionāli latvisko atsvaidzināt ar hiperbolu un parodiju, sasprindzinātās nopietnības vietā – ielūkoties it kā greizajā spogulī, lai, novedot līdz absurdā robežai latvisko raksturu īpatnības un latviskos ritmus, dziļāk pietuvotos to būtībai. Tā G. Priedes „Aivaru gaidot” uzvedumā Jaunatnes teātrī (1973) varoņiem bija piešķirta gandrīz dejojoša plastika, izkāpināti paātrināts vai grotesks kustību ritms, atklāti deklamatoriska runas maniere. Tas padarīja elastīgāku aktieru uztveri, rosināja analitiskāk paraudzīties uz ierasto, arī nacionālās izteiksmes štampiem, taču kā spēles stils neieviesās, vēlākajos gados radot sasaukumi ar atsevišķiem paņēmieniem V. Maculēviča, P. Pētersona un J. Rijnieka („Septiņi malēnieši”, 1994, Daugavpils teātrī) uzvedumos.

Mūsdienīgu nacionālā un vispārcilvēciskā sintēzi askētiski atturīgā, it kā grafiskā aktierspēles veidā un izteiksmē Ā. Šapiro realizēja Raiņa lugas „Zelta zirgs” (1976) un M. Zālītes dramatiskās poēmas „Dzīvais ūdens” (1988) uzvedumos. Scenogrāfa Andra Freiberga radītā baltā skatuves telpa, kurā viss notiekošais šķita kā apstādināts mirklis Visumā, kā daļa no mūžīgā cikliskā riņķojuma un kur vienīgais nacionālais elements bija senlatviešu krusti apsnigušajos kapu pauguros („Zelta zirgs”), kā arī vispārinātais svētnīcas tēls un stilizētie mūsdienīgie tērpi „Dzīvajā ūdenī” liecināja par tendenci nojaukt tautību un laiku robežas, centrēt varoņus lielajā Patiesības un Absolūtā meklējumā, Dzīvības un Nāves aprītē. Kā šādi vispārināti Absolūtā meklētāji, atsakoties no jebkādiem nacionālajiem mitiem, bija traktēti arī Raiņa Antiņš un Mācekļis un Meitene „Dzīvajā ūdenī”. Abas lugas Ā. Šapiro interpretācijā uz skatuves atklājās kā spēcīgas ideju drāmas, mūsdienīgas traģēdijas, kur latviskais tika pakļauts nesaudzīgai analīzei un intelektuālam atsvešinājumam.

Nekā poētiska nebija Andas Zaices Antiņa ziedošanās gaitā. Arī M. Zālītes traģiskās poēmas iestudējumā režisors bija atteicies no dzejnieces intonācijas poētiskuma, tēmā par tautu, kas

spiesta dzīvot melu un baiļu aizsegā, un jaunaļiem Patiesības meklētājiem akcentējot dramatismu un traģismu. Lugā un Mācekļa tēlā Ā. Šapiro saskatīja ne tikai latviešu tautas traģēdiju, bet plašāku vispārīnājumu: „Meli ir samaitājuši tautu. Tas ir ļoti mūsdienīgi. Cilvēki, apguvuši pielāgošanās prasmi, kļu-
vuši par hameleoniem. Nevajag jaukt – tā nav nacionāla, bet gan sociāla tēma. Palūkojieties sev apkārt – kā tautas samoci-
tas, izvarotas. Arī latvieši. [...] Kad viņa (Ildze par Mācekli – G. Z.) saka mātei: „Viņš – jaunais Priesteris” – tam jāskan – viņš ir Jēzus Kristus.”²⁴

Grūstošās padomju impērijas apstākļos uzveduma tapšanas laikā īpašu aktualitāti ieguva arī R. Plēpja Priesteris – kā jebkuras varas valdošās ideoloģijas un demagoģijas pārstāvis, kura „dzīvā ūdens” uzbūšanas noslēpumu atklāj M. Andersona Māceklis. R. Plēpja radītajā tēlā apvienojās latviešiem izsenis pazīstamā viltus priesteru un Poncija Pilāta vaibsti; viņš bija gatavs nogalināt savu garīgo dēlu – Mācekli, kura atklātā Patiesība apdraudēja Priesteru varu pār tautu. Blaumaņa un Priedes uzrādītais paaudžu konflikts te atdzima mūsdienīgā skaudrumā un episkā vērienīgumā, izgaismojot ticībā un ideālos piekrāptās jaunās paaudzes drāmu, kas Māceklim liek upurēt sevi Patiesībai, bet Ildzei – izdurt sev acis.

Senu latviešu rituālu atblāzma iestudējumā saplūda ar mūsdienīgo Absolūtā meklētāju likteņstāstu trajektorijām. Uzveduma „kosmosā” nemitīgi ielauzās dažādu laikmetu un valstu radiobalsis, svešu kultūru un civilizāciju kodi. M. Zālītes lugā organiskā latviskā saikne ar dabu te bija saārdīta, eksistēja tikai verbālā limenī vai ironiskā transformācijā (I. Zemzares Ildzes sarunas ar ziediem). Kā simboliska mīlestības un dzīvības sēkliņas sargātāja uzvedumā atklājās M. Apīnes Laine, kas finālā līdzās Priesterim, kurš bija gatavs upurēt sevi, lai cilvēkos atjaunotu ticību, arī bija ar mieru ziedot dzīvību Patiesības labā.

Ši tiklab senlatviskajai mentalitātei, kā Tolstoja un Dostojevskā darbu ētikai tuvā pašuzpurēšanās atziņa iestudējuma

skaudrajā, atvērtajā finālā tomēr radija nevis apokaliptisku perspektīvu, bet pārliecību, ka neviena indivīda un nevienas tautas mīlestības, patiesības un pašreizējās izstāšanās Kosmosā nav veltīgs.

Kā autentisks latviskās mentalitātes un vitalitātes materializējums Ā. Šapiro iestudētās G. Priedes lugas „Centrifūga” uzvedumā (1985) bija Lūcijas Baumanes Nēze. Iestudējumā, kas apliecināja gan režisora analītisko pieeju, gan pietāti pret latvisko, L. Baumanes varonē kā tautas dvēseles spoguļi pat tuvu nāve atspīdēja ar traģisku gaišumu, dzīvības un nāves rita nenovēršamību, ar tautasdziesmas ieaudzinātu izturību, sirdsgudrību un harmoniju. Nacionāli īpatnējais šajā Šapiro uzvedumā atklājās arī varoņu skatuviskās esības plastiskajos un psiholoģiskajos ritmos. Ar mierīgo nosvērtību, kādā dzīvoja L. Baumanes Nēze, harmonēja smagnējais un pamatīgais „zemiņieciskais” ritms, kāds piemita A. Maizuka Rudaušu Kārlim, un kontrastēja D. Kuples apdraudētās Irmas satraukto, bet apvaldīto kustību ritmi. S. Judina krievu karagūstekņa Sergeja ārēji rīmtais, bet iekšēji vibrējošais esības ritms „saākējās” ar citas kultūras ilūzijām, intonācijām un ritmiem R. Plēpja spilgtajā vācieša Gotharda skatuves tēlā.

„Kurzemes katla” notikumu tēlojumā uzvedumā latviešu sētas izārdīto harmoniju un tautas apdraudētību simbolizēja bēgļu veltums skatuves centrā – ratos sakrūtā zemnieku māju iedzīve (scenogrāfs A. Freibergs). Ar apgaismojuma palīdzību radītais dzimtās zemes tēls, ko aprakstījusi S. Radzobe: „Smilšu dzeltens, medus brūns, jūras zils un satumstošu vakara debesu zils, viršu violets un zāles zaļš,²⁵ – izcēla Latvijas ainavas ziemeļnieciski atturīgo, smalko un bezpalīdzīgo skaistumu, kuru pamazām dragāja „lielās” pasaules ritmi. Irmas sētā skanēja latviešu, krievu un vācu valoda, dramatiski veidojās un irā attiecības starp visiem šiem cilvēkiem, no tām izauga ne vairs šo atsevišķo indivīdu, bet visu triju tautu likteņattiecību dramatisms.

Cilvēks kā vēstures sēkla un skaidriņa, ko laiks un apstākļi izsviež gan svešā Kurzemes krastā, gan Sibīrijas plašumos (vagona durvju aizciršanas kustībā iekodētais izsūtījuma moments tolaik mūsu teātrī bija novatorisks gan satura, gan formas ziņā), – šis atzinums Ā. Šapiro uzvedumā saplūda ar virišķīga rekviēma noskaņām un cieņas apliecinājumu tiem, kuri uz saviem pleciem iznesa tautas „dzīvības vezuma“ smagumu.

Jaunatnes teātrī Šapiro skaudri analitiskie latviskā interpretējumi ilgus gadus veidoja savdabīgu dialogu ar Lūcijas Baumanes harmoniskajiem un gaišajiem oriģinālmateriāla uzvedumiem („Skroderdienas Silmačos“, 1976, atjaunojums 1991; J. Jaunsudrabiņa „Saule rasas pilienā“, 1978; u. c.), kuros nacionālā rakstura kopējo īpatnumu režisore meklējusi katra atsevišķā „smilšu graudiņā“ savdabības, unikalitātes smalkjūtīgos pētījumos. L. Baumane – latvisko vērtību kopēja un sargātāja ne vienā vien teātra un skatītāju paaudzē – ar šo uzvedumu dzidrajām un tirajām krāsām, toņu un ēnu vieglajām pārejām un plūstamību mūsdienu teātrī visspilgtāk pieteikusi „latviskā impresionisma“ stilistiku. 90. gados tā, manuprāt, atdzimst režisora Feliksa Deiča savrupajā, oriģinālajā pieejā latviešu klasikai.

80.–90. gadu mijā Ā. Šapiro ir viens no retajiem režisoriem Latvijā, kurš uz nacionālā rakstura metamorfozēm spēj parudzīties bez Atmosferas laika radītās vieglās eiforijas. Viņa iestudētajā „latvju traģihronikā“ – G. Gudeta un J. Zvirgzdiņa „Jubilejas gads“ (1990) nacionāli īpatnais atklājas absurdas „melnās komēdijas“ stilistikā ar asu, neglaimojošu skatījumu uz latviešiem, kas glēvi ļāvušies laika straumei, kompromisiem ar sirdsapziņu un savu ideālu nodevībai.

Visu triju uzveduma varoņu – A. Zaices Jozefines, I. Skrastiņa Oto un A. Liciša Sašas – dzīvju pakāpeniskā noārdīšanās un ilūziju zudums piecdesmit gadu garumā tautasdziesmas „Kur tu teci, gailiti manu“ dažādo, laika garam atbilstošo ritmu un interpretāciju muzikālajā pavadījumā atsedza nacionālā rakstura un dzīves veida degradāciju. Darbības vietas – lepna Elizabetes

ielas dzīvokļa pakāpeniskā noplukšana un pārvēršanās par nožēlojamu komunālās dzīves telpu asociējās ar kādreiz pārtikušās un neatkarīgās Latvijas neatvairāmo grimšanu nabadzībā. Tomēr šī trijotne, kuras sapņus – kļūt par dziedātāju, rakstnieku un tautsaimnieku – bija sadragājusi gan dzīve, gan pašu sastrādātās cūcības un kuras vienīgais mierinājums bija kopīgi „sabidita“ pudele, bija jauncelāmās, neatkarību atguvušās Latvijas daļa.

Latviskā apziņa, kas reducējās līdz primitīvai „dūņcūcībai“, – šāds nacionālā rakstura pētījums negatīvā aspektā bija ieinteresējis arī režisoru Oļģertu Kroderu J. Jaunsudrabiņa romāna „Aija“ dramatizējuma iestudējumā Liepājas teātrī (1985). Mūžīgais konflikts starp sapni un realitāti, ilūzijām un īstenību, garu un miesu, kad gars ir vājš un nespēcīgs pret dzīvnieciskas vitalitātes un instinktu enerģiju, uzvedumā atklājās latviskas vides nepievilcīgā, pat atbaidošā konkrētībā.

„Pussagruvusi būdele, kurā svilpo vēji, apskretuši cūkēdiena spaiņi, viss netīrs, nokvēpis, piedrazots. Skatuves centrā – milzīga midzenim līdzīga gulta ar pelēku cisu maisu. Tikpat savandita un netīra kā šis mājas saimniece Aija. Tā bija vieta, kur remdēt sakaitēto asiņu dziņu vai arī iekrist izgulēt smago dzēruma miegu. Gaiss šajā istabelē – aizgaldā bija tik smags un spiedīgs, ka likās – tas kā slogs gulstas uz cilvēku pleciem,²⁶ – tā iestudējuma vidi raksturojusi E. Tišheizere.

Kāds „kūlenis“ no E. Smiļģa tēlotā latviskā „svētdienas mirdzuma“, no harmoniskajiem latvju sētu tēlojumiem mūsu teātrī, no „Skroderdienu“ gaišuma! O. Krodera interpretācijā latviešu sēta nekad nav bijusi idilliska, tā ir mikrokonfliktu un mikrodrāmu piestrēdzināta (Blaumaņa „Pazudušais dēls“ Valmieras teātrī, 1970), nacionālā rakstura pretišķību un instinktu atkailinājuma apoteozi sasniedzot Zeiboltu Jēkaba lugas „Mājas naidis“ apokaliptiski drūmajā traktējumā Valmieras teātrī (1996).

„Aijas“ iestudējumā piedāvātā latviskuma deheroizācija šķita jo pārsteidzošāka tādēļ, ka Indras Briķes Aija scenogrāfa A. Butes

radītajā vidē jūtas dabiski un harmoniski, kā polemizējot ar izsenis daudz zināto latviešu sievietes tīribas, kārtības un skaistuma mīlestību. Tā bija briesmīga, bet viņas pašradīta, noslēgta un ērta pasaule, kurā I. Briķes varone varēja ļauties saviem instinktiem un iegribām, izriķot J. Bartkeviča glēvo romantiķi Jāni, grēkot ar J. Āboliņa robusto Aizupju Juri un iekaustīt bērņus.

