B
79

tdz

29

teātris un dzīve

06016329

tdz

29

tdz

29

Vīļa Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA
85 —

B
79

B

teātris un dzīve

29

1984. gads teātros

RĪGA «LIESMA» 1985

85.33(2L)
T 008

Vilja Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA
85 —

Sastādītāja *Silvija Radzobe*

Mākslinieks *Dainis Lapsa*

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

Fotoilustrācijas: *V. Brauns, E. Freimane, D. Gedzjuns, L. Ieviņa, J. Ikoņņikovs, E. Kera, M. Okitašvili, M. Putniņš, L. Stipnieks, V. Sarkovs, V. Šķila*

T $\frac{4907000000-271}{M\ 801(11)-85}$ 269—85

© Izdevniecība «Liesma», 1985

Visas Padomju valsts un arī mūsu republikas vēstures ievērojamu gadskārtu, tāpat kā izcilu valsts darbinieku, rakstnieku un mākslinieku jubilejas sniedz jaunus ierosinājumus arī teātra mākslai. Tās mudina uz aktīvas domas, pilsoniskas pozicijas spēkpilnu demonstrāciju, uz jauna sociālās apziņas līmeņa pierādījumu attiecīgās personības vai vēstures fakta izpratnē. Jau 1984. gada nogalē mūsu teātri mobilizēja spēkus Padomju valsts centrālā sabiedriski politiskā notikuma — Uzvaras 40. gadadienas atzīmēšanai. Par godu 40. gadadienai kopš padomju tautas uzvaras Lielajā Tēvijas karā Latvijas teātros sagatavoti šādi jauniestudējumi: A. Dudareva «Ierindnieki» Dailes teātrī, G. Priedes «Centrifūga» Jaunatnes teātrī, O. Vācieša «Kārais lauks» Drāmas teātrī, A. Salinska «Bundziniece» Liepājas teātrī, M. Roščina «Ešelons» Rīgas Krievu drāmas teātrī, J. Krūsvalla «Mākoņu krāsas» Valmieras teātrī. Drāmas, Jaunatnes un Valmieras teātris uzņēma repertuārā darbus, kuros risinātas padomju dramaturģijā līdz šim maz skartas tēmas un problēmas. G. Priedes jaunās lugas darbība notiek kara pēdējās dienās «Kurzemes katla» spriegi dramatiskajā atmosfērā. Igauņu dramaturgs J. Krūsvalls atvēris traģisku lappusi Baltijas tautu vēsturē un parādījis fašistu propagandas samulsināto iedzīvotāju aizplūšanu uz ārzemēm kara pēdējā posmā. O. Vācieša dzejas un poēmu kompozīcija «Kārais lauks» akcentē katra cilvēka morālo atbildību miera aizstāvēšanā mūsdienu sarežģītajā pasaulē.

Latvijas PSR Kultūras ministrijas, Rakstnieku savienības un Teātra biedrības rikotajā lugu konkursā, kas bija veltīts Uzvaras 40. gadadienai, trešo prēmiju ieguva J. Jurkāna luga «Durvis», kuras darbība aizsākas dramatiskajā pirmo pēckara gadu situācijā.

Lielā Tēvijas kara un Uzvaras atspoguļojumam mūsdienu latviešu literatūrā un mākslā (arī dramaturģijā un teātrī) 1985. gadā veltītas divas zinātniskas konferences. Latvijas PSR ZA A. Upīša Valodas un literatūras institūta konferencē uzstājās literatūras un mākslas zinātnieki: L. Akurātere, V. Labrence, R. Lāce, S. Līce, G. Pupa, A. Vite. Rakstnieku savienības atklātajā valdes plēnumā galvenie referenti bija akadēmiķi J. Kalniņš, V. Samsons, J. Stradiņš.

Arī 1985. gada Baltijas teātru pavasara skate tika veltīta Uzvaras 40. gadadienai. Tā notika Rīgā, un mūsu republiku te pārstāvēja Rīgas Krievu drāmas teātris ar M. Roščina «Ešelonu» un Drāmas teātris ar oriģināldarbu — P. Pētersona «Meteora» iestudējumu autora režijā.

XXVI Latvijas PSR Teātru skatē par idejiski nozīmīga un mākslinieciski daudzpusīga repertuāra nodrošināšanu, kā arī par veiksmīgu saimnieciski finansiālo darbību 1984. gadā par skates uzvarētājiem atzīti Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris un Liepājas teātris. Kā augstvērtīgas izrādes komisija atzīmējusi M. Roščina «Ešelonu» (Rīgas Krievu drāmas teātris) un A. Ostrovska «Mežu» (Jaunatnes teātris). Teātra biedrības prēmijas piešķirtas: A. Liniņam, O. Kroderam, A. Kacam, Ā. Šapiro, P. Lūcim, P. Pētersonam, M. Ķīmelei, T. Švecai, A. Maskatam, E. Pāvulam, D. Kuplei, Ģ. Jakovļevam, J. Bartkevičam, I. Briķei, V. Petrovam, R. Plēpim.

1984. gadā tika aizvadītas divu ievērojamu latviešu rakstnieku gadskārtas. Jāņa Sudrabkalna 90. dzimšanas dienai Jaunatnes teātris bija sagatavojis īpašu koncertu. Savukārt Viļa Lāča 80. jubileju atzīmēja trīs teātri — Valmierā iestudēts «Zvejnieka dēls», Liepājā «Zitaru dzimta», Dailes teātrī prozas un lugu kompozīcija «Nomoda sapņi». Par nozīmīgāko kļuva O. Krodera dramatizētā un inscenētā «Zitaru dzimta».

1985. gads ir Raiņa 120. dzimšanas dienas gads. Ar prieku var konstatēt, ka teātri iekļāvuši repertuārā Raiņa lielās lugas — «Uguni un nakti» Drāma, «Pūt, vējiņi!» Valmiera, «Krauklīti» Daile. Tāda kolektīvu ieinteresētība un pievēršanās mūsu tautas lielākā filozofiskā dzejnieka un dramaturga daiļradei apliecina teātru briedumu — gatavību runāt par vissarežģītākajām tagadnes, pagātnes un mūžības problēmām.

1984. un 1985. gadā Latvijas teatrālā sabiedrība atzīmēja arī divas ievērojamas Drāmas teātra režisoru jubilejas. 1984. gada rudenī 90 gadi apritēja Verai Baļunai, 1985. gadā — 100 gadi Alfrēdam Amtmanim-Brieditim. V. Baļunas piemiņas vakarā viņas audzēkņi dalījās atmiņās par savu audzinātāju, kā arī tika nospēlēts trešais cēliens no režisores 1971. gadā iestudētās A. Ostrovska lugas «Vilki un avis». Atzīmējot izcilā režisora, Drāmas teātra ilggadējā mākslinieciskā vadītāja jubileju, notika virkne piemiņas sarīkojumu Rīgā un lauku rajonos, kā arī zinātniska konference, kas bija veltīta A. Amtmaņa-Briediša mantojuma analizei. Referēja L. Akurātere, L. Dzene, V. Hausmanis, A. Torgāne, G. Treimanis. Mākslinieka dzimtajā vietā Vallē atklāts piemiņas muzejs. Iznāca speciāls izdevums «Lappuses no dienasgrāmatas», kurā sakopoti fragmenti no ievērojamā teātra darbinieka piezīmēm.

1985. gads ir Krišjāņa Barona 150. dzimšanas dienas gads. Jau 1984. gadā notika plaši pasākumi, kas ievadīja šīs izcilās gadskārtas svētkus. 1984. gada rudenī LPSR ZA A. Upīša Valodas un literatūras institūtā notika starptautiska konference «Tautasdziesma un mūsdienu kultūra», kuru institūts organizēja kopā ar Kultūras ministriju un Rakstnieku savienību. Filharmonijā 1984. gadā tika uzsākts K. Barona jubilejai veltīts sarīkojumu cikls «Tēvu tēvi laipu meta» ar J. Petera scenāriju un katrai reizei īpaši rakstītām esejām, ar E. Račevska vadītā T. Kalniņa kora un teātru aktieru piedalīšanos. Lielu ieguldījumu šo koncertu norisē, kā arī vispār latviešu tautasdziesmu propagandā devusi Elza Radziņa. Filharmonijā sagatavota un vairākkārt parādīta K. Baronam veltīta literāri muzikāla kompozīcija «Tēvs». Teksta autors — J. Peters, piedalījušies arī aktieri. Dailes teātris J. Strengas un V. Vētras režijā iestudējis M. Zālītes «Tiesu» kā veltī Dainu tēva jubilejai. Dzejniece arī savā otrajā lugā, tāpat kā savulaik «Pilnā Māras istabiņā», savdabīgā veidā turpinot rainisko tradīciju, izmanto folkloras un vēstures materiālu, lai atklātu būtiskas sociālfilozofiskas problēmas.

Pēc 1983. gada bagātās oriģināldramaturģijas iestudējumu ražas mūsu teātros (veseli desmit iestudējumi!) 1984. gads bija ievērojami trūcīgāks — tikai trīs oriģinālluģu uzvedumi. Tie bija: P. Pētersona «Meteors» Drāmā, L. Stumbres «Jānis» Valmierā, H. Paukša «Rīt 17.04» Liepājā. 1985. gada iecerēs vairāk iestudējumu — G. Priedes «Centrifūga» Jaunatnes teātrī, M. Zālītes «Tiesa» Dailes teātrī, H. Gulbja «Olivers» un P. Putniņa «Pie puķēm, kur ģimenei pulcēties» Drāmas teātrī, H. Gulbja «Olivers» Liepājas teātrī.

Jāpiemin ari Latvijas teatrālās kultūras sakari ar citu republiku un ārzemju skatuves mākslu. 1984. gadā notika divas principiāli nozīmīgas mūsu teātru viesizrāžu turnejas. Drāmas teātra 1974. un 1978. gada braucieniem uz VDR un Rīgas Krievu drāmas teātra 1980. gadā sniegtajām izrādēm Bulgārijā 1984. gadā pievienojās Dailes teātris, kas divas nedēļas rādīja četrus savus iestudējumus Bulgārijā. Savukārt Jaunatnes teātris 1984. gada rudenī, sniedzot viesizrādes Maskavā, galvaspilsētas teātra sabiedrībai vēlreiz apliecināja mūsu republikas augsto teātra kultūru, kā jau savās viesizrādēs pirms tam bija darījuši Drāmas, Dailes un Rīgas Krievu drāmas teātri. Liepājas teātris ar O. Krodera iestudēto «Hamletu» 1984. gada novembrī veiksmīgi piedalījās Šekspira lugu iestudējumu festivālā Erevānā. Bet režisors K. Auškāps un scenogrāfs I. Blumbergs Somijā Pori pilsētas teātrī iestudēja R. Blaumaņa «Indrānus».