O. Kroders uzvedumā bija ievēdis sešu lauku sievu kori – antikā grieķu kora analogu, kas ar tautasdziesmām komentēja notikumus, paužot savu emocionālo attieksmi (piemēram, ar tekstiem par ligaviņu – dūņu cūku utt.). Kora vidū parādījās arī Nāve. Finālā, Jāņa nāves ainā, J. Bartkevičam atkal bija mugurā tirs, balts krekls – kā šķīstīšanās un agrāko cerību simbols. Un I. Briķes Aija šajā nāves lokā parādījās ar tīru, apskaidrotu seju un dzidru, no ķildīgajām intonācijām attīrītu balsi, pārtverot kora dziedāto rekviēmisko tautasdziesmu „Viens gans nomira”. Kā mūžīgā sievišķā un arī latviskā rakstura mikla, hipotēze, minējums – un ne tikai neatgriezenisku pārmaiņu un nacionālo vērtību degradācijas konstatējums.

Šajā iestudējumā gremdēdamies dzīves peklē un varoņiem likdams izdzīvot līdz naturālismam atbaidošas patiesības mirkļus, savā Raiņa „Spēlēju, dancoju” uzvedumā Nacionālajā teātrī (1991) O. Kroders tikpat negaidīti jāvēs estetizācijas vilinājumam. Latviski izskaistināts, spodri baltā krekļā, frizētiem matiem – te bija gan Jāņa Kaijaka Tots, kas darbojās cildeniem, augšupvērstiem žestiem un runāja piepaceltā intonācijā, gan Anda Kvēpa Zemgus, gan iestudējuma fināls – ar mazo puisīti, kurš turēja Tota kokli. Pret šo estetizācijas vilni, masu skatu abstraktumu un butaforiskumu (īpaši elles ainā) izšķīda režisora skatījums uz lugu kā pagānisku mistēriju. Tikai atsevišķiem aktieriem, kā A. Kairišai (Ragana), M. Zemdegai (Dēla māte), V. Līnei (Meitas māte) un J. Kubilim (Klibais), izdevās radīt apjomīgus, neviendabīgus tēlus.

Toties par savdabīgu Raiņa modināšanu un aktualizēšanu mūsdienu teātra procesā ir izvērtusies O. Krodera piedāvātā

„Pūt, vējiņi!“ interpretācija Dailes teātra Mazajā zālē (1998). Neapšaubāmi novatorisks iestudējums, kas atklāj nesaudzīgu, analitisku nacionālā rakstura koncepciju, jau nākamajā spirāles lokā – pēc A. Jaunušana un daļēji arī M. Ķimeles – noraujot lugai poētiskos uzslāņojumus. Teksts – apzināti proziskots, katram no aktieriem dota iespēja padarīt to par sava rakstura argumentu un impulsu izteicēju, vide un izturēšanās veids – izteikti laikmetīgs, kostīmi – mūsdienīgi stilizēti. Senu rituālu un to parodiju un mūsdienīgas „dzīves ceremonijas“ asprātīgs mikšējums.

Maltuves ainā Dinas Kuples Orta, katrai no piecām meitām turot priekšā spoguļi un aizdegtu sveci, kā reģe un zintniece veic precinieku izzilēšanas rituālu. Pār Zanes (Indra Briķe) un Andas (Vita Vārpiņa) iztvikušajiem augumiem no „debesīm“ – maltuves griestiem sāk birt graudi – kā gaidāmā kāzu rituāla un senlatviešu auglības simbols. Šajā matriarhāta citadelē raksturi atklājas neslēptā jutekliskumā un dziņu atkailinātībā, braši mēžot projām priekšstatus par izdaudzināto latvisko atturību un kautrību.

Jura Žagara Ulda un Harija Spanovska Didža atnākšanu var uztvert arī kā mūsdienu Dionīsa un viņa pavadoņa ierašanos. Tā viņi klist no sētas uz sētu, mūžīgos dzīves svētkus svinēdami, meitas milēdami un atstādami. Arī precības sākotnēji tiek uztvertas kā izpriecu daļa, izspēlējot neveiklu dionīsiju un gandrīz senā rituāla parodiju: kalpi komiski krata trideksni un atdarina Gatves dejas soļus, Lilitas Ozoliņas Māte žigli un formāli nober savu sakāmo, istos vārdus savā runā vairākkārt aizmirst J. Žagara Uldis. Toties sadzeršana ir veikla un sirsnīga, gan Māte, gan Orta labprāt tver glāziti, un viņām abām precinieki tik ne mazāk kā meitām. Zane un Anda ap brašo tautieti tinas jau atklāti nekaunīgi, pašas lišus lizdamas viņam azotē, un Zane jau nepārprotami gaida Ulda bērnu. Tādēļ J. Žagara varoņa vairīšanās no precībām sākumā var uztvert kā ļoti mūsdienīgu vīrieša bēgšanu no atbildības un apnikušiem priekiem.

Taču režisora un Ulda tēlotāja traktējums ļauj saskatīt interesantu nacionālā rakstura dialektiku. Uz savu vēlmju piepildījumu tendēto sieviešu vidū sastapdams pirmatnēji mežonīgo, nepakļāvīgo, nerafinēto un citādo Gundegas Ozolites Baibu, J. Žagara dzīves pārsātinātais Uldis pirmoreiz apjauš savas līdzšinējās pašsadedzināšanās bīstamību un citādas dzīves iespējamību. Baiba kļūst par pirmo nopietno barjeru, kas Uldi apstādina uz visatļautības, ētisko principu izjodzišanās un degradācijas ceļa. Savukārt J. Žagara varonis palīdz Baibai atgūt pašapziņu, atmodina viņas sievišķību un ļauj noticēt, ka viņa lemta arī laimei.

Atšķirīgi no 80. gadu „Pūt, vējiņi!“ dueta – D. Eversas un A. Vilima – noris Baibas un Ulda tuvošanās O. Krodera iestudējumā – asāk, trauksmaināk, pretrunīgāk. J. Žagara varonis nepacietīgi un agresīvi sašķaida sarkanās ogas pret Baibas gaišo tērpu, ko var traktēt gan kā meitenes nevainības zaudēšanu, gan nežēlības aktu, apzīmogojot un apkaunojot Baibu un tādējādi viņu piesaistot sev. Baibas un Ulda dzimstošo saskaņu nemitīgi izjauc Artūra Skrastiņa Gatiņš, kurā saasinātas agresīva egoisma iezīmes, finālā viņam pat liekot ņemt rokā akmeni, lai sistu Uldim, un tādējādi izraisot pašam savu bojāeju.

Jautrais un milīgais latviskais raksturs, kas aizkaitinājumā ir satracinātām erīnijām rada, – šādas asociācijas raisa mūsdienīgās tunikās tērpto meitu un Mātes naida viņošanās pret Baibu, jaušot Zanes precības izjūkam. Un, lai arī šajā uzvedumā G. Ozolites Baiba savā savvaļas zieda neskartībā ir gana stipra (lakatiņa noraisīšanas ainā viņa pārplēš blūzi un atsedz kailas krūtis, lai ar šo izmisuma aktu un savu kaunu radītu kauna sajūtu citos), viņu dzen nāvē tieši šī „savējo“ naida enerģija, kuras lādiņu papildina arī Gatis.

Kad finālā J. Žagara varonis paceļ rokās mirušo Baibu, pār viņiem sāk lit dzīvības–nāves ūdens. Kā šķīstījoša senā rituāla, kā lielās, nepārtrauktās dzīves ceremonijas daļa. Baiba savu iso zieda mūžu izdzīvojusi ātri un trauksmaini, Uldim, kurš apjautis

citādas dzīves un citādu jūtu iespējamību, jāuzņemas visgrūtākais – turpināt pārtraukto ceremoniju un lielās dzīves dionisijas gaitu. Varbūt meklējot „citu krastu“, bet varbūt paliekot tepat starp šiem ļaudīm, kur valda atsvešinātība, naidis, tradicionālo vērtību nobrukums. Šajā Dieva pamestajā nostūrī, kas saucas Latvija, mēģinot te kaut ko uz labu vērst un atrodot Dievu vispirms pašam sevī. Mēģinot piepildīt kaut daļu no tā, kas neizdevās ne Aijai, ne Jānim, ne Totam, ne Baibai. Jura Žagara varonī jūt šāda garīga spēka potenciālu – bez kādām poētiskām deklarācijām un apsoliņumiem. Kā nojausmu, kā minējumu.

Analitisku skatījumu uz tautas spēka un vājuma avotiem oriģināldrāmas interpretācijā mūsu teātri ieviesa režisors Valentīns Maculēvičs – skarba, karojoša intelekta pārstāvis, kas savos Raiņa „Spēlēju, dancoju“ (1981) un „Daugava“ (1988) iestudējumos Valmieras teātri latviskās formas attīstīja dialektiska metaforiski episkā teātra un savdabīga konstruktīvisma virzienā. Režisora centieni atrast nacionāli īpatnajam vēsturisku, filozofisku un sociālu pamatojumu, neapaudzējot to ar dzīvo nacionālā rakstura „miesu“, radija savdabīgus „kailā metaforisma“ paraugus, kas krasi atšķiras gan no O. Krodera psiholoģiski pētnieciskās pieejas, gan no M. Ķimeles psiholoģismā ietvertā poētiskuma, gan Ā. Šapiro analitiski metaforiskā teātra. Te uzveduma struktūrā par galveno kļūst nevis tēlu daudzkrāsainība, psiholoģiski ietilpīga dzīve un attiecības, bet ideja, viennozīmīga zīme un simbols, ko pārstāv katrs no tēliem. Šo stilu varētu dēvēt par jauno lietišķību vai nacionālo konstruktīvismu ar eksakti arhitektonisku iestudējuma uzbūvi (īpaši „Daugavas“ skatuviskāajā kompozīcijā) un pamatā racionālu tēlu vērtējumu un konfliktu risinājumu.

Iestudēdams „Spēlēju, dancoju“ t. s. klasiskās stagnācijas laikā, režisors ar savu publicistisko ievirzi un temperamentu pārvērta uzvedumu par asu apsūdzību tautas pašas nolemtībai dzīvot garīgā nebrīvē, tiesājot vājumu un glēvumu, kas šo nebrīvi veicina. Jāņa Dauksta Tots, kas vispirms bija cīnītājs par

tautas brīvību un tikai pēc tam – mākslinieks, atbrivoja un, upurējot sevi, uzmodināja Leldi. Taču ļaudis nezināja, ko iesākt ar jaunatgūto brīvību. Tāpat kā Antiņa un Saulcerītes priekšlaicīgi iegūtā brīvība Ā. Šapiro „Zelta zirga“ traktējumā, arī te ne Lelde, ne Tots un viņa svētie vēlējumi nevienam nebija vajadzīgi. „Latves sētas staltie puīši“ (kā rakstījusi S. Radzobe) drūzmēdamies steidza izrakt naudas podus, kamēr Tots mira viens un atstāts. Šķiet, pat savos drūmākajos pieņēmumos ne režisors, ne teātris nepieļāva iespēju, ka šī aina kļūs par tik precīzu tautas nākotnes pravietojumu.

Izteikt sava laika sabiedrības, tautas garīgo noskaņojumu, tēlu raksturojumā apvienot moderno ar arhetipisko, latviskajā meklēt vispārcilvēcisko un vispārcilvēciskajā – latvisko, brīžiem pat parodējot nacionālos stereotipus, tiecās „Daugavas“ uzvedums. Nekad vēl mūsu teātri tik ipatnā veidā nebija apvienota publicistiska viennozīmība un poētiska daudznozīmība, nacionāls patoss un analitiski dziļa tautas posta, apdraudētības apzināšanās un sāpe.

Latviski iezīmīgo formu te radīja gan Mārtiņa Brauna himniski piesātinātā mūzika ar Latves skaistuma apdziedājumu, gan rituālais kustību aplis skatuves centrā, gan iestudējuma reālās pasaules saistījums ar veļu „aizpasauli“, ko uzturēja trīs latvju likteņdieves – Tumsas, Asaru un Vaidu mātes, gan visa sazarotā personāža, sākot ar Valdemāra Karpača Spēlmani un beidzot ar Jāņa Zariņa Pareģi, ciešā iesaiste tautas likteņtēmas atklāsmē.

Nācijas radošo un postošo spēku sarežģītā mijiedarbe, svešu ļaužu agresija, ko pārmāc brāļu naida motīvi, tautas ticības un vēstures drāma sarkanbaltsarkanā un sarkanā karoga „dialogā“, kad katra ļaužu grupa savas ticības simbolu aizstāvēja patiesā bijībā, bet ar to rokās devās karā pret savējiem, – tādā atklātības un atkailinātības pakāpē nācijas pašiznīcināšanās draudi mūsu teātri izskanēja pirmoreiz.

Jaunās apokalipses noskaņas pasvītvoja arī divi zārki – pirmais bija novietots skatuves priekšplānā, otrs, nelielāks, –

piekārts pie skatuves griestiem. Vai šīs zīmes izteica jaunā, funkcionālā stila lietišķību? „Sērdieņu dziesmas“ drūmo pareģojumu? Vai tās bija „atvadas no tautiskā laikmeta“ teātri, atteikšanās no jebkura veida nacionālām ilūzijām?

Bet tikai šai latviskajā materiālā bija iespējama tā mitiskā laika plūstamība, ko realizēja režisors, ļaujot iestudējuma varoņiem no sava laika ieiet veļu valstībā un atgriezties no tās, sapnī dzirdēt nācījas slavenās pagātnes, kultūras un sirdsapziņas balsis (E. Smilģi, L. Bērziņu, O. Vācieti) un bērnu – nākotnes prasījumu pēc savas zemes un valodas, savienojot vienā likteņa gredzenā tautas pagātni, tagadni un nākotni. Tikai šajā materiālā, sociāli jūtīgajā ansambli un režijā bija iespējams tik organiski ieslēgt „Daugav’ abas malas“ dziedājumu, kas ietvēra Atmosdas laika ilgas pēc brīvības, neatkarības un tautas vienības un apvienojumā ar M. Brauna mūziku un uzveduma kopējo noskaņu radīja gan katarses efektu, gan spilgti nacionālu tēlu. Uzveduma dalībnieku un skatītāju vienošanās šajā kopīgajā dziedājumā katras izrādes noslēgumā ir viena no unikālākajām parādībām latviešu teātra vēsturē, ko radīja arī īpašā pirmsneatkarības laika situācija. Bet varbūt šī dziedājuma lēni plūstošajā, spriegajā ritmā bija uzminēts latviskā ritma rituālās savdabības noslēpums?