Jaunus impulsus teātra praktiķiem un arī teorētiķiem domu apmaiņai par mūsdienu teātra attīstības virzieniem deva Gruzijas PSR S. Rustaveli Akadēmiskā teātra viesizrādes Rīgā. Latvija iepazinās ar režisora Roberta Sturuas diviem pasaulslaveniem iestudējumiem — B. Brehta «Kaukāza krīta aplī» un V. Šekspira «Ričardu III». Mūsu republikas teatrālo domu ietekmējušas arī Viļņas Jaunatnes teātra jaunā, novatoriski strādājošā režisora Eimunta Nekrošus izrādes «Pirosmani ... Pirosmani ...», «Mīla un nāve Veronā», «Kvadrāts», «Un garāka par mūžu diena ilgst», kuras mūsu teātra darbinieki braukuši skatīties uz Viļņu.

Republikas presē 1984. gadā regulārāk sāka parādīties materiāli par teātra attīstību citās republikās un ārzemēs. Tie ne tikai bagātina priekšstatus par citur notiekošo, bet ļauj arī labāk saprast Latvijas teātru meklējumus citu republiku un ārzemju kontekstā. Te jāmin raksti par teātri Lietuvā, Igaunijā, Maskavā, Zviedrijā, Kanādā.

Redkolēģija

I. Pārskati par teātru darbu 1984. gadā

Lilija Dzene

SKATUVE
VIENTUĻĀM SIEVIETĒM
UN NEMĀJIGAIS TEĀTRIS

Kas **A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī** 1984. gadā ievērības cienīgs notika vai varēja par tādu kļūt.

Piecas pirmizrādes uz lielās skatuves. (D. Graņina «Glezna» kā sestā tika iereģistrēta pašā gada nogalē.) V. Šekspīra «Romeo un Džuljetas» un P. Pētersona «Meteora» iestudējumi izraisījuši diskusijas un kaislības, kas allaž virmo ap dzīvām parādībām mākslā. Arī radošākie aktiersniegumi rodami šajās divās izrādēs. Pirmām kārtām — Ģirta Jakovļeva tēlotais Jagailis — meteors.

Aktieru zālē — nekā jauna. D. Bonāte un Z. Neimanis spēlē H. Paukša «Interviju» Leļļu teātrī. Populāro izrādi — Dž. Goldmena «Lauvu ziemā» sāka rādīt arī uz lielās skatuves.

Ansamblis pirmo reizi ieinteresēti strādāja ar P. Pētersonu — režisoru, un «Meteors» ir viņa trešā luga šajā teātrī («Balto torņu ēna» un «Man trīsdesmit gadu» pirms tam). Pēc ilgāka laika atjaunojās saskarsme ar scenogrāfu D. Rožlapu, kas tagad reti strādā teātros, tāpat ar V. Ķirkupu.

Kā paradīzes putns atjaunotajā Baltijas teātru pavasarī Viļņā starp skaudrākajām mūsdienu lugām nogrozījās spožā E. Illēša «Spānijas Isabella», atnesdama pelnītus uzvaras laurus A. Kairišai un kostīmu māksliniecei I. Kun-

dziņai. Un ... pierādīdama arī to, ka pēc 1983. gada viesizrādēm Lietuvā Drāmas teātrim te ir stabili cienītāji.

Ar drāmiešiem raksturīgu vērienu un izdomu tika atzīmētas Veltas Līnes, Gunāra Zemgala jubilejas, Veras Baļunas piemiņas diena.

Vispār — viss pa vecam, viss solīdi. Zāles pilnas. Šefības attiecības kuplas un sazarotas. Sezonas noslēgumā trupa spēlēja «Skroderdienas Silmačos» — vienīgi tad, pēc tradīcijas. Autobusi un žiguļi pie fasādes stāvējuši ciešās rindās, uniformētā «opīša» izkārtoti. Un labi, ka tā, ka viss kārtībā. Jo no haosa un nepieklājības māksla nerodas, kaut arī vienā sabiedrības daļā klejo pretējs ieskats. Labi, ja tikai akadēmiskais miers un nodrošinātais stāvoklis radošajos cilvēkos pašos nav dziļi iekšā. Bet kurš spēj atšķirt, kur beidzas ierunātie vārdi par mākslinieka mūžīgo nemieru un sākas īstā nesamierināšanās, kas ir viens no galvenajiem jaunrades priekšnosacījumiem? Kurš to var pateikt?

Pirmā sieviete ir ļoti talantīga un arīdzan slavena arhitekte S. Kristovas lugā «Atbrīvota ...». So lomu tēlo Velta Līne un Antra Liedskalniņa. Izrāde ir lugas tematikas līmenī, un režisore H. Dancberga (diplomdarbs!) nepiedāvā nekādu īpašu tās lasījumu. Atrastas tādas situācijas, kādās aktieriem ir ērti paust savus pārdzīvojumus.

Izrāde turpina, atkārto, atbalso to jautājumu loku, ko plaši komentē masu informācijas līdzekļi, par ko runā dažādie «Ģimenes pavardi». Sieviete darbā un ģimenē. Ja sievietei izdodas apvienot savu aicinājumu un laulības harmoniju, iznāk apraksts par laimīgu ģimeni, ja neizdodas — rodas drāma. Dzīvē un uz skatuves. Šinī lugā — drāma. Vīrs aiziet pie citas, kas sevi dēvē par «mājas sievieti», bērni tiktāl apraduši ar mātes aprūpi, ka, šķiet, būs par vēlu mākslīgi radināt viņus pie patstāvības materiālajā eksistencē, kā tas šinī gadījumā tiek mēģināts.

Izrāde rod atsaucīgu kontaktu ar skatītājiem, aktieri darbojas labas ticamības robežās. V. Līnes Amēlija dziļāk un smeldzīgāk, no aktieriskā viedokļa — personiskāk apcer savas dzīves strupceļu un ar skumjām priekšnojautām raugās uz šīs sievietes nākotni. A. Liedskalniņa situāciju vērtē filozofiskāk un arī optimistiskāk: varbūt viss vēl nav zaudēts, un, ja arī ir, tad zudušās laimes vietā var rasties jauna. V. Līne šajā lomā vairāk i r Amēlija, kurpretī A. Liedskalniņa šarmanti koķetē ar mums, u z d o d a m ā s par nelaimīgu un apdraudētu savā personiskajā dzīvē. Brīžam viņai arī izdodas sevi un skatītājus par to pārliecināt.

S. Kristovas «Atbrivota...» Drāmas teātrī. Amēlija — V. Līne, Stefens — E. Freibergs

Būtu maldīgi cerēt, ka šādas lugas (tāpat arī publikācijas un televīzijas un radio pārraides) kaut ko pārmainīs šajā nopietnajā sociālajā jautājumā par sievietes sūtību. Tas ir aktuāls visā civilizētajā pasaulē. Taču nevar noliegt, ka šie mākslas darbi un publicistika (nereti asāka, iedarbīgāka) kristalizē viedokļus sabiedrībā un varbūt arī palīdz cilvēkiem atrast līdzsvaru šajā visai svarīgajā «dzīvošanas nozarē» — ģimenes attiecībās. Izrāde rod atsauci tādēļ, ka skar kaut ko dzīvu — gan kā līdzība, gan kā mierinājums, gan arī kā brīdinājums. Tikai ... tversim virsējo slāni un neurbsimies lugas un izrādes piedāvātajā situācijā dziļāk. Tad izrādīsies, ka skaistajā, pēc pašas arhitektes projekta celtajā mājā ar fjordu ainavu aiz loga (tā izskatās ļoti dabiska, ja vien gleznoto prospektu nesakustina nevērīgie aktieri vai tehniskais personāls!) viss ir kārtībā. Ļoti sakopts interjers, laikā pagatavotas pusdienas, laba apkopēja, mazbērns arī uzraudzīts.

Un pie tā visa pati kundze — tīra, kopta, frizēta, pat sievišķīgi svaiga. Noskaidrojas, ka vienīgi naktī viņa ir nogurusi, kālab vīrs ... un tā tālāk. Arī svarīgi. Bet, kad laulātie draugi sāk apspriest, kuram no viņiem pirmajam iestājies pārejas vecums, liekas — mūsu ir mazliet par daudz Drāmas teātra zālē. Intīmo attiecību iztirzājums izrādi izsviež uz sēkļa, kuram pāri tikuši varam tālāk apcerēt sievietes emancipāciju un tās sekas. Norvēģi ar «Leļļu namu» dramaturģijā šo problēmu iesāka, un Amēlija savā ziņā iznāk Noras mazmeita.

Man šādas izrādes šķiet kā emocionāli uzbudinošs mājas teātris, kas kairina eksistējošas, bet neatrisināmas sociālas problēmas virskārtu. Kā viegla durstīšana, lai terapeitiski pieradinātu pie tā, ko šobrīd mainīt nav mūsu spēkos. Tamlīdzīgam paškopšanās teātrim vienmēr ir bijusi sava vieta, tikai nekad, nekad tā nav bijusi sevišķi liela. To atgādina teātra vēsture.

Otra sieviete ir aktrise Antoņina A. Rozanova lugā «V ā r d a d i e n a — v ā r d a n a k t s». Var sacīt, ka šo darbu teātris iestudējis pēc skatītāju un kritiķu pieprasījuma. Jo gana esam runājuši un izteikuši pārmetumus, ka pārāk maz redzam uz skatuves aktierus — pieredzējušos meistarus. Antoņinas lomā — Elza Radziņa un Lidija Freimane. Piedalās arī Kārlis Sebris, kas traģikomiskā mīlētāja lomā gūst lielus panākumus.

Dramatiskais materiāls ir visai nevarīgi sakārtots, tam grūti izsekot, jo Antoņina savās pārdomās dzīvo gan īstenībā, gan iztēlē, gan savās lomās, piesaukdama partneros dzīvos, mirušos un pat nedzimušo meitu. Liktos, šo vielu varētu izmantot kā shēmu, pēc kuras abas Drāmas teātra mākslinieces ļautos zināmai pašatklāsmei, dodot iespēju apjaust, par kādu cenu pirkta tā dēvētā laime būt uz skatuves. Kaut arī savulaik kā E. Radziņa, tā L. Freimane par to runāja Stellas Kempbelas tēlā, viņām vēlreiz būtu tiesības uz šādu dvēseles grēksūdzi. Veidotos tēls, maksimāli pietuvināts abu ievērojamo aktrišu personībai. Bet ... tā var fantazēt kritiķis, un to viņam neviens neliedz. Taču izrādi iestudējis A. Jaunušans — un viņa ieskats ir pavisam citāds. Režisors vispār reti uzticas aktiera kā cilvēka pašatklāsmei lomā. Iztēlodamies bagātu tēla priekšdzīvi un līdz ar to paceldams autoru uz pjedestāla, režisors centies stimulēt tādu sievietes raksturu, kurai visa dzīve bijusi teatralizēta. Tuvos cilvēkus, viņu bēdas un rūpes viņa devusi par ēsmu mūžīgi izsalkušajai, egoistiskajai teātra mākslai, un tagad šie cilvēki (dzīvi un miruši) nāk kā nežēlīgi tiesneši pārdomu naktī.

Jāpatur vērā, ka Alfrēda Jaunušana teātrī viņam vistuvākie un nereti arī veiksmīgākie darbi saistīti tieši ar mākslinieku liktenīem. Un lai tiek piedota mana intuitīvā nojausma, bet man šķiet,

A. Rozanova «Vārda diena — vārda nakts» Drāmas teātrī. Antoņina — E. Radziņa, Ivans Iļjičs — K. Sebris.

A. Rozanova «Vārda diena — vārda nakts» Drāmas teātrī. Antoņina — L. Freimane, Pirmā figūra — I. Ķirsone

ka ar šī materiāla palīdzību režisors gribējis izrēķināties ar savas dzīves totālo teātri. Tāpēc ka tas paņēmis visu mākslinieka dzīvi. Visu bez atlikuma. Bet lugas vijums ir par rupju, lai satvertu un noturētu tik smalkas vērtības. Tās izbirušas cauri un izrādē gandrīz nav atrodamas. Turklāt tie vārdiskie argumenti, ka dramaturgs devis tiesātājiem, ir ļoti čagani. Un tā — jo bargāku dzīves tiesu režisors spriež par Antoņinu, jo abas tēlotājas gribot negribot nostājas aizstāvības pozīcijās. Jā, skatuve ir prasījusi daudz, bet citādi aktrise nevarēja! J. Kalniņš recenzijā par šo izrādi gribējis noskaidrot, vai Antoņina ir laba vai slikta aktrise. Domāju, ka noteikti laba, īsta aktrise, jo pretējā gadījumā jautājums nav sarunas vērts.

Katra savā veidā — E. Radziņa temperamentīgāk, artistiski krāsaināk, L. Freimane dramatiski cietāk — viņas abas cenšas šajā lomā attaisnot, izskaidrot tos upurus, pārinodarījumus citiem cilvēkiem, ko māksla no viņām prasījusi. Viņas citādi dzīvot nav varējušas. Režisors spiež viņas uz ceļiem dzīves tiesas priekšā, neļauj sevi žēlot, neļauj pašām būt un tāpat neļauj izmantot dažus iemīļotus štampus, kādi, bez šaubām, piemīt arī abām meistarēm, bet aktrises cīnās, aizstāvēdamas savu pieredzi, savu dvēseli. Jo galu galā runa taču ir par aktrisi — aktrisi viņu gados. Skiet, ka šajā zemstrāvu cīniņā uzvarēs abas mākslinieces un režisors, jaunos darbos iejūdzies, zaudēs sekošanas interesi. Iestudējums kopumā var noderēt kā studija biogrāfiskām apcerēm par māksliniekiem, bet nedod vielu plašākām pārdomām, vispārinājumiem.

Kad tikšanās vakaros Lidija Freimane un Elza Radziņa gudri un atklāti stāsta par saviem darba gadiem mākslā, tad klausītāji patiesi saņem dziļākas atziņas nekā no šīs izrādes. Režisors un abas aktrises centās sapost J. Rozanova amatnieciski saslieto tirgus leti par altāri, bet letes finieri šķobās un liecas visās malās.

Ļoti vientuļa un pamesta ir trešā sieviete — Eda itāļu rakstnieka A. Nikolai lugā «Taurenīt ... taurenīt ...», ko iestudējis M. Kublinskis. Eda — traģikomiska persona. Slima, nervoza ielasmeita, kas fantazē par karaliskiem pielūdzējiem, kādu īstenībā viņai nekad nav bijis. Tāda ačgārna Filumena Marturano. Tā, par spīti apstākļiem, centās izaudzināt savus bērnus, kurpretī Eda dēlu pametusi neziņā kā mirušu. Daudz pazīstamu, migrējošu motīvu klaiņo pa šo profesionāli veikli uzrakstīto komerclugu. Arī no «Hamilkara kunga», no Tenesija Viljamsa darbiem, pat no A. Ostrovska lugas «Bez vainas vainīgie».

Šādu izrāžu vērtējums pieļauj dubulto grāmatvedību, un bieži tā arī tiek piekopta. Pastāv labi sastādīta asociāciju rinda, kas

attaisno līdzīgu lugu uzņemšanu repertuārā tieši šobrīd, t. i., it kā pieslēdz tās aktualitātei. Savvaļā pamesti, bezatbildīgi dzemdēti bērni — vai tas nesāp mūsu sabiedrībai? Un kā vēl sāp. Cilvēki, kuri izliekas par aprūpētājiem, bet to vien gaida, kaut nabago, slimo vientuļnieku ātrāk aizsauktu viņpasaulē un varētu piesavināties viņa dzīvokli vai mantu. Vai tad tā nemēdz būt? Arī pie mums. Asociācijas rodas. Tikai, manuprāt, tās ir pasīvas. Recenzentiem tā ir ērta sarunas viela ar lasītāju, skatītāju, bet es tai vairs neuzticos. Pēc manas pārliecības, arī šis vāvuļojošais asociāciju slānis pieder pie ērtā mājas teātra, kurā pašausmināmies par zināmo. Mazas šausmas ir tikpat izklaidējošas kā teatrāli joki, starpība tikai tā, ka mazas šausmas mūsu aktieri prot labāk iedvest nekā iztaisīt īstu, smalku joku.

Lielākā vērtība šīs traģikomiskās spēles vērojumā ir cilvēka spējai *just līdzi nelaimīgajam*. Bez didaktikas. Ar žēlumu biežāk vajag sākt, pēc tam var skaidrot, ir vai nav vērts žēlot. Helēnas Romanovas un Antras Liedskalniņas veidotā Eda saista interesi kā nelaimīgs liktenis, kā zudušas, dzīves ceļā izkaisījušās cilvēkvērtības. Izrāde patiesībā ir veltījums abām māksliniecēm, un viņas apliecina lielu profesionālu varēšanu. Tajā pašā laikā šajā lomā izpaužas arī zināma aktrišu atturība, varbūt pat intuitīva piesardzība, apzinoties, ka cilvēka vientulības traģisms ir lielāks, nekā to iespējams parādīt A. Nikolai lugas ietvaros. Vismaz pašreizējā interpretācijā. Te tiek atgādināta, uzrādīta līdzjušanas taka, neprasot, nediedelējot līdzjūtību līdz galam šai Edai konkrēti. Kaut arī mūs stindzina apraksti par Annu Manjāni Edas lomā un Drāmas teātra aktrises nav tik unikāla mēroga traģiķes, tomēr pieļauju, ka gan H. Romanova, gan it īpaši A. Liedskalniņa arī varētu sevi sakveldināt līdz satricinājumam, taču distancētais tēlojuma veids šķiet kulturālāks. Arī traģisma izjūtas un kritēriji mainās atkarībā no laika, kurā dzīvojam.

Un tā jākonstatē, ka 1984. gadā Drāmas teātra galveno skatuvi visvairāk ir okupējušas trīs vientuļas sievietes dažādās avārijas situācijās savā personiskajā dzīvē. Tāds sīkums: divi no lugu virsrakstiem — «Atbrīvota ...» un «Taurenīt ... taurenīt ...» —, redzat, beidzas ar daudzpunkti. It kā liecinot par aptuvenību un nenoteiktību attieksmē pret varoni, ko teātris varētu sniegt šodienas skatītājiem.

Taču visās šajās izrādēs, kuru literārās pamatnes radījuši dažādu tautību un sociālo pasauļu autori, ir kopīga jauniešu attieksme pret vecāko paaudzi. Viņi visi ir neiejūtīgi, ciniski pret vecāku vai tuvinieku pārdzīvojumiem. Vienaldzība, nežēlīga un aukstasinīga situācijas konstatācija, smīns par centieniem attais-

noties. Tā ir laikmeta dokumentācija, kuru mēs tik ļoti negribētu saskatīt, bet jāredz vien ir.

Jauniešu lomās darbojas D. Bonāte, J. Reinis, Ē. Vilsons, J. Rijnieks («Atbrīvota ...»), I. Ķirsone, V. Kvēpa, J. Skanis, U. Norenbergs («Vārda diena — vārda nakts»), D. Porgants («Taurenīt... taurenīt...»). Darbojas pārliecinoši, izjuzdami objektīvo patiesību un savas taisnības apziņu. Neviena no šīm lomām neizceļas ar īpašu aktierisku spožumu, bet tēlotāji šajās izrādēs pārliecina kā iekšēji vienota kvantitāte. Drāmas teātra jaunieši paslaik dara to, kas ansamblim visvairāk vajadzīgs, — ir savās vietās jaunu cilvēku lomās.

Šī pelnītu un arī nepelnītu pārmetumu pilnā attieksme pret saviem tēviem un mātēm ir iestarpināta kā viens no stūrakmeņiem arī M. Kublinska inscenētajā V. Šekspīra traģēdijā «Romeo un Džuljeta».