Par vienu no spilgtākajiem Atmosdas laika notikumiem kļuva Māras Zālītes un Zigmāra Liepiņa rokoperas „Lāčplēsis“ uzvedums Valda Lūriņa režijā Sporta manēžā (1988). Tautas varoņa augšāmcelšanās tēma atbilda tā laika aktuālākajiem sabiedriskajiem strāvojumiem, vienlaikus atklājot uzveduma veidotāju vēlmi lauzt tradīciju risināt šo tēmu sterilā cildenumā. Negaidīta bija patriotiskās apziņas pacēluma organiskā iekļaušanās rokoperas formā, Rodrigo Fomina Lāčplēsis – bez masīvas zemnieciskas smagnējības, Imanta Vanzoviča neviennozīmīgais Kangars, Zigfrida Muktupāvela spēcīgi tvertais Likcepure un citas uzveduma kvalitātes.

Iestudējuma mākslinieciskais risinājums bija pretrunīgs. Tajā iesaistītās deju kolektīvu masas ar savām ilustratīvajām

kustībām nomāca galveno līniju skaidrību, R. Fomina visai statistiskajam varonim bija grūti pastāvēt līdzās Kangaram, kas atklājās pāraugsmes procesā, un ietekmīgajam Likcepurem. Tikai tolaik, pirms neatkarības atgūšanas, bija iespējams radīt skatītājos īpašu attieksmi un jūtas, piemēram, dekoratīvi izgaismojot mūsu zemes kontūras telpas fonā.

Taču sabiedrisko apziņu šis uzvedums saviļņoja spēcīgi. Senos, arhetipiskos tēlus tas no jauna ienesa dzīvajā kultūras un sabiedrības aprītē, uzveduma cerīgajai atmosfērai sasaucošies ar visplašāko tautas masu tā laika noskaņojumu. „Krustceļu identitātes“ (Annas Žīgures apzīmējums) norūpētajai sabiedrībai dziesma „Mazs bērniņš krustcelēs“ kļuva par sava laika ilgu un cerību izteicēju.

Pēc nacionālās tēmas izvērsuma visos mūsu teātros Atmosdas laika iestudējumos 90. gadu pirmajā pusē šī tēma pieklusa un it kā tika svītrotā no latviešu teātra dzīvās aprites, parādoties tikai atsevišķu mēģinājumu un tautiskas izklaides veidā. Šķiet, to izraisīja gan teātra darbinieku apzināšanās, ka nav iespējams atkārtot Atmosdas laika radīto nacionālo pacēlumu un interesi par tautas likteņtēmām, gan „dzelzs priekšvara“ sabrukšana repertuāra izvēlē un vilinājums nesātīgi baudīt ilgus gadus grūti pieejamās jaunākās pasaules dramaturģijas un trimdas drāmas aizliegtos augļus, gan teātru cīņa par izdzīvošanu jaunajos ekonomiskajos apstākļos savā konkurencē ar masu medijiem un izklaides industrijas eskalāciju, kas biežāk nekā agrāk lika izvēlēties Rietumu teātri aprobežotu komerclugu paraugus. Līdz ar neatkarības atgūšanu šķīta atvaļināti gan nācijas izdzīvošanas draudi, gan lieks brīvības ideju patoss, gan zudusi teātra kā tautas „svētā altāra“ un nacionālās identitātes apliecinājuma vietas nozīme.

„Tavas kājas kļūst vieglas kā velim, tās vairs nejūt zemi, tā izslīd no tavu kāju apakšas, tu esi stāvoša, tavas saknes ir debesīs, nekad vairs nesaki „mana zeme“, nelietojami lai tev vārdi „mana valsts“, „atbildība“, „tēvzemes mīlestība“, „pienākums“,

„garaspēks“, lai tie izčab un izčākst, nepūlies piepildīt tos, netērē sevi, kaunies no tiem...“²⁷ – citējot šo Māras Zālites „vēlējumu“ tautiešiem, kritisko situāciju mūsu teātros 1995. gadā fiksējusi Lilija Dzene. Viņas atzinumi ir viena no visskaudrākajām liecībām par nacionālās tēmas pretrunīgajām metamorfozēm mūsdienu latviešu teātrī.

„Mūsu tautas traģiski plosītā vēsture, nacionālās piederības jūtas, latviskās identitātes zīmes, kas vēl nesen tika meklētas, vērīgi saklausītas, sargātas, šodien skatuves praksē tiešām liekas kā neiespējamība. Kā anahronisms, „nodeva“. Un tas, ko nosacīti apzīmējam par latvisko atribūtiķu, noder tikai tautiskai ākstībai vai naivas aprobežotības akcentam. Glupais latvietis ar prievīti ap kaklu un rakstainās zeķēs. Tādu viņu redzam arī Jura Rijnieka „Septiņos malēniešos“ pēc Raiņa un Jēkaba Zvaigznītes tekstiem. Bet tā patiesībā ir vienīgā izrāde, kurā vispār mūsu tautietis atsperas uz savas tēvu zemes, jo citviet viņš kā velis slid pa miglas vālu.

„Septiņi malēnieši“ ir „sava laika bērni“, jo sabiedriskās dzīves, mūsu valsts būvniecības ciniskās un plātīgi aprobežotās norises ir paspējušas degradēt ideālus, kurus vēl nesen turējām svētus. [..]

Latvieša dvēsele, protams, atveldzējas tautas spēlēs, kuras pagaidām visjautrāk padodas Nacionālajam teātrim. Nedz Alfrēda Jaunušana „Lielajam lomam“, ne Edmunda Freiberga „Skroderdienām“ sen neviens vairs neliek klāt patiesības olekti, lai izmēritu, vai nu tā mūsu priekšteči ģērbās vai sadzīvē darijās. Valdzina arī klasiķu košā valoda, labsirdīgie joki un tas, ka lielum lielai daļai aktieru patīk šīs spēles spēlēt, tādējādi apstiprinot kaut ko nezūdošu šajā trakajā sajaukto vērtību pasaulē.“²⁸

Taču kopš 1995. gada attieksme pret latviskā interpretāciju mūsu teātros ir mainījusies. Ir izzudis „Septiņu malēniešu“ pieteiktais parodiskums, savu dzīvotspēju pierādījusi monumentālas tautas likteņtraģēdijas forma (A. Upīša „Zaļās zemes“

iestudējums Nacionālajā teātrī, 1996), latviskais strukturēts arī ironiski atsvešinātas spēles formā, caur paradoksiem un negācijām meklējot tajā apliecināto, vienojošo (P. Pētersona 90. gadu otrās puses uzvedumi). Savdabīgs „latvisks impresionisms” ir dzimis režisora Feliksa Deiča oriģināllugu iestudējumos Valmieras teātrī – R. Blaumaņa „Ļaunā gara” (1996) un „Trīnes grēku” (1998) uzvedumos individuālās un kolektīvās pieredzes psiholoģiju sintezējot nostalgiskā skatījumā uz tautas kā vienotas, harmoniskas ģimenes zaudēto izjūtu. Režisora traktējumā šīs kopīgās ģimenes bērni ir gan Tālivalža Lasmaņa dzīvesgudrais Ābrams „Ļaunajā garā”, gan Daces Eversas Trīne – skumja, neaizsargāta būtne, kam vairāk par precībām un ārišķīgu izdarišanos (kas jau šķīta neatņemama šā tēla interpretācijas daļa) rūp tukšā stārķa ligzda Mazbērzu jumta korē, gan pārējais raibais uzvedumu personāžs.

F. Deiča uzvedumos vērojamā formu atvērtība, vieglās gaismēnu pārejas, kas neizslēdz arī asus dramatiskus kontrastus, bet kopumā rada episkas plūstamības iespaidu, kad sociālais kondensēts psiholoģiskajā, intimajā un personiskajā, bet monumentālais izkausēts nelielu formu mozaikā arī uz lielās skatuves, liek atcerēties filozofa P. Jureviča atzinumu: „Zīmīgi, ka mazāka formāta episkos veidojumos, piemēram, novelē, mēs jau kopš Blaumaņa esam sasnieguši isti klasiskus meistardarbus. Vai tā būtu latviskās dabas zināmā mērā impresionistiskā struktūra?”²⁹

Šajā „impresionismā” slēpjas iespējām bagāts garīgais un formizveides potenciāls latviskā interpretācijā mūsu teātrī nākotnē, jo tas spilgti atspoguļo latviešu mentalitātei raksturīgo apcerīgo, vērojošo pasaules uztveri, tuvību dabai un centienus pēc harmonijas. Mūsu teātra vēsture pierāda, ka latviskais tiecas izpausties arī monumentālās formās un līnijās, romantiskā pacēlumā un „svētdienas mirdzumā”, askētisma un dekoratīvisma sintēzē. Attiecībā uz šo sintēzi interesants šķiet igauņu režisora Mika Mikivera vērojums, kurš igauņu un lietuviešu

teātri saskata katra šā atsevišķā elementa dominanti: „Atšķirību starp igauņu un lietuviešu teātri var pamatot ļoti vienkārši. Lietuvieši ir katoļi. Katoļisms ir ļoti atraktīvs, un reliģiskās mistērijas, radot laicīgo teātri, ir saglabājušas tajā savu izteiksmīgumu. Pavērojiet grezno rotājumu katoļu baznīcās, dievkalpojumu krāšnumu – to visu ir mantojis teātris. Toties mūsu pasaules izjūta... Es pat neteiktu, ka tā būtu izteikti protestantiska uztvere: igauņi nekad nav pievērsis sevišķu uzmanību baznīcai. Luterānisma askētisms un individuālisms vienīgi sabalsojies ar mūsu dvēseles noskaņām. Varētu teikt, tas mūsos ir iedzimts. No dabas, pasaules, kurā mēs dzīvojam. Mūsu baznīca – tukša telpa; mūsu ārēji tik nabagās dabas diženums un varenība – visu vēju brīvajā kļaidumā. [...] Mūs aizrauj nevis interjers, nevis izdekorēta telpa, bet gandrīz tukša skatuve, kuras atkailinātība savveidā pauž dramatiskā konflikta iekšējo piesātinātību. Nevis priekšmetiskums, bet spēka lauks.”³⁰

Katoliciskā „atraktivisma” un oriģinālas tēlainības sintēze vērojama lietuviešu režisora Jona Vaitkus daiļradē, īpaši spilgti A. Mickeviča poēmas „Veļi” iestudējumā 80.–90. gadu mijā, kas bija mēģinājums atdzīvināt mūsdienu teātri rituālas un misterriālas teātra formas. Lietuviešu režijas lideri Eimuntu Nekrošu un Viļņas Nacionālā teātra pašreizējo vadītāju Rimu Tuminu īpaši neinteresē nacionālā rakstura un stilistikas problēma teātri: gandrīz visi viņu atzītākie sasniegumi saistās ar cittautu klasikas – Šekspira, Čehova utt. – interpretāciju. Savukārt jaunais lietuviešu režisors Oskars Koršunovs, apliecinājis neordināru skatuvisko domāšanu t. s. krievu absurdistu Daniila Harmsa un citu darbu interpretācijā, arī lietuviešu oriģināldrāmā pielāgo postmoderno, dekonstruktīvo tvērienu un apokaliptisko mūsdienu pasaules izjūtu gan individuā pašā, gan atsvešinātajā teatrālajā izteiksmē (Sigita Paruška „P. S. Lieta O. K.”).

Igauņu dramaturga un režisora Mati Unta un jaunākās paaudzes dramaturga un režisora Jānusa Rohumā pieejā savas tautas klasikai un vēstures interpretācijai izpaužas gan protestantisks

askētisms un intelektuāla ironija, gan „revizionistiska” attieksme pret tradicionālajām nācijas vērtībām. Režisora Pētera Jallakas iestudējumu „Igauņu spēles. Kāzas”, kur multimedialā formā savienota folklorā (uzvedumā piedalās autentisks etnogrāfiskais ansamblis) ar kompjūtergrafiku, attāla līdzība vieno ar Regnāra Vaivara eksperimentālo uzvedumu „*Rolstein on the Beach*” (1997), kurā negaidīta funkcija tika piešķirta slavenajām Suitu sievām.

Atšķirīgi strādā viens no vadošajiem igauņu režisoriem – Prits Pedajass, kas savos uzvedumos it kā vienkārši stāsta stāstus. Bet gan iestudējumā „Epas Pillarpartas podniekdarbnīca” (1991), gan festivālā „Homo Novus '99” parādītajā uzvedumā – T. Lindgrēna „Čūskas ceļš klintīs” dara to, mēģinādams uzminēt senču dramatiskās, prieka un sāpju piepildītās dzīves noslēpumu. Izmantojot *a capella* dziedājuma iespējas, aktieri dramatiskajos notikumos pārtop spilgtos nacionālos raksturos un ar katra jauna dzimtas locekļa dzimšanas metaforisku apspēli – rituālu veido kopēju vēstījumu par cilvēka Mūža Ritu.