Šai lugai Latvijā ir īsa skatuves vēsture, un Drāmas teātrī tā iestudēta pirmo reizi. Bet skatītāji iet uz izrādi ar priekšnojautām par lielu mīlestību un balkonu rožu vītnēs. Drāmas teātra izrāde ir skaudra, raupja, tā drīzāk ir par cietu nemīlestības pliena zemi, kurai jūtu asni nespēj cauri izspraukties.

Ap šo izrādi krustojas kāda pretruna. Sabiedrībā valda jūtu deficīts, un tā gaida — īpaši no «Romeo un Džuljetas» — zināmu kompensāciju, glābiņu. Dzīvē nav — un teātrī arī nav!? Jā, teātris konstatē šo skarbi nežēlīgo situāciju. Konstatē bez rožainām ilūzijām. Glābieties pašī! Tāda pozīcija, protams, vienmēr izsauks diskusijas, jo runa ir par nežēlīgā un harmoniskā (dziedējošā) teātra samēriem, kas jau ilgāku laiku ir aktuāla estētikas problēma. Bet diez vai par to var darīt atbildīgu tikai Drāmas teātri un tā režisoru, kas izrādē cenšas noskaidrot, kādēļ šīs mīlestības nav, un uzliek cilvēkiem pašiem atbildību par jūtu kopšanu un sargāšanu. Ja labi ieskatīsimies, tad šajā jūtu žņaugšanas mehānismā ieraudzīsim arī stipri mūsdienīgus vaibstus. Tāds arī ir bijis režisora nolūks, piemēram, skatā, kad Pariss (R. Zagorskis) iemet Džuljetas kapā mums tik pazīstamos celofānā tītos ziedu pušķus. Padomāsim vien tālāk, vai mūsu standartizētie un ārišķībās pārmērīgie kāzu rituāli mīlošiem jauniešiem arī nav kļuvuši par liekulības parādi.

Tā ir ciniska un ļauna aprēķina vadīta sabiedrība, kurā lemts sastapties L. Kugrēnas Džuljetai un J. Reiņa Romeo. Un tas ir nepatīkams, nemājīgs teātris, kas šo vidi raksturo. Bezsirds tēvi un mātes, lepnība līdz uzpūtībai, maskas, maskas. Daļa ansambļa, jūtams, šādu virzienu balsta, daži aktieri, piemēram, H. Romanova — Aukle, K. Sebris — Kapuleti, meklē savām lomām arī cil-

V. Šekspīra «Romeo un Džuljeta» Drāmas teātrī. Džuljeta — L. Kugrēna, Romeo — J. Reinis

vēcisku, psiholoģiski motivētu atspaidu, bet kopumā uzvedums ir cietsirdīgs.

Finālā jauniešu grupa, kas šajā izrādē darbojas kā Romeo un Merkucio vienaudžu pulks, kā kolektīvs tēls, aizdedz lāpas pie Romeo un Džuljetas kapavietas, lai ar šiem gaismekļiem rokās mēģinātu pārkļūt biezajam mūrim. Izrauties no vides, kuru pārzina akla vara (akls ir V. Jakāna tēlotais Hercogs), kas bezcerīgi, ceremoniāli, būtībā — arī neieinteresēti cenšas salabināt naidīgās dzimtas.

Kurp viņi izrausies, kāda ir pasaule, kuru jaunieši iztēlojas aiz šī mūra, — to uzminēt grūti. Pagaidām — tikai projām, ārā, vienalga, kurp! Tā ir režisora uzticēšanās protesta garam, cerība, ka, ārspaidu nekontrolēti, viņi s e v ī (vispirms! vispirms!) apjautīs un kops mīlestības jūtas — tīras, karstas un egoistiski nesadalītas.

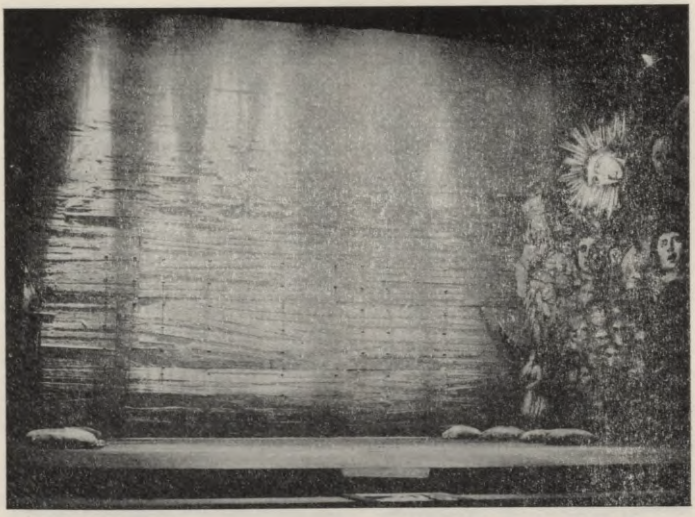
Jau ilgāku laiku kā profesionāļu vidē, tā skatītājos valda uzskats, ka trūkst aktieru — mīlētāju. Arī jaunākā perioda «Romeo

Viļa Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA
85 —

V. Sekspira «Romeo un Džuljeta» Drāmas teātrī. Tibalds — J. Kaijaks

un Džuljetas» uzvedumos ir bijuši novatoriski lasījumi, pārsteidzošas attiecību kombinācijas tēlu perifērijā, bet paša galvenā — varoņu mīlestības ir pietrūcis. Tā bija, piemēram, O. Krodera iestudējumā Valmieras teātrī, kur L. Plociņa un J. Dauksts nekļuva par izrādes centru; tā bija A. Efrosa «Romeo un Džuljetā» ar O. Jakovļevu un V. Gračovu; tā bija Ā. Šapiro izrādē (I. Fjodorova un J. Jākobsons). Arī E. Nekrošus savā eksperimentālajā uzvedumā neakcentē Romeo un Džuljetas attiecību poliфoniju.

Mihails Kublinskis ir centies pārvarēt šo «nolemtību», un viņa izrādē Lāsmas Kugrēnas — Džuljetas un Jāņa Reiņa — Romeo mīlestības brīnums, mīlestības nejaušais atradums šai liekulīgajā un saltajā vidē ir spilgti, arī vizuāli krāšņi iecentrēts. Brīnišķa ir «balkona aina», kurā mīlētāji lēnām atraujas no zemes un paceļas izplatījumā kā mirdzoši, brīvi putni. Tā ir spēcīga skatuves mākslas poēzija. Otrs mīlestības apliecinājuma mirklis ir varoņu nāve, ko viņi paši pieņem kā vienotāju svētību, kā laulātāju. Un reizē tas ir arī viņu izaicinājums, jo, tāpat kā visas augstākās vērtības zemes virsū, arī mīlestība apdraudētības brīžos ir jāaizstāv ar dzīvības cenu.



V. Sekspira «Romeo un Džuljeta» Drāmas teātrī. Scenogrāfa G. Zemgala veidotais skatuves iekārtojums

Ir jāpiekrīt S. Radzobei (recenzija «Padomju Jaunatnē», 1984, 16. nov.), ka «M. Kublinskis mīlestību tiecies pārāk glorificēt, pacelt pāri zemes dzīvei kā vienīgo glābējspēka simbolu, izvirzīt to kā augstāko ideālu. Tāpēc Romeo un Džuljetai izrādē jātēlo izredzētie, kuri, mīlestības — šīs baltās gaismas apspīdēti, kļūst nevis dabiskāki par pārējiem, bet gan cildenāki un apskaidrotāki, līdz ar to — arī sterilāki salīdzinājumā ar ikdienas cilvēkiem.»

Taču ir jāatceras, ka tāds ir M. Kublinska rokraksts, viņa domāšana un stils. Šī režisora izrādes vienmēr ir racionāli izstrādātas, tajās nekad nav aizmirsts, ka «teātris ir skatāmības priekšmets», kā sacījuši klasiķi. Domāju, ka M. Kublinskis tīši neapslāpē aktieru emocionalitāti (atcerēsimies izrādi «Hamilkara kungs»!), vienmēr tiek atstāta brīva teritorija tēlu jūtu dzīvei, tomēr viņš negrib vai neprot emocijas no aktiera izvilināt. Pieredzējušie aktieri M. Kublinska inscenējumos paši nosaka jūtu gradāciju, jaunie tik patstāvīgi nav, turklāt mācību gaitā viņu jūtu

kultūra nav pietiekami kopta. Jaunākās paaudzes taču ienāca mākslā, kad sākās karagājiens prēt sentimentālismu. Un daudz ko arī pārspīlēja, apsmēja un nonicināja, vēl neapjēdzot.

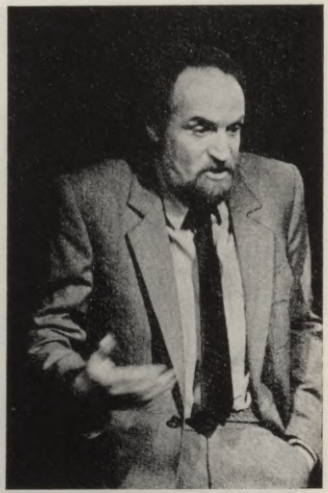
Arī starp L. Kugrēnu un J. Reini ir «cildenības stikls». Tāpēc daudziem skatītājiem šķiet, ka mīlestības — šīs dārgās un smalkās dvēseles substances abos aktieros ir pārāk maz. Tās mīlestības, kas līdzīgi gaismai pārlejas no vienas būtnes otrā pa klusiem, bet neapejamiem ceļiem. Taču abās jau minētajās kulminācijas ainās aktieri ļoti, ļoti uz to tiecas. Un tās ir izrādes «Romeo un Džuljeta» galotnes. Jo būtībā graša vērtība būs visiem atmaskojošiem un nosodošiem akcentiem, ja jaunās sirdis būs aukstas un tukšas. Šos gaismas avotus rast sevī, gaismu iz sevis strāvot ir L. Kugrēnas un J. Reiņa lielais uzdevums. Milzīgi liels un atbildīgs, nevairīsimies no tā vārda — sabiedriski augsts uzdevums pašreizējā jūtu deficīta situācijā.