No mūsu režisoru jaunās paaudzes vienīgais, kas triju gadu laikā, kopš šī paaudze ienākusi latviešu teātri, ir pievērsies klasiskās oriģināldrāmas interpretācijai, ir Viesturs Kairišs. Viņa R. Blaumaņa „Skroderdienas Silmačos” iestudējums Jaunajā Rīgas teātri (1998) pazīstamo lugu tiecas atklāt kā skurbinošu Jāņu nakts mistēriju, no sadzīviskajām norisēm radot jaunu, mītisku tēlainības pasauli. Mākslinieces I. Jurjānes radītajā vidē no zemes paceltā „debesu limenī” skatuves fonā aiz caurspīdīga priekškara paralēli skatuves avanscēnā notiekošajam risinās savdabīgs dzīves rituāls, kas asociējas ar mūžīgo dzīves ceremoniju. No gaidāmās laimes apreibusi, pa skatuvi košā tautastērpā virpuļo Gunas Zariņas Antonija – kā dzīvs atraisīta latviskā temperamenta un vitalitātes iemiesojums, aša, bet arī visai nešpetna. Neparasti jaunas un kustīgas ir visas trīs komiskās vecenes: E. Kļaviņa, A. Anužīte un S. Kļaviņa – īstas latviskās bakhantes, kas metas „īstā” ūdenī un azartiski izdzīvo visas Jāņu nakts norises. Režisors te ieviesis arī rotaļas, un

mistērijas vizuālo kulmināciju veido ansambļa aktieru kailo ķermeņu vizija.

V. Kairišs te izmantojis arī tādus kinematogrāfiskus paņēmienu kā palēninājumu Ābrama un krāsns gaisā uzspēršanas ainā un dinamiskajā kaujā ar bitēm. Efektīga ir vecā, mirušā Silmača parādīšanās pašā svētku lēruma vidū, kas rada nepārtraukta, ar senčiem saistīta dzīves rituāla iespaidu. Nekā no Jāņu nakts ziedēšanas nav Antonijas un Dūdara, kā arī Elinas un Alekša attiecībās, kas tēlotas skarbi dramatiskas, svitrots arī idilliskais „laimes pirtiņas” skats. Kā no burlakfilmās vai melnā komiksa ir A. Stroda Pindaks, kas zagligajai sievai dzenas pakal ar milzu nazi; ar tradicionālo „žiglā zēna Rūda” koncepciju polemizē M. Liniņa varonis, kuram piemīt tiši sagausināta domāšana un izpausmju veids. Sirsnīgums un miļums vienam pret otru strāvo izteiksmīgās trijotnes Ābrams (Ģ. Krūmiņš) – Joske (A. Keišs) un Zāra (R. Razuma) savstarpējās attiecībās, it kā kompensējot nacionālā rakstura traktējuma skarbumu.

Ikdienišķā un misteriolā limeņa savienojumā uzvedumā vēl nav panākta viscaur pārliecinoša sintēze, taču tas neapšaubāmi ir jaunu tēlainības formu pieteikums nacionāli īpatnējā stila izpausmē, izmantojot gan rituāla estētiku, gan kinematogrāfiskus paņēmienu, gan savdabīgu nacionālā rakstura atsvešinājumu. Visjaunākās „Skroderdienas” oriģinālā veidā turpina to polemisko virzienu, ko mūsu oriģināldrāmas un latvisko formu interpretācijā savulaik aizsāka P. Pētersons un Ā. Šapiro. Šis uzvedums liecina, ka, neraugoties uz latviešu teātra visumā tradicionālo raksturu un Nacionālā teātra noturīgo tendenci (kas neizslēdz atsevišķus eksperimentus) pildīt nacionālo vērtību uzkrājēja funkcijas, ko Francijā veic Franču Komēdija, bet Krievijā – Mazais teātris, nepastāv draudi, ka nacionāli īpatnējais varētu pārvērsties par statisku muzejisku vērtību bez organiskas tālākattīstības mūsdienu teātra procesā. Par to liecina arī O. Krodera īstenotā „Pūt, vējiņi!” interpretācija, K. Auškāpa „erotizētais Blaumanis” komēdijas „No saldenās

pudeles" uzvedumā Dailes teātri (1999) un Feliksa Deiča smalkie Blaumaņa komēdiju iestudējumi Valmieras teātri, kuru iekšupvērstais kameriskums it kā simbolizē latviskās dabas instinktīvo pretiturēšanos ārējās pasaules agresīvajai ekspansijai, sociālajam un psiholoģiskajam spiedienam uz nacionālo psihi, dzīvesveidu un kultūras telpu pēdējos gados.

Filozofs Elmārs Vēbers atzīst: „Nav taisnība tiem, kuri uzskata, ka latviešiem pēc neatkarības atjaunošanas ir gājusi mazumā nacionālā pašapziņa. Arī šajā gadījumā tiek jauktas sociālās nedrošības izjūtas ar nacionālo pašapziņu. Patiesībā latviešu nacionālā pašapziņa un tātad arī nacionālā identitāte no gada uz gadu kļūst arvien dabiskāka, nepiespiestāka, atraisītāka. Tā pamazām iegūst tās aprises, kas ir raksturīgas tautai, kura ir kļuvusi brīva un kurai ir sava valsts. [...] Nacionālā pašapziņa un uzticība savām nacionālajām vērtībām latviešiem ir pietiekami izteikta, un tādēļ šajā ziņā nav pamata bažām.”³¹ Tomēr tādi iestudējumi kā J. Jurkāna „Dūdieviņš” Nacionālajā teātri un G. Priedes „Mēļš frotē divielis” Dailes teātri, kas lavieša pašreizējo dzīves izjūtu atspoguļo kā atsvešināta, liekā cilvēka izjūtu savā tēvzemē, liecina, ka nacionālā pašapziņa ir ļoti cieši saistīta ar šo sociālo nedrošību un pat no tās atkarīga.

Maz ticams, ka mūsu teātris varētu atgūt to īpašo lomu tautas garīgajā dzīvē, kas tam bija stagnācijas un sekojošās Atmodas laikā kā latviešu nacionālās identitātes un kopības, nacionālā gara un svētuma uzturētājam. Taču izstrādāt māksliniecisku aizsargmehānismu šīs sociālās nedrošības izjūtas bloķēšanai un dzīves harmonizēšanai tas var. To apliecina gan Nacionālā teātra „Skroderdienas Silmačos” atjaunojumi, gan visa mūsu teātra jaunākā pieredze, rādot, ka latviski ipatnējais dabiski evolucionē gan tradicionālās, gan estētiski neierastās formās.

1999. gads teātri atkal pieteica nacionālās tēmas risinājumu rokoperas formā: Māras Zālītes un Jāņa Lūsēna „Kaupēn, mans mīļais” uzvedums Liepājas teātri Valda Lūriņa režijā saviļņoja visplašākās skatītāju masas. Taču Atmodas laika cerīgo intonāciju

1988. gada rokoperas „Lāčplēsis“ uzvedumā te nomainījies skaudrs, nesaudzīgs analitiskums. Tas atspoguļo sabiedrības noskaņojuma maiņu, garīgo ideālu krīzi un vēl spēcīgāk akcentē indivīda ētiskās pašizciņas nepieciešamību. Arhetipālo (arī latvisko) zvaigžņoto debesi, kas mirdzēja „Lāčplēša“ telpā, te nomainījušas zibsnīgas reklāmu ugunis, revijas uzmācīgais raibums. Veidojas asociācija ar pasaules krogu, kur par varoni kļūst tas, kurš vairāk maksā. Un no kara elles izkļuvušais Ansis Kaupēns negausīgi pērk sev brīvību un baudu, pērk par līdzcilvēku dzīvības cenu.

Bet ar kājām istas Latvijas zemes klājienā stāv skarbi vīri pelēkos karavīra šinēļos – kā tautas dzīvās „kolektīvās zemapziņas“ atgādinājums. Par izrādes dvēseli kļūst tāds pats šineli tērptais – Zigfrīda Muktupāvela Dzejnieks, kurš sevi glabā tautas kolektīvās pieredzes sūrmi un sāpī par izlodzītajām ētiskajām vērtībām. Tieši viņš uzsāk skaudro dziesmu:

Es neesmu dubļus bridis.

Es pats bijis dubļi, ko brien.

Viss, ko vēlos, – pie akas

Mazgāties ilgi. Tik vien.

Mazgāties ilgi, līdz nāvei.

Tīrs ūdens. Tīrs ūdens. Un smilts.

Locīsies akas vinda

Kā Dieva elkonis silts.

Tautasdziesmu poētika te un sekojošajā tekstā (balts dvielis mātes rokās u. tml.) pārtapusi oriģinālā, svaigā tēlainībā. Dzejniece veido asus, nežēlīgus kontrastus: Kaupēna iemīļotajai Vallijai viņš šķiet „kā ozols pirms Jāņiem maigs“, bet viņas mīļotais Vasarsvētku vakarā lauku mājās aukstasinīgi nogalina vairākus cilvēkus. Režisors šo ainu būvē kā miniatūru latviskuma apoteozi: horizontālajā skatuves uzbūvē dibenplānā, kur tikko vēl žilbināja raibās reklāmu ugunis, „iznirst“ balts,

nokopts galds. Pie tā – latviešu māte ar atvērtu dziesmu grāmatu. Miers, harmonija. Lejā mājinieki tiros kreklos nāk no pirts... Arhaiski? Naivi? Bet tas ir mūsu senču dzīves rīts, kurš drīz var pārtrūkt.

Šajā saskaņā kā satracināts zvērs iebrūk Kaupēns. Nogalinot Vasarsvētku noskaņu pārņemtos cilvēkus, viņš grauļ un iznīcina latvisko dzīvesdziņu, paradumu un mājas miera svētumu, aizber tautas dzīvības avotus, un tas ir pats smagākais laupītāja noziegums.

Uzveduma veidotājiem nav nekādu ilūziju par sabiedrību, kas mitoloģizē antivaroņus un kuras „augstākie centieni“ ir panākt, lai Jelgavā viss ir kā Eiropā. Tie esam mēs paši: gan 20. gadu „eiropēiskie“ latvieši, gan šodienas sabiedrības mikromodelis. Un mūsējais ir gan Kaupēns, kura lomā līdzās talantīgajam debitantam Mārtiņam Freimanim jaunuma pašiznīcinošo agresivitāti ar satriecošu spēku atklāj Ivars Stonins, gan mutīgās dzērājsievas, gan Dzejnieks. Atņemdams viņam mīlestību – Valliju (Latviju), Kaupēns provocē Z. Muktupāvela varoni kļūt par viņa soģi, un traulsais Dzejnieks ir vienīgais, kurš reāli stājas pretī jaunumam, – kaut apraiptot sevi ar asinīm.

Tādēļ arī finālā Dzejnieks tikpat kaisli kā Kaupēns alkst pašattīrīšanās, šķīstīšanās, un viss iestudējums izvēršas par kolektīvu grēksūdzes seansu. Kā spītīgs izaicinājums reklāmu spozmei un eiropēiskajām tualetēm no zemzemes skatuves gremdētavā paceļas vīri, sievas un bērni latviskos baltos kreklos, vienkāršos svārkos un pastalām kājās. Skan sāpīgi himnis-kais kora dziedājums „Es neesmu dubļus bridis“, un eiropēiskā kņada tiek samērota ar latviskām vērtībām, ar mūžīgo grēka un piedošanas tēmu.

„Mēs esam kā zāle, ko nomin. Bet zeme paliek. Un tā zaļos atkal,“ teica Mārtiņš Ziverts Rūdolfā Blaumaņa 125 gadu jubilejā Ērgļos.³² Šajā nacionālā rakstura sīkstumā, manuprāt, slēpjas mūžam jaunas un neprognozējamās iespējas nacionālās tēmas interpretācijai latviešu teātrī nākotnē.

Piezīmes

- ¹ Dzene L. Mana versija par Alfrēdu Jaunušanu. – R.: Liesma, 1979. – 80. lpp.
- ² Turpat. – 81. lpp.
- ³ Burtņiece A. Neatbildēti jautājumi // Teātris un Dzīve. 30. – R.: Liesma, 1986. – 64. lpp.
- ⁴ Radzobe S., Tiškeizere E., Zeltiņa G. Latvijas teātris. 70. gadi. – R.: Zinātne, 1993. – 158. lpp.
- ⁵ Ronis M. Laikmet, kur tavi grieži? // Literatūra un Māksla. – 1978. – 3. febr. – 13. lpp.
- ⁶ Dzene L. „Bet teic, ka esi viņas dēls” // Literatūra un Māksla. – 1980. – 16. maijā.
- ⁷ Dzene L. Latvijas teātri 1988. gadā // Teātris un Dzīve. 33. – R., 1989. – 35. lpp.
- ⁸ Kalnačs B. Latviešu lugu iestudējumi 1988. gadā // Turpat. – 80., 81. lpp.
- ⁹ Smildziņa D. Laiks, kurā jādzīvo // Teātris un Dzīve. 34. – R., 1991. – 18. lpp.
- ¹⁰ Ne visam, ko domāju, es pats varu piekrist. E. Tiškeizeres saruna ar J. Rijnieku // Teātra Vēstnesis. – 1992. – Nr. 5. – 71. lpp.
- ¹¹ Citēts pēc: Grēviņš M. Dailes teātris. – R.: Liesma, 1971. – 222. lpp.
- ¹² Ernštreits V. Pēcvārds Libiešu dzejas izlasei „Es viltīgāks par tevi, menca!”. – R.: Līvo Kultūr Sidām, 1998. – 206. lpp.
- ¹³ Radzobe S., Tiškeizere E., Zeltiņa G. Latvijas teātris. 80. gadi. – Rīga: Preses nams, 1995. – 182. lpp.
- ¹⁴ Zole I. Pētersons nekad nebeidzas // Teātra Vēstnesis. – 1998. – Jūl.–nov. – 27. lpp.
- ¹⁵ Radzobe S., Tiškeizere E., Zeltiņa G. Latvijas teātris. 80. gadi. – 129. lpp.
- ¹⁶ Turpat. – 131. lpp.
- ¹⁷ Sveša estētika? Sarunu ar Māru Ķimeli pierakstījusi A. Straupeniece // Teātra Vēstnesis. – 1994. – Nr. 2. – 47. lpp.
- ¹⁸ Turpat. – 48. lpp.
- ¹⁹ Ronis M. Hamletu gaidot // Literatūra un Māksla. – 1978. – 13. okt. – 7. lpp.
- ²⁰ Radzobe S., Tiškeizere E., Zeltiņa G. Latvijas teātris. 80. gadi. – 234. lpp.

- ²¹ Grēviņš M. Aktieris – profesija // Teātris un Dzīve. 30. – 76. lpp.
- ²² Geikina S. Zaudējumu un guvumu gads // Teātris un Dzīve. 34. – 87., 88. lpp.
- ²³ Turpat. – 92. lpp.
- ²⁴ Brance J. Ādolfā Šapiro monologi // Teātris un Dzīve. 33. – 142. lpp.
- ²⁵ Radzobe S. Patiesība, kurai nebija pierādījuma // Padomju Jaunatne. – 1985. – 16. maijā.
- ²⁶ Radzobe S., Tiškeizere E., Zeltiņa G. Latvijas teātris. 80. gadi. – 166., 167. lpp.
- ²⁷ Dzene L. Sezonas impresijas // Teātra Vēstnesis. – 1995. – Nr. 2. – 50. lpp.
- ²⁸ Turpat. – 50., 51. lpp.
- ²⁹ Jurevičs P. Idejas un īstenība. – Kopenhāgena, 1946. – 251. lpp.
- ³⁰ Miks Mikivers pēc pieklusuma. Borisa Tuha saruna ar režisoru // Teātra Vēstnesis. – 1992. – Nr. 2. – 49. lpp.
- ³¹ Vēbers E. Pēcvārds E. D. Smita grāmatai „Nacionālā identitāte”. – R.: AGB, 1997. – 219. lpp.
- ³² Kalnačs B. Latviešu lugu iestudējumi 1988. gadā // Teātris un Dzīve. 33. – 82. lpp.

Literatūra

- Akurātere* L. Aktiermāksla latviešu teātri. – Rīga: Zinātne, 1983.
- Akuraters* J. Kopoti raksti 12 sēj. – Rīga: Roze, 1927. – 11. sēj.
- Alunāns* Ā. Kas tie tādi, kas dziedāja: Lugas. – Rīga: Liesma, 1982.
- Aspazija*. Kopoti raksti 6 sēj. – Rīga: Liesma, 1986. – 3. sēj.; 4. sēj. – 1987.
- Barons* K. Latvju Dainas 6 sēj. – Jelgava: Zīslaks, 1904. – 3. sēj. I. d.
- Biezais* H. Šķautnes: Meditācijas par dieviem, cilvēkiem un tautu. – Īstladsinga: Gauja, 1983.
- Birkerts* P. Latvju tautas estētika. I–II. – Rīga: Autora izd., 1938.
- Blaumanis* R. Kopoti raksti 8 sēj. – Rīga: LVI, 1958. – 4. sēj.; 5. sēj. – 1959.
- Blūma* Dz. Skatuves ietērs latviešu teātri. – Rīga: Zinātne, 1988.
- Brastiņš* E. Latviešu ornamentika. – Rīga: Vālodze, 1923.
- Brastiņš* E. Latvija, viņas dzīve un kultūra. – Rīga: Grāmatu Draugs, 1931.
- Brigadere* A. Kopoti raksti 20 sēj. – Rīga: Valters un Rapa, 1936. – 4. sēj.; 6. sēj. – 1938.
- Dzene* L. Drāmas teātris. – Rīga: Zinātne, 1979.
- Dzene* L. Mana versija par Alfrēdu Jaunušanu. – Rīga: Liesma, 1979.
- Grēviņš* M. Dailis teātris. – Rīga: Liesma, 1971.
- Hausmanis* V. Ādolfs Alunāns. – Rīga: Liesma, 1988.
- Hausmanis* V. Raiņa dramaturģija. – Rīga: Zinātne, 1973.
- Hausmanis* V. Rainis mūsdienu teātri. – Rīga: Liesma, 1990.
- Jaunais Rīgas teātris: 1908–1915. – Rīga: LVI, 1958.
- Jēgere-Freimane* P. Dace Akmentiņa. – Rīga: Gulbis, 1929.
- Jēgere-Freimane* P. Atziņu ceļi. – Rīga: Gulbis, 1936.
- Jurevičs* P. Idejas un īstenība. – Kopenhāgena, 1946.
- Jurevičs* P. Nacionālās dzīves problēmas. – Rīga: Valters un Rapa, 1936.
- Kundziņš* K. Latviešu teātra vēsture. I–II. – Rīga: Liesma, 1968. – I d.; II d. – 1972.

- Lideks O. Latviešu svētki. – Rīga: Scientia, 1991.
- Mauriņa Z. Baltais ceļš: Studija par A. Brigaderi. – Rīga: Zvaigzne, 1991.
- Mauriņa Z. Uzdrīkstēšanās: Izlase: 1929–1944. – Rīga: Liesma, 1990.
- Pētersons P. Acis. Zvaigznes. Acis. – Rīga: Liesma, 1984.
- Pētersons P. Meteors. Tikai muzikants: Drāmas. – Rīga: Liesma, 1988.
- Priede G. Lauku lugas. – Rīga: Liesma, 1983.
- Priede G. Sēnes un siens: Lugu izlase. – Rīga: Liesma, 1988.
- Radzobe S. Cilvēks un laiks Gunāra Priedes lugās. – Rīga: Zinātne, 1982.
- Radzobe S., Tiškeizere E., Zeltiņa G. Latvijas teātris. 70. gadi. – Rīga: Zinātne, 1993.
- Radzobe S., Tiškeizere E., Zeltiņa G. Latvijas teātris. 80. gadi. – Rīga: Preses nams, 1995.
- Rainis J. Kopoti raksti 30 sēj. – Rīga: Zinātne, 1980. – 9. sēj.; 10. sēj. – 1981; 11. sēj. – 1981; 12. sēj. – 1981; 21. sēj. – 1985.
- Skalbe K. Mazās piezīmes. – Rīga: Zinātne, 1990.
- Smits E. D. Nacionālā identitāte. – Rīga: AGB, 1997.
- Spekke A. Latvieši un Livonija 16. gs. – Rīga: Zinātne, 1995.
- Strauts K. Oriģinālrepertuārs un mūsu teātra attīstība. – Rīga: Literatūra, 1937.
- Sudrabkalns J. Par teātri. – Rīga: Zinātne, 1973.
- Viese S. Aspazija. – Rīga: Liesma, 1975.
- Vitoliņš J. Gadskārtu ieražu dziesmas. – Rīga: Zinātne, 1973.
- Volkova L. Tapšana: Rūdolfs Blaumanis literāros un vēsturiskos kontekstos līdz 1893. gadam ar atkāpēm līdz 1908. gadam. – Rīga: Liesma, 1988.
- Acting (re) considered: theories and practices / Ed. by Phillip B. Zarilli. – London; New York; Routledge, 1994.
- Blunt Gerry. The composite art of acting. – London: The Macmillan Co: Collier-Macmillan, 1966.
- Carlson Marvin. Theories of the theatre. – Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 1984.
- Christopher Innes. Modern British Drama: 1890–1990. – London; New York: Routledge, 1991.
- Read Alan. Theatre and everyday life: an ethics performance. – London; New York: Routledge, 1995.

The American theater today / Ed. by Alan S. – New York; London: Downer. Basic Books, Inc., Publishers, 1967.

Гершкович А. Очерки театральной жизни Венгрии. – Москва: Искусство, 1979.

История русского драматического театра. В 7 томах / Под. ред. Ю. А. Дмитриева и др. – Москва: Искусство, 1977–1987.

Кааск К., Тормис Л., Паалма В. Эстонский театр. – Москва: Искусство, 1978.

Русско–болгарские театральные связи: Сборник статей / Под. ред. А. Я. Альтшуллера и др. – Ленинград: Искусство, 1979.

Солнцева Л. Театр Чехии и Словакии. – Москва: Искусство, 1977.

Personu un lugu rādītājs

- Ābele Alma 67, 132, 133, 177
- Āboliņš Juris 190
- Aizbalte Inga 157, 172
- Akmentiņa Dace 46, 54, 57, 67, 74,
75, 81–84, 100, 104
- Akurātere Livija 46
- Akuratērs Jānis 9, 65, 66, 102, 103,
105, 113
- „Milestības zeme“ 113
- „Priecīgais saimnieks“ 113
- „Viesturs“ 105
- Aleksejs Mihailovičs 11
- Alunāns Ādolfs 12, 14, 15, 43–50,
52, 53, 56, 122, 130, 147
- „Icīgs Mozes“ 45
- „Kas tie tādi, kas dziedāja“ 47, 58
- „Muceniķis un muceniece“ 45
- „Mūsu senči“ („Vanems Imanta“)
48
- „Pārticībā un nabadzībā“ 48
- „Paša audzināts“ 44
- „Seši mazi bundzinieki“ 47,
122, 127
- „Visi mani radi raud“ 48
- Alunāns Nikolajs 97
- Amtmanis-Briedītis Alfrēds 86, 100,
107, 110, 112–119, 125, 139, 140,
154, 157, 160
- Amtmanis Teodors 82, 99, 100
- Andersons Māris 187
- Antuāns Andrē 18, 91, 104
- Anužīte Aurēlija 200
- Anže Uldis 155, 159
- Apine Maija 186
- Āronu Matiss 56
- Artmane Vija 60, 133, 135, 144
- Asars Jānis 59, 62
- Asars Hermanis 97
- Aspazija 12, 18, 19, 43, 49, 51, 52,
69–80, 93, 98, 101, 111, 151
- „Aspazija“ 77, 111
- „Atriebēja“ 71
- „Boass un Rute“ 78
- „Neaizsniegts mērķis“ 74
- „Ragana“ 72, 75
- „Sidraba šķidrāts“ 66, 76
- „Torņa cēlējs“ 78
- „Vaidelote“ 48, 72–74, 93–95,
99, 111, 151
- „Zaļša ligava“ 72, 78, 79
- „Zaudētas tiesības“ 74
- „Zeltīte“ 74
- Auškāps Kārlis 167, 180, 183, 201
- Bairons Džordžs Gordons 44
- „Manfrēds“ 44

- Baltābola Paula 84, 108
 Baļuna Vera 140
 Banga Tija 82, 102, 131
 Barons Krišjānis 30, 31
 Bārs Ludvigs 116
 Bartkevičs Juris 148, 182, 190
 Barūne Elza 146
 Baumane Lūcija 154, 187, 188
 Baumanis Arturs 73
 Bebrīšs Jūlijs 147
 Belasko Deīvids 121
 Bellini Džovanni 55
 „Norma“ 55
 Beļavskis Leonīds 122
 Benrimo
 „Dzeltenais ģērbs“ (kopā ar G. Hazeltonu) 129
 Bērziņa Lilīta 98, 125, 131, 132, 135, 177, 195
 Bērziņš Arturs 9, 10, 66, 83, 112
 Bērziņš Ludis 128
 Bērziņš Osvalds 60
 Bērziņš Rūdolfs 66, 104
 Bēthovens Ludvigs van 55
 Bībers Gunārs 81
 Birons Pēteris 11
 Bjernsons Bjernstjerne 45
 „Redaktors“ 45
 Blaumanis Rūdolfs 7, 8, 12, 19, 43, 48, 49, 52–70, 74, 75, 79–81, 87, 109, 111–117, 121–125, 127, 143, 148, 168, 170–172, 175, 176, 186, 189, 200–202, 204
 „Indrāni“ 56, 58–61, 65, 93, 104, 115–118, 148, 170
 „Īsa pamācība milēšanā“ 175, 176
 „Ļaunais gars“ 54, 55, 57, 103, 198
 „No saldenās pudeles“ 62, 113, 125, 201
 „Pazudušais dēls“ 55, 57–59, 73, 103, 112, 127, 189
 „Sestdienas vakars“ 68
 „Skroderdienas Silmačos“ 39, 62–65, 69, 81, 113, 115, 117, 118, 121, 123, 143, 153–155, 158, 176, 188, 189, 197, 200–202
 „Trīnes grēki“ 62, 113, 122, 176, 198
 „Ugunī“ 65–67, 104, 112, 114, 127, 172
 „Zagļi“ 54, 80
 Blūma Dzidra 92
 Blumbergs Ilmārs 163, 164, 178
 Bogdanovičs Aivars 151
 Bonāte Dace 155
 Bramberga Elvira 124, 127
 Brāms Oto 91, 104
 Brandesa Estere Šarlote 12
 Brandesa Minna 12
 Brastiņš Ernests 49
 Brauns Mārtiņš 194, 195
 Brehts Bertolts 49, 168, 171
 „Trešās impērijas bailes un posts“ 50
 „Virš paliek virs“ 171
 Brencēns Eduards 104
 Brigadere Anna 48, 66, 69, 70, 75, 80–87, 108, 111, 122, 146
 „Ilga“ 87
 „Kad sievas spēkojas“ 86

- „Karaliene Jāna“ 80, 86
 „Lielais loms“ 197
 „Lolitas brīnumputns“ 112
 „Maija un Paija“ 81, 85, 86, 111
 „Pastari“ 86, 87
 „Princese Gundega un karalis
 Brusubārda“ 82–84, 122
 „Sievu kari ar Belcebulu“ 147
 „Spriditis“ 80–84, 122
 Brigadere Maija Anna 54
 Briķe Indra 74, 189–191
 Burāns Ints 149, 157
 Burkovska Indra 150
 Burtniece Anda 141
 Bute Artis 189

 Cepurnieks Pēteris 116
 Cilinskis Gunārs 141, 176
 Cimermanis Arturs 21, 82, 83, 92
 Cimermanis Saulvedis 22
 Cimze Jānis 47

 Čaks Aleksandrs 50, 163, 180
 „Mūžības skartie“ 174, 180
 „Spēlē, Spēlmani!“ 163
 Čehovs Antons 60, 65, 68, 199
 „Ķiršu dārzs“ 60

 Dalkrozs Žaks 121
 Dancberga Helga 151
 Dante Aligjēri 124
 Dauksts Jānis 193
 Deglavs Augusts 118, 147, 159
 „Rīga“ 118, 146, 147, 159, 160
 Deičs Felikss 188, 198, 202

 Delsarts Fransuā 121
 Dimiters Artūrs 132, 134
 Djaģiļevs Sergejs 92
 Dostojevskis Fjodors 135, 186
 Dreiblats Jānis 182
 Drulle Elga 163
 Duburs Jēkabs 55, 57, 58, 60, 61,
 74, 81, 93, 110
 Dumpis Uldis 142, 152, 156, 157,
 160
 Dzene Lilija 85, 86, 104, 108, 109,
 111, 145, 146, 148, 157, 197