Katrs P. Pētersona darbs sajauc ierastību un kategoriski pieprasa sev individuālu pieeju. Tas ir oriģināls un kā tāds ir neērts, «nemājīgs» standartizētai domāšanai. Bet standarts mācas virsū jau no pirmajām reklāmām par «Meteoru». Kas mums tiek solīts V. Staņas vai V. Sudraba anonsrakstiņos un arī tāpat A. Volmāra veidotajā TV raidījumā? Cilvēka atbildība pret sevi un savu darbu, līdz ar to — pret sabiedrību. Atbildība atbildības galā. «Vārdi, vārdi, vārdi ...»

Šī luga prasa sagatavotu, informētu skatītāju, jo tās darbība notiek slēgtā vidē — ironiski skatītā mākslinieku sabiedrībā. Pēteris Pētersons tajā ieraudzījis daudz ārišķības, liekulības un pat neinteliģences. Tā ir tēma par mākslinieka iekšējo — īsteni radošo dabu un ārveidu, ko P. Pētersons nosaucis par prestiža pasauli. Pēdējā laikā mūsu tautas mākslas mīlestības rezultātā un mākslas tirgus ietekmē šī prestiža pasaule ir pieņēmusi milzīgus apjomus un neattiecas vairs tikai uz radošās personības ārējo formu, tā spiežas dziļāk, sūcas iekšā kā inde, kā slimība. P. Pētersons ir ieplēsis pamazām radīto pielūgsmes oreolu ap dievišķo mākslu, atklājot daudzas aplamas notis mākslai un māksliniekiem veltītajā «augstajā dziesmā». Kā no sabiedriskā, tā no estētiskā viedokļa tas man šķiet vērtīgs «Meteorā». Arī izrādē satiriskās ainas kritiķes Viviānas salonā ir visdzīvākās, ansambliski kuplākās.

Saistošs ir arī filozofiskais aizmetnis par radošās personības būtību, kurā vienojas šī radošā un prestiža pasaule. Tas ir pavediens, kuram mezglu aizmetis vairāk nekā četrsimt gadu ilgais strīds par to, kas bija Šekspīrs, kas slēpjas un vai vispār kaut kas slēpjas aiz stretfordieša pieticīgās biogrāfijas. Šīs nianses P. Pētersona izrādei piešķir kultūras garšu, kas ir gan pikanta, gan

P. Pētersona «Meteors» Drāmas teātrī. Viviāna — A. Kairiša

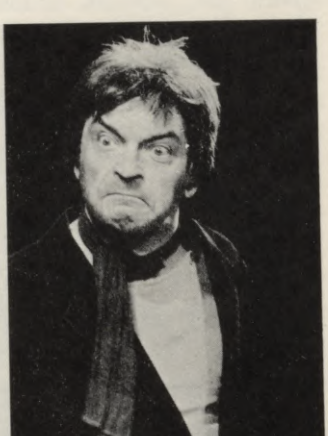


P. Pētersona «Meteors» Drāmas teātrī. Dakteris — I. Burāns

arī garīgi iekārdinoša lielai skatītāju saimei. Ar šo kultūras garšu pie uzveduma P. Pētersona vadībā strādāja Drāmas teātra aktieri.

Lugā un izrādē ir arī pats Pēteris Pētersons, kādu mēs viņu pazīstam. Te ir viņa stils — izsmējīgi ass un reizē līdz bērnišķībai lirisks (Daktera un Viviānas attiecību gamma), ar jaunvārdiem un neparastiem salikteņiem tik aizrautīgs, mezglots un cilpains domas izteiksmē, ka vietumis doma kļūst grūti uztverama. Bet izrādē darbība rauj uz priekšu, atsevišķu sentenci vai svešāka vārda jēgu izlobīt nav laika. Izrādē ir sēkļi: kaut kas ļoti interesants pavīd, it kā pazūd, it kā garlaicīgi kļūst, bet neatstāj jausma, ka tūlīt, tūlīt būs kaut kas saistošs — kāds negaidīts situācijas rakurss, jauna rakstura šķautne, spožs kalambūrs. Un, raugi, ir arī!

Neizpratni un iebildumus var radīt arī lugas — izrādes pamatideja: lauku dakteris raksta lugas un kādā šaubu, paguruma brīdī atdod tās uzmācīgajam grafomānam Jagailim, kuram ir liels, bet



P. Pētersona «Meteors» Drāmas teātri. Jagailis — Ģ. Jakovļevs

atsaucīgs tukšums, tikai ideju trūkst: «Dodiet man atbalsta punktu, zemeslodi es uzcelšu pats.» Un uzceļ. Parādās mākslas pasaulē ar Daktera atdotajām lugām kā meteors. Vienubrīd gan Dakteris grib atgūt lugas, bet — par vēlu. Redzēdams, kā prestiža pasaule atplestām rokām saņem banālo Jagaili, Dakteris nolemj turpināt rakstīt, bet neatklāties. Šekspīra mūsdienīgais variants — vai nav vienalga, darbi taču ir. Altruisms turklāt, jo savas jaunrades augļus viņš atdod labprātīgi. (Versijās ap Šekspīru taču ir daudz vēsturiski diktētu priekšnosacījumu.) Romēns Rolāns ir sacījis: «Cilvēks pats nav nekas, svēts ir viņa darbs.» Vai tā? Augstākā ideja? Un vai ir taisnība lielajam francūzim — vai varam samierināties, ka «cilvēks pats nav nekas»?

«Meteors» izvirza jautājumus, bet uz daudziem neatbild vai atbild nenoteikti. Kritiķe Viviāna ar sievietes sirdi vairāk nekā ar speciālistes prātu uzmin autoru Dakterī, viņu starpā dzimst mīlestība. Klusa, gaiša, «viennozīmīga mīla», kurai Pēteris Pēter-

P. Pētersona «Meteors» Drāmas teātri. Viviāna — V. Kvēpa, Dakteris — V. Soriņš

sons šajā lugā (tāpat kā iepriekšējās!) ļoti uzticas. Tik stipri un pat vientiesīgi uzticas, ka mēs to no viņa — lielā zobgaļa nebijām gaidījuši. Esam pārsteigti.

Visas šīs lugas līnijas — gar liriskās, gan arī ironiskās — iemirdzina Drāmas teātra aktieri, ar kuriem režisors P. Pētersons ir sastrādājis ļoti radoši un veiksmīgi. Gan spilgts (un gudrs, kas šoreiz visai svarīgi) tēls, gan jauna iekrāsa paša aktiera radošajā biogrāfijā — tā var raksturot A. Kairišas, M. Zemdegas, L. Liepiņas, I. Andriņas, I. Burāna, J. Kubiļa, U. Dumpja, A. Videnieka, J. Skaņa ieguldīto darbu. Īpaši nozīmīgs 1984. gads bijis Voldemāram Soriņam, kas ar Merkucio «Romeo un Džuljetā» un Daktera lomu «Meteorā» ir pārkāpis kādu jaunrades slieksni, zēnisko infantilismu, slīdošo virspusību, šajos tēlos aktieris izpaužas lielā iekšējā koncentrētībā, skaidri apjēgtā domā un mērķtiecīgā skatuviskā dzīvē.

Taču «Meteora» centrs ir Ģirta Jakovļeva Jagailis. Viņā pulsē izrādes dzīvība, viņu gaida uz skatuves parādāmies, ar viņu viss ansamblis dzirkstī un sprakst īpaši uzlādētā artistiskumā. Reāls un nereāls. Visparastākais blandoņa un grafomāns, un mānīgas banalitātes simbols. Kaut kāds monstrs un cilvēcisks cilvēks. Pazemīgs un bezkaunīgs. Trulš un arī ļoti gudrs. Viņš pazīst visas ejas un caurumus spožās sabiedrības konjunktūrā: kur cits laužas pa durvīm, Ģ. Jakovļeva Jagailis ielīdīs arī pa skursteni vai kanalizācijas cauruli. Viņam nemaz nav kauna! Kauns taču ir augsta barjera, un Jagailim ar to nav jārēķinās. Cik bagāts, cik visietilpīgs aktieris! Ģ. Jakovļevs šeit parāda sava iedzimtā un izkoptā artistiskuma augstāko pilotāžu. Pēc ilgāka laika mums ir dota iespēja s k a t ī t i e s a k t i e r i, pat ja luga ne visai patīk, pat ja P. Pētersona personība nesaista, pat ja ir aizspriedumi pret Drāmas teātri. Skatīties aktieri — tā ir liela un dažādu apstākļu dēļ samērā reta bauda.

«Meteors» šķiet kā tematiski vienotu skiču mape, kurā ir talantīgas un nostrādātas lapas, bet ir arī aptuveni uzmetumi. Viss nav līdz galam pateikts, daudz kas jāpiedomā, jāpiefantazē klāt. Kā «Pērā Gintā» — lai zinātu, ko meistars gribējis sacīt, «tur vajag nojausmas». Vienam tā ir, otram nav. Viens par «Meteoru» priecājas, otrs nepieņem. Trešais, lētticīgais, nāk un meklē iepriekšsolīto «lielo atbildību», bet neatradis — noskaišas pavisam. Tāda ir šīs izrādes rezonanse. Kārtība mājās ir sajaukta. «Mākslas galds» Drāmas teātrī pārbīdīts citā — neierastākā stūrī. Varbūt vajadzēja to nolikt citā rakursā, varbūt apklāt, servēt? Varbūt. Bet pārmaiņas, kas sakustina prātus, ir notikušas. Man tas šķiet uz labu.

Viktors Hausmanis

DAILES TEĀTRIS — 84

Akadēmiskajam Raiņa Dailes teātrim 1984. gads bijis gan panākumu un veiksmju laiks, gan arī nepiesegtā kailumā atklājušās darbības pretrunas. Vispirms par sasniegumiem, un tie atzīmējami dažādos novados.

1984. gadā ar vairākām izrādēm Dailes teātris viesojās Bulgārijā. Teātrim tas bija prieka pilns brauciens, jo gadiem ilgi bija notikušas sarunas par teātra viesizrādēm ārpus mūsu zemes robežām un beidzot senais nodoms piepildījās. Bulgāru skatītājiem dailenieki parādīja Raiņa «Jāzepu un viņa brāļus», H. Ibsena «Brandu», M. Gorkija «Barbarus» un A. Čhaidzes «Brīvo tematu». Tas ir daudzveidīgs, bagāts repertuārs, kas izpelnījās Bulgārijas teātra speciālistu atzinīgu vērtējumu, par to varēja lasīt arī «Literatūrā un Mākslā». Īpaši nozīmīgs ir fakts, ka bulgāri iepazinās ar Raiņa dramaturģiju. «Jāzepa un viņa brāļu» iestudējumu kritiķi uzņēma atsaucīgi, taču šajā gadījumā svarīgāks par atzinīgu vai kritisku vārdu ir tas apstāklis, ka Raiņa lugu ieraudzīja ārzemju skatītāji. Ap Raiņa dramaturģiju un daļēji arī ap dzeju izveidojusies paradoksāla situācija: Rainis pēc pasaules uztveres un pārliecības, kvēli mīlēdams savu mazo dzimteni un tautu, bija konsekvents internacionālists. Mums nav otra rakstnieka, kas tik brīvi būtu orientējies pasaules kultūrā, literatūrā, mākslā, filozofijā, vēsturē, nav otra rakstnieka, kas savā daiļradē būtu organiski iekausējis tik bagātus pasaules kultūras slāņus, un nav rakstnieka, kas tik noteikti būtu dzīvojis līdzi dažādu tautu strād-

niecības interesēm. Taču citas tautas mūsu lielo internacionālistu pazīst slikti. Vienīgi varbūt teorētiski ir par viņu lasījušas, bet no lugām tikai «Pūt, vējiņi!» izgājusi ārpus republikas robežām. Raiņa «Jāzepu un viņa brāļus» divdesmitajos gados gribēja uzvest Prāgā, bet iecere netika īstenota, un Raiņa traģēdiju, kas domas vēriena un darbības koncentrētības ziņā ir pārāka par T. Manna plašo romānu ciklu, citas tautas nepazīst. Tagad vismaz bulgāri zinās, ka latviešiem ir ģeniāls dramaturgs.

Labus vārdus izpelnījās arī citi iestudējumi, taču jāapzinās patiesība, ka trim no tiem jau bijis garš skatuves mūžs: «Branda» pirmizrāde notika 1975. gadā, «Barbaru» — 1974. gadā, «Brīvā tematā» — 1978. gadā. «Brīvais temats» no repertuāra bija jau noņemts, un to nācās īpaši uzsvaidzināt. Par «Branda» un «Barbaru» ilgo skatuves dzīvi var priecāties, bet iet laiks, mainās mūsu priekšstati un uztvere, un arī paši režisori attiecīgos klasikas darbus šodien droši vien interpretētu citādi.

Viesizrādes allaž izvirza īpašas prasības. Ir svarīgi, lai repertuārā būtu pārstāvēta dažādu tautu, dažādas ievirzes dramaturģija, lai būtu klasika, lai būtu mūsdienas. No viesizrādēm nevar izdarīt secinājumu par teātra repertuāru kopumā, tomēr tās saasina uzmanību uz teātra zelta fondu. Tādam ir jābūt, un Dailes teātrim tāds neapšaubāmi ir, taču arī zelta fonds nedrīkst gadiem ilgi palikt nemainīgs, jānāk klāt jaunām vērtībām.

Tepat gribas pieminēt vēl kādu notikumu, kam it kā nebūtu tieša sakara ar Dailes teātra darba sezonu, tomēr noteikta saistība ir, — tas ir Kārļa Auškāpa darbs Somijas Pori pilsētas teātrī. Dažādā ziņā nozīmīgs fakts. Vispirms jau tālab, ka Arnolds Liniņš izaudzinājis režisoru, kas spēj ne tikai veikt atbildīgus patstāvīgus uzdevumus pašu teātrī, bet var arī godam pārstāvēt mūsu režijas mākslu ārzemēs. Šo patiesību nevar izlaist no redzes loka, jo tā liecina par Dailes teātra spēku, par A. Liniņa audzināšanas darba pareizību. Ienākdams teātrī, viņš plaši izvērsa jaunas paaudzes skološanu, vispirms audzināja aktierus, tad režisorus, un nu sāktais darbs dod augļus — Dailes teātrim ir jauneklīgs ansamblis un līdzās A. Liniņam — darbaspējīgi režisori, vispirms K. Auškāps. Protams, tas uzliek lielu atbildību, no teātra var daudz prasīt, nekādiem aizbildinājumiem nav pamata.

K. Auškāpa veikums R. Blaumaņa «Indrānu» uzvedumā plaši atspoguļots presē, un šī raksta uzdevums nav sīkāk to iztirzāt. Gribu uzsvērt tikai to pašu, ko teicu par Raiņa «Jāzepu un viņa brāļiem», — K. Auškāps izvedis Blaumani citu tautu aprisē. «Indrāni» bijuši iestudēti tepat Rīgā krievu valodā, tie tulkoti vācu valodā, bet nu somu skatītāji varēja izjust Blaumaņa mākslas dzīvo spēku.

Viesizrādes Bulgārijā atnesa daudz priecīgas pacilātības — kolektīva dzīvē tāda ir nepieciešama —, taču tās arī sarežģīja teātra ikdienas darbu, atvirzīja jaunuzvedumu izlaidi. Pirms brauciena vismaz kādu mēnesi kolektīvs visus spēkus veltīja izrāžu atsvaidzināšanai un pārmēģināšanai. Kad teātra pamatansamblis bija aizbraucis, mājāspalicēju grupiņa godprātīgi gatavoja A. Dudareva «Vakaru», kurā ir trīs izvērstas lomas. Bet vakaros teātrī saimniekoja jaunieši — rādīja O. Vailda «Cik svarīgi būt nopietnam» un Z. Skujiņa «Jauna cilvēka memuārus». Tas, protams, liecina par Dailes teātra plašajām iespējām: ansamblis var aizbraukt ārzemju viesizrādēs, un tajā pašā laikā Rīgā notiek mēģinājumi un izrādes.

Par Z. Skujiņa «Jauna cilvēka memuāriem» J. Vītoliņa interpretācijā lasīti bargi spriedumi, arī teātris, cik zināms, nav īpaši augstās domās par šo 1983. gada iestudējumu. Neaizstāvot J. Vītoliņa uzveduma kvalitāti, man tomēr šķiet svarīgas skatītāju alkas uz skatuves redzēt mūsdienu dzīvi, mūsdienu problēmas, mūsdienu jauniešus. Kā gan citādi lai izskaidro skatītāju kuplo pieplūdumu, kad viesizrāžu laikā gandrīz katru vakaru Rīgā rādīja «Memuārus»? Protams, varētu izvirzīt prasību pēc cita darba — mākslinieciski augstvērtīgākā skatuves atveidā. Labi! Bet kura? Un tieši par jauniešiem! Turklāt nevar noliegt, ka A. Bērziņš gandrīz patstāvīgi radījis interesantu, vērā ņemamu Randolfa tēlu ar raksturīgām mūsdienu jaunieša ārējām izpausmēm, zināmu bravūru vai pat ākstīgumu un tajā pašā reizē ar dziļu, līdz maksimālismam saasinātu iekšējo pasauli. A. Bērziņš spēlē aizrautīgi, un, ja man būtu jāatbild uz jautājumu, kur, kādā citā izrādē, citā teātrī pagājušajā gadā bija raksturīgāks mūsdienu jaunieša tēls, es nevarētu atbildēt. Jāatzīst gan, ka izrāde ātri «novalkājas» un A. Bērziņš atsevišķās reizēs ieviesis nevajadzīgus pārspīlējumus.

Un tā — teātris brauc viesizrādēs, mājāspalicēji strādā un parāda A. Dudareva «Vakaru». Pavasara pusē notiek Č. Aitmatova «Un garāka par mūžu diena ilgst» pirmizrāde, rudenī — M. Servantesa «Dons Kihots», un skaties, gada pēdējā diena jau klāt. Skaitās, ka nodots vēl viens iestudējums — A. Dudareva «Ierindnieki» —, bet skatītāji to pirmo reizi ieraudzīja tikai 1985. gada 16. janvārī. Iznāk trīs iestudējumi, jā, tikai trīs, un tas ir nepiedodami maz, jo ne velti runāju par teātra lielajām radošajām iespējām. Protams, ir dažas atrunas. Gada sākumā ritēja R.Blaumaņa «Pazudušā dēla» abonementu izrādes, taču pirmizrāde notikusi 1983. gada 18. decembrī. Tātad 1983. gada darbs! Vēl 1984. gadā sagatavota pēc V. Lāča darbiem veidota kompozīcija «Nomoda sapņi». Bet 1984. gada maijā Viļa Lāča astoņ-

desmitās jubilejas reizē teātris skatītāju priekšā nostājās ar pilnīgi nesagatavotu uzvedumu. Kaut ko tik negatavu un kompozicionāli neizveidotu teātrī sen nebijām redzējuši. To saprata arī teātra mākslinieciskā vadība, darbs turpinājās, uzvedums tika papildināts ar jauniem fragmentiem, kuros ir arī veiksmīgi aktierdarbi, taču pirmizrāde bija notikusi, nelādzīgais iespaids fiksēts un tos skatītājus, kuri «Nomoda sapņu» pirmajā izrādē bija garlaikojušies, nekādiem līdzekļiem otrreiz uz šo darbu teātrī neievilināt. Gada nogalē kompozīcija patiešām izskatījās pavisam citāda, bet...