 Eglītis Anšlavs 150
 „Bezkaunīgie veči“ 150
 Eglītis Viktors 99
 Eljots Tomass Stērns 8
 Ērglis Nikolajs 150, 173
 Ērika Lilija 98, 108, 109
 Ermale Esmeralda 175
 Ernštreits Valts 167
 Ertnere Felicita 121, 129, 132, 135
 Eversa Dace 101, 171–173, 192, 198
 Ezeriņa Emma 117

 Feierbahs Anzelms 87
 Feihtners Francis Ādams 12
 Felcke Jūlijs 43
 Feldmanis Ernests 111
 Ferda Ērika 60, 176
 Filipsons Artūrs 131
 Fitinghofs Oto Hermanis fon 13
 Fomins Rodrigo 195, 196
 Fonvizins Dmitrijs 17
 Freibergs Andris 185, 187

- Freiberģs Edmunds 74, 139, 151–160, 197
- Freimane Lidija 67, 116, 143, 145, 147
- Freimanis Mārtiņš 204
- Freinberģs Kārlis 106
- Freitāģs Gustavs 55
- Fridrihs Kazimirs 11
- Fukss Georģs 120
- Gailāns Indulis 175, 178
- Gaismiņa Daiga 154, 157, 158, 169, 172
- Garsija Lorka Federiko 140
- Gaudiņš Pēteris 178
- Geda Sigits 180
„Strazds – zaļais putns“ (kopā ar B. Kutāviču) 180
- Geikina Silvija 181, 183
- Gēte Johans Volfgangs 13, 71
- Gliks Ernsts 17
- Glinskis Konstantins 16
- Goci Karlo 86
- Gogolis Nikolajs 44, 45, 51, 53
„Precibas“ („Svātiene“, „Preciniece jeb Pieci precibu kandidāti“) 45
„Revidents“ 44, 54
- Goldoni Karlo 122
- Gorkijs Maksims 66, 104
- Gotšeds Johans Kristofers 12
- Grasmanis Laimdonis 116
- Gregorijs Johans Gotfrids 11
- Grēviņš Māris 121, 125, 130, 131, 180
- Grins Aleksandrs 127
„Nameja gredzens“ 127
- Grins Jānis 110
- Gudets Gatis 184, 188
„Jubilejas gads“ (kopā ar J. Zvirgziņu) 184, 188
- Gulbis Harijs 50, 56, 143, 147
„Aijā žūžū, bērns kā lācis“ 50, 143
„Ciruliši“ 147
- Ģermanis Jānis 107, 109
- Harmss Daniils 199
- Hauptmanis Gerharts 55
„Pirms saules lēkta“ 55
- Hausmanis Viktors 47, 48, 107
- Hazeltons G. 129
„Dzeltenais ģērbs“ (kopā ar Benrimo) 129
- Hibners Johans 11
- Hilferdings Pēteris 12
- Hillers Francis Ādams 12
- Hiršs Juris 155
- Hodlers Ferdinands 87
- Holberģs Ludvigs 13–15
„Kalna Jepe jeb Pārvērstais zemnieks“ 13, 15
(un Jaunais Stenders) „Žūpu Bērtulis“ 13, 14
- Hovards Sidnijs 14
- Ibsens Henriks 68, 71, 78, 93
„Celtnieks Sūlness“ 78
„Spoki“ 93
- Ieviņš Kārlis 113
„Putras Dauķis“ 113

- Inns Kristofers 7
 Irdš Kāreļs 122
- Jakāns Vaironis 145, 146
 Jakovļevs Ģirts 141, 143, 154
 Jallaka Pēteris 200
 Janaus Marina 180, 184
 Jančevska Zane 148
 Jansone Antonija 147
 Jansons Jānis Alberts 24, 27, 29, 30, 35–38
 Janševskis Jēkabs 84, 125
 „Dzimentene“ 125
 „Precību viesulis“ 112
 Jaunsudrabiņš Jānis 28, 83, 96, 105, 188, 189
 „Aija“ 189
 „Saule rasas pilienā“ 188
 Jaunušans Alfrēds 50, 117, 139–143, 146, 149, 150, 154, 160, 191, 197
 Jēgere-Freimane Paula 57
 Johansons Andrejs 12
 Judins Sergejs 187
 Jurevičs Pauls 10, 198
 Jurjāne Ieva 200
 Jurjāns Andrejs 47
 Jurkāns Jānis 161, 202
 „Dūdieviņš“ 161, 202
 Jurovskis Jurijs 113
- Kaijaks Jānis 190
 Kairiša Astrīda 98, 141–143, 146, 154, 156, 157, 176, 190
 Kairišs Viesturs 39, 200, 201
 Kaktiņš Ādolfs 98, 131
- Kaldovska Eiženija 101
 Kalnačs Benedikts 149
 Kalniņš Alfrēds 43
 Kalniņš Imants 163
 Kalniņš Ivars 179
 Kalniņš Jānis (komp.) 113
 Kalniņš Jānis (rakstn.) 118, 125
 Kaminskis Juris 150
 Kantāne Ausma 175, 180
 Karpačs Valdemārs 147, 194
 Katlaps Žanis 67, 114, 115, 117
 Kaudzītes Reinis un Matīss 143, 145
 „Mērnīeku laiki“ 143, 145
 Kauliņš Mārtiņš 97
 Keišs Andris 201
 Keturaks Jozs 15
 „Amerika pirti“ 15
 Kicbergs Augusts 123
 Kitajevs Marts 166
 Klētniece Dzintra 146
 Klētniece Milda 135
 Klētnieks Karpis 118
 Klints Anta 84, 117
 Kļaviņa Elita 200
 Kļaviņa Sandra 200
 Koidula Lidija 14, 123
 „Brālēns no Sāremas“ 14
 Kokare Elza 25–28
 Kopo Žaks 120
 Koršunovs Oskars 199
 Koškīns Kristaps 102
 Krēsliņš Osvalds 133
 Krivāns Leons 175
 Krodērs Oļģerts 74, 142, 161, 162, 184, 189, 190–193, 201

- Krūmiņš Ķirts 201
 Krūsvalls Jāns 149
 „Klusais pagasts“ 149
 Kubilis Jānis 116, 117, 145, 148–150,
 190
 Kublinskis Mihails 139, 147–150,
 160, 161, 184
 Kuga Jānis 15, 20, 21, 82, 92–94,
 96–101, 106
 Kugrēna Lāsma 143, 155
 Kundziņš Kārlis 24, 28, 32, 74
 Kuplais Jānis 182, 183
 Kuple Dina 164, 167, 187, 191
 Kutāvičs Broņus 180
 „Strazds – zaļais putns“ (kopā
 ar S. Gedu) 180
 Kvelde Dīna 141
 Kvēpa Vizma 151
 Kvēps Andis 144, 190
 Ķimele Māra 60, 84, 117, 142, 150,
 161, 162, 170–174, 191, 193
 Lācis Vilis 50, 115, 147, 158
 „Piecstāvu pilsēta“ 50
 „Zvejnieka dēls“ 115, 146, 147,
 158–160
 Lāgerlēva Selma 87, 130
 „Gesta Berlings“ 130
 Laiva Irma 67, 131, 177, 181
 Laizāns Normunds 158, 159
 Larošfuko Fransuā de 51
 Lasmane Vilma 177
 Lasmanis Tāļivaldis 159, 198
 Lautenbahs Jēkabs 37
 Leiko Marija 112
 Leimane Ņina 60, 146
 Lejaskalne Olga 117
 Lejaskalns Juris 151
 Lejiņš Jānis 87, 113
 Lenrūts Eliass 17
 Lepnis Fricis 121
 Lerbergs Šarls van 110
 „Pans“ 110
 Lesings Gotholds Efraims 13
 Leščinskis Leons 182
 Liberts Ludolfs 20
 Licitis Arnis 188
 Lideks Osvalds 27, 29, 35
 Liedskalniņa Antra 141, 152, 153,
 176
 Liepiņa Līga 151
 Liepiņš Harijs 132, 133, 175, 177, 179
 Liepiņš Pēteris 178
 Liepiņš Zigmārs 195
 „Lāčplēsis“ (rokopera, kopā ar
 M. Zālīti) 18, 174, 195, 203
 Linde Kristaps 111
 Lindgrēns Toms 200
 „Čūskas ceļš klintis“ 200
 Lindners Johans Gothelfs 17
 Lindulis Jānis 112
 „Gaigalu dzimta“ 112
 Line Velta 67, 116, 117, 143, 147,
 150, 157, 190
 Liniņš Arnolds 116, 122, 136,
 175–179
 Liniņš Māris 201
 Lin-Jutangs 50
 Lisners Juris 142
 Livmane Akvelina 180

- Livs Egons 176
 „Velnakaula dviņi“ 176, 177
 Lūbenavs Reinholds 24
 Lūcis Pēteris 61, 115, 139, 143, 146, 147
 Lūkass Dāvids 23
 Lūriņš Valdis 160, 161, 195, 202
 Lūsēns Jānis 202
 „Kaupēn, mans mīlais“ (rokopera,
 kopā ar M. Zālīti) 202–204
 Maculēvičs Valentīns 39, 103, 144,
 162, 185, 193
 Mačs Emīls 133
 Madernieks Jūlijs 82, 83, 99
 Maizuks Aleksandrs 187
 Maļeckis J. 22
 Marcinkevičs Justīns 179
 „Mindaugs“ 179
 Mardžanovs Konstantīns (Kote
 Mardžanišvili) 66, 104
 Marks Tvens 51
 Martinsons Kirils 116
 Mauriņa Zenta 50–52, 87
 Mēdema Doroteja fon 12
 Meierholds Vsevolods 120
 Merķelis Garlībs 71
 Mickevičs Adams 48, 199
 „Dzjadi“ („Veļi“) 48, 199
 Mierlauks Aleksis 49, 57, 58, 79, 93,
 97, 98, 101, 102, 104, 105, 109–
 113, 123, 126
 Mihailovskis Nikolajs 61
 Mihelsons Aleksandrs 49, 57, 81
 Mihelsons Arveds (pseud. Rutku
 Tēvs) 122, 176
 „Vella kalpi“ 176
 Mikivers Miks 198
 Milbrets Arnolds 116
 Millers Augusts 73
 Mitrēvičs Augusts 122
 Mocarts Volfgangs Amadejs 16
 Moljērs 13
 Montesa Lola 13
 Moora Harijs 20
 Muceniece Otilija 76
 Muktupāvels Zigfrīds 195, 203, 204
 Muncis Jānis 18, 121, 123, 127
 Naumanis Normunds 184
 Nekrošus Eimunts 199
 Nīče Fridrihs 75
 Niedra Andrievs 70
 Nīmans Romāns 15
 Norenbergs Uldis 150
 Ņezlobins Konstantīns 91
 Oldridžs Aira 13
 O'Nīls Jūdžīns 14
 Osis Jānis 115, 116, 160
 Ostrovskis Aleksandrs 17, 51
 Ozoliņa Benita 84, 177
 Ozoliņa Lilīta 179, 191
 Ozoliņš Pēteris 53–56, 58, 62, 72,
 82
 Ozolīte Gundega 192
 Ozols Arnis 174
 Palevičs Jukums 147
 Paruškis Sigīts 199
 „P. S. Lieta O. K.“ 199

- Paukštello Jānis 175, 178
 Pauls Raimonds 175, 176
 Pāvuls Eduards 60, 166, 178
 Pedajass Prits 200
 „Epas Pillarpartas podniekdarb-
 nica“ 200
 Peitāns Jānis 52
 Pēkšēna Marija 45, 52
 „Ģertrūde“ 45, 52
 Pēteris Pirmais II
 Pētersons Kārlis 31, 32
 Pētersons Pēteris 39, 49, 52, 136,
 142, 144, 162–169, 185, 198, 201
 „Bastards“ 165
 „Fēlikss un Felicita“ 39, 169
 „Mirdzošais un tumši zilais“ 165
 „Neviena paša vārda“ 164, 168,
 169
 „Tikai muzikants“ 165, 168
 Petipā Mariuss 13
 Pevcovs Ilarions 61
 Plēpis Rūdolfis 154, 157, 158, 169,
 186, 187
 Plūme Jānis 102
 Pļaviņš Juris 151
 Podnieks Fridrihs 76
 Poruks Jānis 68
 Priede Gunārs 52, 56, 165–167, 173,
 174, 177, 186, 202
 „Aivaru gaidot“ 166, 185
 „Auseklītis virs Bētlemes“ 167
 „Centrifūga“ 167, 187
 „Jāņi slimnicā“ 166
 „Jaunākā brāļa vasara“ 165
 „Mēļš frotē divielis“ 167, 202
 „Pārventas hetēra“ 173
 „Tava labā slava“ 177
 „Trīspadsmītā“ („Nāc uz manām
 trepēm spēlēties!“) 50
 „Ugunskurs lejā pie stacijas“ 167
 „Vai mēs viņu pazisim?“ 167
 „Vecrīgas libieša portrets“ 166
 „Zilā“ 166, 170, 174
 „Žagatas dziesma“ 166, 167
 Priede Jānis 122
 Puga Ivars 154, 156, 159
 Puķe Ieva 155
 Pumpurs Andrejs 17, 48
 „Lāčplēsis“ 17, 48
 Puškins Aleksandrs 17, 45
 „Boriss Godunovs“ 17
 „Skopais bruņinieks“ 45
 Putniņš Pauls 143, 144, 146, 152,
 153, 167, 170
 „Aicinājums uz... pērienu“ 144
 „Ar būdu uz baznicu“ 146, 152
 „Ar Dievu pie zemes“ 146, 152,
 153
 „Paši pūta, paši dega“ 143, 153
 Radziņa Elza 143–146, 150
 Radzobe Silvija 144, 168, 171, 187,
 194
 Rainis 12, 18, 19, 43, 46, 47, 49,
 51–53, 71, 72, 76, 79, 80, 82, 86,
 87, 93–101, 103–112, 124, 130,
 132, 140, 141, 162, 171, 172, 174,
 175, 190, 193
 „Daugava“ 39, 103, 110, 174,
 193, 194