Vai nu par radošās spriedzes noplakumu, vai par organizatorisku nevarību liecina fakts, ka gada laikā Mazajā zālē nav notikusi neviena pirmizrāde. Un tas ir teātrī, kur tik plaša trupa un tik daudz jaunu režisoru! Pirms dažiem gadiem Alma Ābele sniedza vairākus dzejas vakarus. Lenvija Sīle sagatavoja A. Skujiņas dzejas kompozīciju «Tik vien», talkā nāca Romualds Ancāns ar V. Grēviņa dzejoļiem — un tapa izrāde. Tātad nekādu neatrisināmu materiālu vai tehnisku grūtību nav. Protams, patīkama ir I. Čaka scenogrāfija B. Saulīša «Marta Īdu» izrādē, bet, manuprāt, uz mazās skatuves bez tādas var arī iztikt. Ir vajadzīgs dzīvs aktieris, viņa vārds, viņa sirdspulsējums un acis. Un vai mēs dažkārt pārāk lielu svaru nepiešķiram scenogrāfijai, skatuves noformējumam, inscenējumam? Arī tam visam ir jābūt, tomēr žēl, ja šie ārējie faktori sāk bremzēt radošo domu. Zviedrijā Upsalas pilsētas teātra Mazajā zālē skatījos V. Sekspīra «Makbeta» izrādi; skatuve bija pilnīgi tukša, vienīgais dekorācijas elements — skatītāju rindās novietots karaļa krēsls. Viss. Arī kostīmi bija ļoti vienkārši. Bet izrāde ritēja iekšēji spraiga, kaislas domas piestrāvota. Redzēju aktiera acis, viņa iekšējās darbības procesu, un man nebija vajadzības ne pēc kādas īpašas scenogrāfijas.

Teātra valdnieks ir režisora vadīts un ierosināts aktieris! Tā ir mana svēta pārliecība, un trīs iestudējumi gada laikā ir daudz par maz, lai nodrošinātu ansamblim normālu daiļrades procesu.

Teātra darba pamats ir repertuārs, bet kā lai to analizē, ja iestudēti tikai trīs darbi? Trīs jaunuzvedumi kopā ar vairākiem agrāk iestudētiem darbiem veido kādas pamatlīnijas, kam nav nejaušības raksturs. Tas atzīmēts arī laikraksta «Советская культура» 15. novembra ievadrakstā «Teātra repertuārs». Tajā sacīts: «Tieši aktīvos repertuāra meklējumos, principiālajā pieejā, veidojot afišu, rodami Rīgas J. Raiņa Dailes teātra kolektīva stabilie panākumi un skatītāju noturīgā interese par šo teātri. Tā repertuārā ir ne mazums plašu, domas ziņā vērienīgu, idejiski un mākslinieciski nobriedušu darbu.» Sos vārdus var attiecināt arī uz

1984. gada repertuāru kopumā. Te ir darbi, kas skatītājus bagātina: divi klasikas iestudējumi — «Pazudušais dēls» un «Dons Kihots», divi mūsdienām veltīti iestudējumi — «Vakars» un «Un garāka par mūžu diena ilgst». Bet, kā jau teicu, tā ir par maz.

Viens no pamatvirzieniem Dailes teātra pēdējo desmit gadu darbā — konsekventi runāt par pašām svarīgākajām, pašām būtiskākajām mūsu sabiedrības problēmām, nevairoties no asiem vai neērtiem jautājumiem. Gadu gājumā cits pēc cita radīti sabiedriski nozīmīgi darbi. Dailes teātris pirmais uz latviešu skatuves uzsāka sarunu par cilvēka atbildību ražošanas procesā un iestudēja A. Gelmaņa «Kādas sēdes protokolu». Dziļas sabiedriskas un ētiskas problēmas risināja E. Štritmatera «Bišu Ole», M. Šatrova «Zili zirgi sarkanā pļavā», P. Putniņa «Uzticības saldā nasta». Un šo līniju turpina Č. Aitmatova «Un garāka par mūžu diena ilgst» dramatizējums. Šajos iestudējumos teātris pavēris ieskatu dažādos sabiedrības attīstības posmos un guvis uzvaru teātra mākslinieciskās vadības konsekventās un stingri partejiskās pozīcijas dēļ.

Č. Aitmatova romāna dramatizējuma uzvedums Dailes teātrī tika ļoti ilgi gatavots un ilgi gaidīts. Tas kļuva par nozīmīgu notikumu ne tikai Dailes teātra, bet visas mūsu republikas teātra dzīvē. Un iemesli ir vairāki. Neviens cits literārs darbs nav devis tik dziļu mūsdienu un nesenās pagātnes vissarežģītāko problēmu uzplēsumu, un nevienā citā izrādē mūsdienu cilvēks nav atklājies tik liels, varens, pievilcīgs un cilvēcisks. Tā ir izrāde par cilvēka varenumu, par vienkāršā darba darītāja Vējputeņu Jedigeja dvēseles bagātību, tā ir himna cilvēka nesalaužamajam spēkam. Jedigejs nekādus ārkārtējus varoņdarbus neveic, viņš godīgi strādā un mīl cilvēkus, taču viņš ir izteikts pozitīvais varonis, jo glabā sevī lielu iekšēju spēku, ko viņam dod nesalaužama, tautā izsenis svēta ticība taisnības uzvarai. Jedigejs ir pieredzējis postu, nedienas, sāpes un pārestību, taču viņš neliecas un nelūst, jo viņš tic dzīves un dabas rituma harmonijai. Un Eduarda Pāvula Jedigejs mūsu priekšā izslejas kā milzis, kā varens gigants, pilns dzīvības spēka un taisnības izjūtas. Nepavisam nemoralizējot, Jedigejs mums atgādina mūžīgās patiesības par darbu kā dzīves pamatu pamatu, par darbu kā pienākumu un laimi reizē. Vējputeņu starpstacijā bijis ārkārtīgi grūti, daudzi aizbēguši, jo kļuvis par smagu, bet Jedigejs palicis, viņš apzinās, ka tieši te ir vajadzīgs, un grūtību pārvarēšanā saskata savu laimi un dzīves piepildījumu. Gājēji aiziet un zūd no tautas piemiņas, dzīvo palicēji, tādi kā Jedigejs. Mūsu steigas pilnajā laikā Jedigejs atgādina par mūsu izcelsmi un saknēm — par tautas atmiņu. Ir jēdzieni, ko nedrīkstam aizmirst, tādi ir mūsu zeme, vecāki un senči. Kamēr

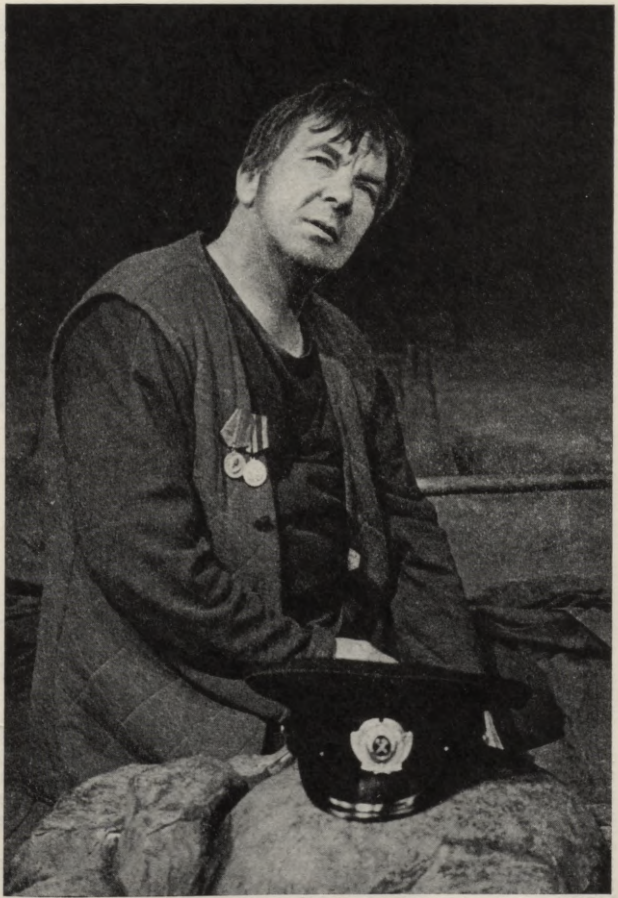
dzīvo tādi vīri kā Jedigejs, saglabāsies drošības izjūta, ka nekas ļauns nevar notikt. Viss būs labi! Jo Jedigeju ir daudz. Tieši šajā morālā spēka stiprināšanā es redzu Dailes teātra iestudējuma pievilcību. Var būt izrādes par sadzīves nebūšanām un cilvēku raksturu vājībiņām. Var būt. Tomēr gaidīt gaidām izrādi, kas dod atbildi uz galveno jautājumu: kā dzīvot? Ir vajadzīgi tādi skatuves darbi, kuros savu dzīvi varam pārbaudīt ar izcilā literārā sacerējumā izvirzītiem dzīves principiem.

Izrādes uzvara ir Eduarda Pāvula Jedigejs, kas radies ilgstošā, sūrā sadarbībā ar režisoru Arnoldu Liniņu. Šoreiz ir par maz sacīt, ka aktieris ļoti labi, meistariski atveido lomu. Šoreiz aizmirstu, ka redzu aktieri, manā priekšā ir īstais romāna Jedigejs — un es nemaz nevaru iedomāties citādu Jedigeju! Eduards Pāvuls, liekas, neko netēlo, viņš tikai kaislī, līdz dvēseles dziļumiem aizstāv savu patiesību. Savas svētākās domas un ilgas. Reti kad uz mūsu skatuvēm var redzēt tādu lomas un tēlotāja saplūsmi, kā tas ir Eduarda Pāvula Jedigejā, reti kad redzam lomas, kas līdz tādai pakāpei ir piesātinātas ar paša aktiera pilsonisko kaismi.

Iepretim Jedigejam — pretspēki. Vispirms — izmeklētājs Tansikbajevs — Ivars Kalniņš. Teātris dara pareizi, pratināšanas ainu īpaši nesaasinādams. I. Kalniņa Tansikbajevs te ir pat korekts, aktiera tēlojumā parādās teicama raksturotāja prasme. Bet Jedigejs viņā raugās ar nesapratni — kā tas var būt, ka pret tik godīgu cilvēku, kāds ir Abutalips, izvirza tik nežēlīgus apvainojumus? Un svarīgākais šai ainā ir nevis nelikumību publicistisks atmaskojums, bet gan Jedigeja stingrā ticība labajam, pozitīvajam, krietnajam. Abutalipu garos apmetņos tērpti vīri aizved, bet E. Pāvula tēlojums skatītājos rada pārliecību, ka Jedigeja taisnība noteikti uzvarēs, netaisnība mūsu apstākļos nevar ilgi triumfēt. Un tā arī notiek.