- „Indulis un Ārija“ 82, 95, 98–100, 124, 125, 132, 168, 178
- „Jāzepts un viņa brāļi“ 105–108, 126, 177
- „Krauklītis“ 108, 127, 129
- „Mila stiprāka par nāvi“ 160, 172
- „Pūt, vējiņi!“ 29, 95, 100–102, 105, 113, 124, 132, 140, 171, 172, 191, 201
- „Septiņi malēnieši“ (kopā ar J. Zvaigznīti) 197
- „Spēlēju, dancoju“ 109, 123, 132–134, 161, 184, 190, 193
- „Uguns un nakts“ 20, 76, 93–99, 101, 103, 104, 120, 130, 141, 142, 162
- „Zelta zirgs“ 100, 104, 174, 183, 185, 194
- Raiss Elmers 14
- Razuma Regīna 201
- Rēders Gustavs 129
- „Aladins“ 129
- Reinharts Makss 104, 106, 120
- Reinis Jānis 167, 168
- Reizniece Ilga 164
- Riekstiņa Milda 85
- Rijnieks Juris 155, 181, 185, 197
- „Psihiskais uzbrukums“ (A. Čaka darbu dramatis., kopā ar U. Ašmani) 181–183
- Ristori Adelaide 13
- Rode-Ēbelings Hermanis 46, 47, 50, 52, 54, 80
- Rode Frīcis 110
- Roga Indra 158, 160
- Roga Rasma 101
- Rohumā Jānuss 199
- Romanova Helēna 143
- Ronis Māris 144, 177
- Rozentāls Janis 73, 169
- Rozītis Pāvils 115, 116, 160
- „Ceplis“ 115, 116, 118, 160
- Rubess Baņuta 71
- Rudāks Rihards 170, 172
- Rudzītis Juris 155
- Rūmniece Berta 46, 54, 57, 60, 100
- Sauleskalns Voldemārs 147
- „Meldermeitiņa“ 147
- Sebris Kārlis 147–150
- Servantess Migels de 51
- „Dons Kihots“ 51
- Silenieks Visvaldis 117
- Simsone Annija 83
- Sīmons Jānis 102
- Skaidrite Jūlija 74
- Skalbe Kārlis 38, 69
- Skolāri Johans 12
- Skrastiņš Artūrs 192
- Skrastiņš Guntis 154, 169
- Skrastiņš Imants 163, 188
- Skruzītis Miķelis 58
- Skujeniece Biruta 98, 100, 103, 110
- Skujeniece Luīze 62, 63
- Skulme Oto 21, 83, 105, 123, 124, 126, 131
- Skulme Valentīns 135, 178
- Smildziņa Dace 150
- Smiļģis Eduards 18, 67, 84, 98, 101, 109, 118, 120–126, 130–136, 139, 162, 165, 176, 189, 195

- Smits Entonijs D. 8
 Sosārs Burhards 130
 Spanovskis Harijs 191
 Spekke Arnolds 21
 Stabulnieks Uldis 151
 Stālbergs Kārlis 44
 Staņislavskis Konstantīns 18, 91, 92
 Staprāns Raimonds 183
 „Četras dienas jūnijā“ 183
 Starka-Stendere Olita 116
 Stonins Ivars 204
 Stouns Džons A. 49
 „Metamora jeb Pēdējais no
 Vamponoagu cilts“ 49
 Strauts Kārlis 15, 53, 54, 80, 121–
 123, 128, 129
 Strenga Juris 60, 117, 178, 180
 Strindbergs Augusts 68
 Strods Andis 201
 Strunke Niklāvs 87, 105
 Stumbre Lelde 52, 56, 147, 149,
 173, 184
 „Jānis“ 173
 „Kronis“ 149
 „Nākošpavasars“ 173
 „Sarkanmataināis kalps“ 147, 184
 Stūrniece Ārija 154
 Sudrabkalns Jānis 44, 87, 109, 110,
 120, 122, 125, 128
 Suplits Valtīns 23
 Šapiro Ādolfs 50, 142, 162, 166,
 184–188, 193, 194, 201
 Šekspīrs Viljams 13, 14, 38, 55, 57,
 60, 122, 123, 199
 „Hamlets“ 55, 123
 „Ričards III“ 55
 „Venēcijas tirgotājs“ 57
 Šervuds Roberts 14
 Šillers Frīdrihs 15, 52, 71, 114
 „Dons Karloss“ 144
 „Laupītāji“ 15, 52
 Šlēgels Johans Eliass 12
 Šmithene Mirdza 100, 101, 105–109,
 117, 124, 140
 Šmits Luijs 132
 Šneidere Mudīte 133, 177
 Šneidere Vera 148
 Šovs Džordžs Bernards 7, 8
 Špīlberga Ludmila 84, 85, 102, 113
 Šteinsbergs P. A. 15
 Štengele Lilija 113, 127
 Švābe Arveds 125
 „Piebaldzēni – vēveriši“ 125
 Tairovs Aleksandrs 120
 Tammsāre Antons 146
 Tautmilis-Bērziņš Roberts 11
 Tilaka Indra 151
 Tirole Inta 143
 Tišheizere Edīte 178, 189
 Tolstojs Ļevs 135, 186
 Tomsone Irīna 143, 150
 Tone Voldemārs 103
 Tormisa Lea 134
 Tumins Rīms 199
 Ulmanis Haralds 148
 Ulmanis Kārlis 183
 Uļjanoviča Inga 182

- Unts Mati 199
 Upīts Andrejs 66, 83, 103, 111, 114,
 155–158, 197
 „Laikmetu griežos“ 143, 144
 „Laimes lācis“ 111
 „Peldētāja Zuzanna“ 111
 „Zaļā zeme“ 115, 116, 118, 146,
 155–158, 160, 161, 197

 Vācietis Ojārs 160, 195
 Vāgners Rihards 13, 17, 94
 „Nibelungu gredzens“ 17, 95
 „Tanheizers“ 55
 Vaičkus Jozs 16
 Vailds Oskars 7, 51, 135
 Vaitkus Jons 180, 199
 Vaivars Regnārs 200
 Valters Ēvalds 177
 Vanzovičs Imants 195
 Vārpiņa Vita 191
 Vazdiķis Uldis 175, 184
 Vēbers Elmārs 202
 Veics Reinholds 67, 104
 Veignere (Bidere) Nora 155
 Vērdiņš Mārtiņš 179
 Vētra Varis 178, 180, 183
 Videnieks Alfrēds 116, 145
 Viese Saulcerīte 76
 Viesture Emīlija 122
 Vilde Eduards 15
 Vilims Aigars 171, 173, 192
 Vilks Ģirts 131, 162
 Vilsons Mārtiņš 182
 Vimers Emīls 93
 Virkava Gunta 151, 155

 Vispjaņskis Staņislavs 48
 „Kāzas“ 48
 Vitkauskis Aleksandrs 16
 Vitoliņš Jēkabs 34
 Vitols Jāzejs 43, 74, 81
 Voinikovs Dobri 17
 „Kņaze Raina“ (pēc A. Velt-
 mana) 17
 Volkova Līvija 7, 55, 63, 64
 Vuolijoki Hella 146

 Zagorskis Rolands 154
 Zaice Anda 185, 188
 Zāle Kārlis 179
 Zālīte Māra 18, 39, 106, 144, 163,
 179, 185, 186, 197, 202
 „Dzīvais ūdens“ 185
 „Kaupēn, mans mīļais“ (rok-
 opera, kopā ar J. Lūsēnu) 202–
 204
 „Lāčplēsis“ (rokopera, kopā ar
 Z. Liepiņu) 18, 174, 203
 „Pilna Māras istabiņa“ 39, 163,
 164
 „Tiesa“ 39, 179, 180
 Zandbergs Voldemārs 148
 Zariņa Guna 39, 200
 Zariņš Jānis (akt.) 194
 Zariņš Jānis (rež.) 85, 114
 Zariņš Marģeris 132
 Zēbergs Roberts 61
 Zeibolts Jēkabs 189
 „Mājas naidis“ 189
 Zeltmatis (ist. v. Kārklīšs Ernests)
 56

- Zemdega Māra 148, 150, 190
 Zengals Gunārs 140, 144, 147, 153
 Zemzare Ingūna 186
 Ziedonis Imants 162
 „Motocikls“ 162
 Zihmanis Rihards 181, 184
 Zilava Milda 85
 Zile Edgars 117
 Zīverts Mārtiņš 52, 130, 166, 204
 „Āksts“ 50, 130
 „Libiešu asinis“ („Kolka“) 166
 Zvaigznīte Jēkabs 197
 „Septiņi malēnieši“ (kopā ar Raini) 185, 197
 Zvirgzdiņš Juris 184, 188
 „Jubilejas gads“ (kopā ar G. Gu-
 detu) 184, 188
 Žagars Andrejs 179
 Žagars Juris 191–193
 Žigure Anna 196
 Žvigule Lilija 60, 125, 128, 177

The search for the national character and national particularity in Latvian theatre

Summary

The most distinct expression of the national particularity in thespian arts is the spiritual and ethical structure of a national character which reflects itself both in the psychology of the individual performing artist and the „mass psychology“ of the whole performance. The director's interpretation of the play, set design, music and still many other elements may reflect both the similarity and the particularity in thespian culture of various nations – frequently in a close interrelation with the spiritual requirements of a certain society and the vision of the national ideal.

The particularity of Latvian theatre has been mainly developed by the performances of Latvian original drama. Simultaneously, it has been a search for a Latvian drama, a Latvian hero and a Latvian style. Like in many other countries of the world, the national particularity of our theatre was influenced by a complex cross-currence of external impulses. The 'father' of our theatre, Ādolfs Alunāns (1848–1912), was nourished by a predominantly German cultural background which was also essential for the development of Rūdolfs Blaumanis (1863–1908), Aspazija (1865–1943), Anna Brigadere (1861–1933) and Rainis (1865–1929), but all of these authors contributed to the search of the national character and national style in Latvian theatre.

A peculiar introduction to these developments were the Old Latvian seasonal and wedding rites, etc. By means of such ritual events, our ancestors expressed their creative ingenuity, established peculiar, archetypal characters, manifested their gifts of individual performance and artistic collaboration.

In the very first phase of Latvian professional theatre, the artistic ingenuity was epitomized by the actor, playwright and director Ādolfs

Alunāns. His versatile creativity still did not manifest specifically Latvian qualities, but it effected the awakening of the national consciousness of Latvians and advanced the adoption of foreign, especially German, theatrical achievements.

A very important figure in terms of national self-expression was Rūdolfs Blaumanis, whose *Pazudušais dēls* (The Prodigal Son, 1893) and other plays raised Latvian drama on a European level. Alongside penetrating studies of monumental conflicts, Blaumanis' innovative contribution to Latvian theatre also comprised: the image of a Latvian patriarch as an epitome of the national character (Roplainis, Indrāni father); symbols of a modern, controversial worldview (Krustiņš, Noliņš), and such decent and noble women images as Kristine (*Uguni* (In Fire)) or Ilze (*Pazudušais dēls*). Focused on conflicts between the closest relatives, the dramas and family tragedies by Blaumanis revealed the controversial and dramatic aspects of the Latvian character, whereas his comedies gave a vivid expression to the vitality, wit and gaiety of Latvian people. One of the brightest manifestations of Latvianness in our theatre still remains his *Skroderdienas Silmačos* (Tailor Days in Silmači, 1902).

The concept of Latvianness was changed and enriched by Aspazija's hot-tempered and energetic personality. Her dramatic creativity was an expression of unbounded subjectivity, echoing the hectic tempo of the industrial era and problems of the modern individual. The imagery of Latvian drama was joined by forceful, extraordinary Romantic personalities, who strived to go beyond the specifically Latvian territory and immerse themselves in the fundamental mysteries of the world, the Universe, human being. While the performances of Blaumanis' plays were usually set in a deep, subdued rustic tonality with the browns, yellows, greens and greys of the earth, country life and Latvian farmsteads, Aspazija's work was to be performed with romantic brightness of colour and passionate intensity of bursting emotions.

Anna Brigādere's vision of Latvianness was based first and foremost on the veneration of work. In contrast to Aspazija and Rainis who worshiped a creative mental work and sublime life-long vocations, Brigādere emphasized the beauty and dignity of simple everyday duties; like Blaumanis, she was able to show the very soul of hard labour

(*Maija and Paija*, 1921). Her plays were the first in Latvian theatre to focus on the symbolism of the road, featuring the individual's progress in the world as a symbol for development, as a complex initiation ritual for the training and testing of a national character. It was a road which went through various twists and turns all over the world, but finally always brought the hero home, showing the domestic Latvian milieu as a rewarding haven.

In Latvian theatre, the shift from the 'author's era', when the search for the national character and national style was determined by the playwright, to the 'era of modern directing', which strives to a complex combinatory development of all aspects in the production, was marked by the opening of the New Riga Theatre in 1908 and the first staging of Rainis' *Uguns un nakts* (Fire and Night) in 1911. The fruitful collaboration of the poet and director Aleksis Mierlauks with the designer Jānis Kuga produced a convincing version of a monumental national style which was based on meticulous studies of Latvian ornament, elaborate set design and perfect visualisation of Latvian archetypes in the performance of excellent actors.

The efforts toward a national style were brought further by the Latvian National Theatre (1919). The directing and acting style there, however, was dominated by classically harmonized, life-like forms. A successful association of the national and universal was Aleksis Mierlauks' 1920 production of Rainis' *Jāzeps un viņa brāļi* (Joseph and His Brethren), but the 1920s in general suffered from a certain vagueness of stylistic expression, and most performances were typified by a superficial, seemingly Blaumanic rusticity. The period between the late 1920s and the mid-1930s brought to the fore idyllic representations of a splendid, harmonious country life with lots of sumptuous costumes, singing, dancing and merrymaking à la Old Latvians (Jānis Lejiņš' production of Rainis' *Pūt, vējiņi!* (Blow, Wind!), 1936, etc.).

A truly panoramic scope in the Latvian life studies was achieved by the directing ingenuity of Alfrēds Amtmanis-Briedītis in the 1940s and 1950s. His productions of Andrejs Upītis' *Zaļā zeme* (The Green Land, 1950), Pāvils Rozītis' *Ceplis* (The Brick Kiln, 1953), Blaumanis' *Indrāni* (The Indrans, 1954) and *Škroderdienas Silmačos* (Tailor Days in Silmači, 1955)

flamed the acting staff with bursting enthusiasm that could not be suppressed by the requirements of the regime and the one-track schemes of the Soviet drama. Amtmanis-Briedītis' unflinching sense of the artistic material, the perfect and skilled representation of Latvian life helped him to create that particular acting and directing style which differed much from the productions of other troupes in the 1950s and secured continuity to the best traditions of the inter-war National Theatre.

In contrast to the traditional practice of the National Theatre, the Latvian drama productions of Eduards Smiļģis in the Dailes (Artistic) Theatre (1920) were efforts toward an extraordinary, unearthly, idealistic directing and acting style. His interpretation of the national particularity was subject to generalization and stylization (Blaumanis' *Skroderdienas Silmačos* (Tailor Days in Silmači), staged 1923) and acquired festive brightness (Rainis' *Pūt, vējiņi!* (Blow, Wind!), staged 1926), something that could be seen and felt in the movements of actors, in costumes, settings and the whole atmosphere of the performance. The national hero was raised beyond the level of everyday experience. Smiļģis made his Tots in Rainis' *Spēlēju, dancoju* (Played I, Danced I, staged 1926) go up a spiralling stair and appear in Dante's garments on the top.

The sought-for synthesis of classically romantic and Latvian elements as hallmarks of the Dailes style culminated in the production of Rainis' *Uguns un nakts* (Fire and Night) in 1947. It was a bright manifestation of Smiļģis' ability to combine the universal and the national on a level of new symbolism, dialectic expression and national romanticism. Another Smiļģis' production of Rainis' *Spēlēju, dancoju* (Played I, Danced I) in 1956 was a creative association of national elements with the imagery and philosophy of the play.

Contemporary directors, however, have a different approach to the national character and Latvian style. The productions by Alfrēds Jaunušans reflect Amtmanis-Briedītis' tradition of exuberant, panoramic time and character presentations, but the proximity to Vera Baļuna's refined psychological analysis allow Jaunušans to reveal the intrinsic essence of the national character without any superficially decorative Latvian attributes. His interpretation of Rainis' *Blow, Wind!* in the Dramatic

(National) Theatre (1968) changed the focus from idyllic ethnography to the controversial interrelations of dramatic personae. The spiritual power of the national character was convincingly expressed in Astrida Kairiša's *Spidola*, the central image in Jaunušans' production of *Rainis Fire and Night* (1985).

The sc. *folk play* or *folk performance* was brought to perfection by the director Pēteris Lūcis. Even his productions of foreign plays, such as a series by the Finnish author Hella Wuolijoki, revealed preoccupation with the basic problems of Latvian ethics. Lūcis' vision of the most controversial aspects of human life from a viewpoint of a positive ideal was a new contribution to the national studies in the 1970s, when Latvian stages were dominated by the tormented self-reflection, penitence and inner controversies of a frustrated individual.

The role of national elements in the productions of the sc. Third Awakening and post-Awakening period was directly influenced by the public opinion. The dream of a free, beautiful and flourishing Latvia, the public concern with the downfall of Latvian agriculture was visualized in the National Theatre performances, such as Lelde Stumbre's *Sarkanmataināis kalps* (The Red-Haired Servant, staged 1987) and Blaumanis' *Indrāni* (The Indrans, staged 1988) by Mihails Kublinskis, or Pauls Putniņš' diptych *Ar būdu uz baznīcu* (With a Hut to the Church, staged 1987) and *Ar dievu pie zemes* (With the Lord to the Earth, staged 1991) by Edmunds Freibergs.

Freibergs' 1994 production of Blaumanis' *Tailor Days in Silmači* with the 'delicate outburst' of national vitality in the elated, jovial Midsummer Night scene contrasts to the tragic atmosphere of his 1996 version of Andrejs Upītis' novel *Zaļā zeme* (The Green Land). The green land as one of the most cherished Latvian symbols is turned by Freibergs into an ambiguous metaphor of national suffering, of lost human dignity and unhappy love, thus reflecting the destruction of a 'Latvian Dream'.

The playwright and director Pēteris Pētersons started his career as a challenging, controversial figure and later followed Rainis' tradition. The characters of his plays and productions were made to live and move in particular, poetic situations according to high-set ethical and esthetic standards. Although not confined to parochial conventions, these ideals

reflected fundamentally Latvian aspirations, hallmarking the Poet's progress through the medley of the 'universal inn' in the production of Aleksandrs Čaks' *Spēlē, Spēlmani!* (Play, the Musician!, Youth Theatre, 1972) and the evolution of archetypal, mythology-based characters in Māra Zālite's dramatic poem *Pilna Māras istabiņa* (Mara's Room: Full, Youth Theatre, 1983).

In terms of Latvianness, the very opposite to Pētersons is the playwright Gunārs Priede. While Pētersons concentrates on sublime, extraordinary personalities, showing them as part of some supranational creative and intellectual community (*Tikai muzikants* (Just a Musician), National Theatre, 1987, etc.), Priede studies the expressions of the 'subtly Nordic' Latvian character within a context of everyday social and psychological conditions (*Jaunākā brāļa vasara* (Summer of the Youngest Brother), Dailes Theatre, 1955, etc.). Priede presents the national character in suppressed emotional experiences, whereas Pētersons makes ample use of alienation, irony and grotesque, although in his last own play and production *Felikss un Felicita* (Felix and Felicita, National Theatre, 1998) the typical irony was dissolved in the idea of national unity.

Specific models of national style have been produced by the director Māra Ķimele. A modern, destructed and existentialist worldview and sense of national identity in her productions has been expressed by a bold focus on the dramatic aspects of the national character. One of the deepest national studies on Latvian stages has been Ķimele's production of Blaumanis' *Indrāni* (The Indrans, Valmiera Theatre, 1978), which showed the characters of the play in a new, unexpected light. Her version of Rainis' *Pūt, vējiņi!* (Blow, Wind!) in 1985 was dominated by a metaphoric poesy, but the production of Blaumanis' *Uguni* (In Fire, staged 1987) on the eve of the Third Awakening echoed the rise of national consciousness.

A lively, harmoniously Latvian rhythmic pattern was found by the director Arnolds Liniņš in the humorous play *Īsa pamācība mīlēšanā* (A Short Course in Love, after Blaumanis, Dailes Theatre, 1973), combining successfully the well-matched music of Raimonds Pauls, dynamism of movements and the exuberant collective vitality of the acting staff.

Eduards Pāvuls' Jacob in Liniņš' interpretation of Rainis' *Jāzeps un viņa brāļi* (Joseph and His Brethren, staged 1981) associated the model of an archetypal patriarch with elements of a certain national character, but Jānis Paukutello as Joseph was fascinating in his authentic spiritual intensity and tragic alienation.

Reflecting the moods of awakening, Arnis Ozols' 1990 Dailes Theatre production of Rainis' *Zelta zirgs* (A Golden Stead) presented Paukštello's Antiņš as an epitome of national ethics, a volunteer on the Calvary of self-sacrifice. The utmost expression of the national awakening, however, was reached by Kārlis Auškāps in the stage version of Aleksandrs Čāks' epic poem *Mūžības skartie* (Touched by Eternity, Dailes Theatre, 1987), the hymnic elation of which was questioned by Juris Rijnieks in the Liepāja Theatre.

An unconventional approach to the problem of Latvianness typified Ādolfs Šapiro's productions of Gunārs Priede's *Aivaru gaidot* (Waiting for Aivars, staged 1973), Rainis' *Zelta zirgs* (A Golden Stead, staged 1976), Māra Zālite's dramatic poem *Dzīvais ūdens* (Living Water, staged 1988) and Latvian destiny chronicle *Jubilejas gads* (Anniversary Year, staged 1990) by Juris Zvirgzdiņš' and Gatis Gudets' in the Youth Theatre. Subjection of national virtues to the predominant spirit of intellectual alienation helped unexpectedly to re-evaluate the existing conventions and emphasize the continuity of the national history.

A penetrating, unbiased study of the national character was the Liepāja Theatre production of Jānis Jaunsudrabiņš' novel *Aija* by Oļģerts Kroders in 1985, focusing on Indra Briece's desecrated protagonist. A sharp-witted medley of ancient rites, their parodies and ritual elements of the modern life is Kroders' production of Rainis' *Pūt, vējiņi!* (Blow, Wind!) in the Dailes Theatre (1998). As Baiba dies, Uldis (Juris Žagars) is bound to fulfill the hardest mission, providing continuity to the arrested Dionysiac ceremonial – either in life or in death.

A keen, searching insight into the sources of Latvian nation's strength and weakness hallmarked the Valmiera Theatre productions of Rainis' *Spēlēju, dancoju* (Played I, Danced I, staged 1981) and *Daugava* (The Daugava, staged 1988) by the director Valentins Maculēvičs, who developed a metaphorically epic, specifically constructive, sharply contrasting style.

The hymnic solemnity of Mārtiņš Brauns' music for *Daugava* culminated in the final singing of *Daugav's abas malas* (Both Banks of the Daugava...) and filled the public and performers with an inspiring, unifying mood of pre-awakening expectations.

In the post-awakening years, with the loss of its role as a vital manifestation of Latvian identity, the interest for a national subject-matter on Latvian stages decreased. Nonetheless several productions of the late 1990s, such as those of *Tailor Days in Silmači* or *Green Land* by the National Theatre, show signs of new life. New models of a particular 'Latvian impressionism', splitting the monumental whole into a mosaic pattern of numerous fine, accurate details, are productions of Blaumanis' *Ļaunais gars* (The Evil Spirit, staged 1996) and *Trīnes grēki* (The Sins of Trīne, staged 1998) by Fēlikss Deičs in the Valmiera Theatre. The young director Viesturs Kairiņš re-interprets the classical *Tailor Days in Silmači* (New Riga Theatre, 1998) as a sensual, orgiastic Midsummer Night mystery, recreating the commonplace episodes into a new world of mythical imagery. This phase in the interpretation of national subject-matter ends as a monumental collective confession in Māra Zālīte's and Jānis Lūsēns' rock opera *Kaupēn, mans mīlais* (Kaupēns, My Dear, 1999), revealing innovative possibilities in the studies of the national character and promising unexpected results in future developments.

Saturs

Priekšvārds 5

I. Pirmsākumi

Nacionālo teātru tapšana kultūras ietekmju „kausējamā katlā“ 7

Teatrāli elementi Livonijā sastopamajos rituālos 20

Latviešu ieražas kā daudzveidīgs teātra pirmformu avots 25

II. Pirmo latviešu drāmas autoru un profesionālā teātra virzība uz latviskumu skatuviskā izteiksmē

Ādolfa Alunāna reālisms un tautiskais romantisms 43

Rūdolfa Blaumaņa darbu nozīme nacionālā rakstura
atspoguļojumā un latvisku teātra formu izveidē 53

Divas atšķirīgas latviskuma šķautnes –

Aspazija un Anna Brigadere 70

Apvārsņu atvēršana 70

Atgriešanās pie pirmsākumiem 80

III. Nacionālā stilistika pārejas periodā no „autora laikmeta“ uz modernās režijas laiku

Nacionālā romantisma attīstība Jaunajā Rīgas teātrī 91

Tradīciju uzkrājumi un apstrīdējumi Nacionālajā teātrī 102

Eduarda Smiļģa latviskā spēles stila meklējumi.

„Kūlenis“ no formas ekstravagancēm uz reālismu 120

IV. Latviskās formas un mūsdienu režisoru pieredze

Tradicionālais un negaidītais, zūdošais un nepārejošais.

A. Jaunušana, P. Lūča, M. Kublinska, E. Freiberga

un citu režisoru uzvedumi139

Latviskais modernisma šķērsgriezumā.

P. Pētersons, M. Ķimele, Ā. Šapiro, O. Kroders,

V. Maculēvičs un citi162

Nacionālais tradicionālā un mūsdienīgā sadurē162

Nacionālais jautājums „eža acīm”184

Literatūra207

Personu un lugu rādītājs210

Summary222

GUNA ZELTIŅA

The search for the national
character and national
particularity in Latvian theatre

Zinātne Publishers

Riga 2000

In Latvian

GUNA ZELTIŅA

Nacionālā rakstura
un stilistikas iezīmes
latviešu teātrī

Redaktore *Ina Zaķe*

Mākslinieciskā redaktore *Ināra Jēgere*

Tehniskā redaktore *Galina Sļepkova*

Korektore *Brigita Vārpa*

Formāts 60x84/16. Ofsetspiedums. Izdevniecība „Zinātne”, Akadēmijas
laukums 1, Rīga, LV-1050. 12,58 izd. l. Reģistrācijas apliecība Nr. 2-0250.
Iespiesta SIA tipogrāfija „Pērse”, Aizkraukles iela 21, Rīga, LV-1006.

Zeltiņa G.

Ze 483 Nacionālā rakstura un stilistikas iezīmes latviešu teātrī. –

R.: Zinātne, 2000. – 231 lpp.

ISBN 5-7966-1260-3

Grāmatā izsekota nacionālo īpatnību veidošanās latviešu teātrī no
pirmsākumiem līdz mūsdienām. Apskatīti teātra elementi latviešu
ieražu folklorā, vērtēti nacionālā rakstura un stilistikas meklējumi pro-
fesionālo teātru, dramaturgu un režisoru radošajā pieredzē.

Teātra vēsturniekiem, skolotājiem, teātra darbiniekiem, visiem, kas
interesējas par latviešu teātra vēsturi.

UDK 792.2 (474.3)

LĀTVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0300033858

OBLIGĀTAIS
EKSEMPĻĀRS

3,47

2000-3
L448