Otrs pretspēks ir viltīgāks un bīstamāks. Tas it kā nav ienaidnieks, tas ir Jedigeja labākā drauga Kazangapa dēls Sabitžans. Mūsu pašu cilvēks, kas sevi cildina par atbildīgu arodbiedrību darbinieku. Taču Jedigejam viņš ir garīgi svešs, un tāds viņš kļūst arī skatītājiem. Neparastas krāsas šī cilvēka raksturā atradis R. Ancāns.

Vēl ir cilvēki otrpus līnijas — sargkareivis (J. Straume) un apsardzes leitnants Tansikbajevs (A. Bērziņš). Notikumu secība skatītājā modina klusu protestu: vai tad nu Kazangapa mirstīgās atliekas nevarēja atļaut apbedīt Anabejitas kapsētā? «Nevar!» laipni un mierīgi paskaidro A. Bērziņa tēlotais Tansikbajevs. Viņš pilda savu pienākumu, viņam ir jāsargā kosmodroma zona, jo pastāv tāds neaizskarams jēdziens kā robeža. Režisors šo situāciju nav centies saasināt. Būtiski nav tas, tieši kurā vietā



Č. Aitmatova «Un garāka par mūžu diena ilgst» Dailes teātri. Jedigejs — E. Pāvuls

Č. Aitmatova «Un garāka par mūžu diena ilgst» Dailes teātrī. Ukubala — M. Janaus, Zariņa — M. Martinsone, Abutalips — J. Paukštello, Saula un Serbeta — I. Lieckalniņa un I. Lapiņa

apbedīs Kazangapu; galvenais, lai cilvēkos neapdzistu cieņa pret aizgājēju, pret tautas pagātni, lai cilvēki nezaudētu cilvēcību. Šī ir simboliska robeža, pie kuras katram jāatbild, vai tu vēl vari saukties par cilvēku. Sabitžanu, kam par visu svarīgāka ir paša ērtā vieta, bet tēva piemiņa ir vienaldzīga, Jedigejs tieši šeit nosauc par mankurtu — bezdomu radījumu.

«Un garāka par mūžu diena ilgst» iestudējumā skaidrāk nekā jebkad tiek pierādīts Dailes teātra režijas skolas spēks. Tai raksturīga autora idejas izpausme caur aktiera psiholoģiski pamatotu tēlojumu. A. Liniņš tic, ka spēcīgāk par inscenējuma efektiem, spēcīgāk par zīmēm un metaforām skatītājus uzrunā dzīvs, iekšējās darbības norisēs patiess aktieris, mūžam mainīgs, pazīstams un līdz galam neiepazīts. Arnolda Liniņa teātris ir reālpsiholoģiski ievirzīta aktiera teātris. Režisors necenšas sevi atklāti izpaust, viņu apliecina aktieru ansamblis.

Svarīgi arī tas, ka A. Liniņš, šo ceļu ejot, nav vientuļš, tādus pašus orientierus ievēro K. Auškāps, A. Matīsa, tāpat ievadīts

Č. Aitmatova «Un garāka par mūžu diena ilgst» Dailes teātrī. Jedigejs — E. Pāvuls, Sabitžans — R. Ancāns

Č. Aitmatova «Un garāka par mūžu diena ilgst» Dailes teātrī. Žumagali — H. Kalniņš, Kalibeks — J. Plēsums, Aizadas virs — I. Grants, Jedigejs — E. Pāvuls, Sabitžans — R. Ancāns, Edilbajs — A. Siliņš

V. Vētra. Protams, ne visi aktieri spēj panākt to jūtu koncentrāciju, kāda raksturīga E. Pāvula Jedigejam, ne arī to pārtapšanas brīnumu, kāds būtisks Dailes teātra meistariem. Taču E. Pāvula Jedigejs man liekas kā Dailes teātrī koptā aktierdarba etalons.

Sajā visnotaļ nopietnajā, saviļņojošajā iestudējumā ir arī vājākas vietas. Nav izdevies pārliecinoši atrisināt leģendu par mankurtu, ar pantomīmas līdzekļiem iedarbīgu iespaidu panākt neizdodas. Mankurtisma tēmu A. Liniņš izrādē izvērš plašāk — ar Kazangapa dēla Sabitžana palīdzību.

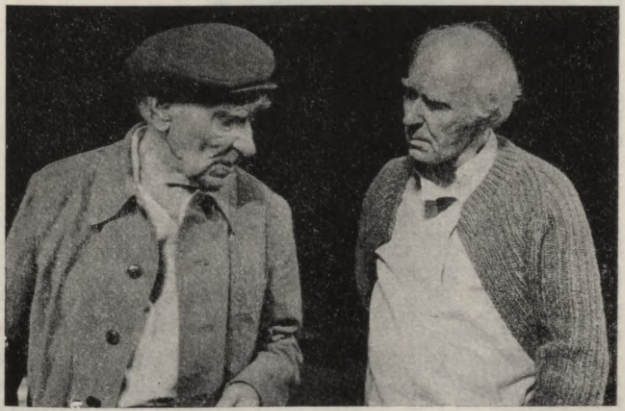
Kritiķu domas dalījušās dramatizējuma novērtējumā; es domāju, ka tas ir veiksmīgs. Protams, skatuves varianti var būt dažādi, romānu uz skatuves var atklāt arī ar citiem līdzekļiem. Jāņem vērā, ka šis ir viens no vissarežģītākajiem prozas darbiem: romānā ietvertas ārkārtīgi plašas dimensijas, mūsdienu realitāte te mijas ar fantāziju un leģendu, šodiena vienojas ar pagātni, viscaur jūtama dabasspēku klātbūtne. Lielum lielo romāna daļu aizņem Jedigeja ceļš uz senču kapsētu, kur paredzēts apbedīt mirušo Kazangapu. Kā šo sarežģīto daudzveidību ietvert dažas stundas ilgā skatuves darbā? A. Liniņš izvēlējies savu patstāvīgu variantu — pirmā un trešā cēliena darbībai viņš liek risināties pie robežas, aiz kuras tālāk doties liegts, bet otrais cēliens veidots kā atskats pagātnē. Tad iepazīstamies ar Jedigeja ģimeni, skolotāju Abutalipu, viņa sievu Zaripu un veco Kazangapu. Nosacītā robežlīnija ir arī simboliska, tā šķir cilvēciskumu, uzticību tradīcijām no vienaldzības un formālisma. Tā ir robeža, pie kuras jāatbild, vai esi cilvēks vai arī esi kļuvis par mankurtu.

Problēmu risinājuma ziņā ar Č. Aitmatova romānu sasaucas A. Dudareva luga «V a k a r s». Arī šī luga runā par pretrunu pilniem gadiem cilvēku dzīvē, kad viņi tikuši gana malti. Pagātnes ēnas vismanāmāk iegūlušas Gastrīta rakstura. Un tomēr luga nav par Multika, Hannas un Gastrīta vakardienu un pārestību. Dailes teātra izrādē akcentēts kas cits — šodiena. Izrāde stāsta par dzīves un dzīvības saknēm, par cilvēka saistību ar zemi, ūdeni un sauli, par viņa prasmi uzrunāt sauli un ieklausīties vējā. Un tad vecums vairs neliekas tik biedējoši bargs. Te es saredzu A. Dudareva lugas saistību ar Č. Aitmatova romānu: abi šie darbi turpina vienu un to pašu sarunu par galveno — par to, kā cienīgi nodzīvot savu dzīvi.

«Vakara» izrāde Dailes teātrī A. Matīsas un A. Dimitera režijā nav šedevrs, tomēr dažā ziņā tā ir unikāla. Par unikālu uzlūkojams fakts, ka Multiku deviņdesmit gadu vecumā tēlo Ēvalds Valters. Līdz šim latviešu teātris neko tādu nebija piedzīvojis. Ēvalds Valters spēlē lielu lomu trīscēlienu lugā un dara to tei-

A. Dudareva «Vakars» Dailes teātri. Multiks — A. Frinbergs, Gastrits — E. Zile

A. Dudareva «Vakars» Dailes teātri. Multiks — Ē. Valters, Gastrits — M. Ozoliņš



M. Servantesa «Dons Kihots» Dailes teātrī. Dons Kihots — J. Strenga, Sančo Pansa — G. Placēns

cami, papildinādams tēlu ar visu savu dzīves gudrību un atziņu bagātību. Nodzīvot līdz deviņdesmit gadiem ir māka un laime, bet daudz lielāka laime ir spēt tādā vecumā aktīvi strādāt.

Multiks bija pēdējā loma, ko nospēlēja operdziedonis Ārtūrs Frīnbergs, kā aktieris atplaucis jaunā kvalitātē.

Dailes teātra repertuārā īsti labi iederas M. Servantesa «Dons Kihots». Šis iestudējums turpina bezkompromisa varoņa līniju, ko aizsāka Brands, tam sekoja Bišu Ole, Bērtulsons, Jāzeps. Tagad viņiem pievienojies Dons Kihots. Arī šis darbs tapa grūti. Kārlis Auškāps pats veidoja dramatizējumu, pirmais variants lāgā neizdevās, režisors to saprata, vīrišķīgi noārdīja paveikto un radīja citu variantu.

Skatītāju domas par šo iestudējumu dalās. Viena daļa to neatrod par pietiekami aizraujošu. Dailes teātris Servantesa darbu rāda nopietni un dziļi ieinteresēti. K. Auškāps, neko nevienkāršo-

M. Servantesa «Dons Kihots» Dailes teātrī. Dons Kihots — H. Liepiņš, Sančo Pansa — P. Liepiņš

jot, atsedz Dona Kihota būtību un viņa divējādo dabu. Jā, Lamančas idalgo var uztvert kā savam laikam neatbilstošu sapņotāju. Laiks arvien rit uz priekšu, bet Dons Kihots, vecas grāmatas salasījies, grib atgriezt dzīvē senus tikumus. To izdarīt nav iespējams, tas ir smieklīgi. (Raksturīgi, ka Rainis savam «Pusideālistam» kā vienu no virsrakstiem sākumā bija iecerējis «Dons Kihots». Tas būtu Andēls, kas ar muļķīgu aizrautību aģitē par senču ēdieniem un tautiskiem apģērba gabaliem.) Taču Donam Kihotam ir arī otra daba, un tā K. Auškāpam un Dailes teātrim likusies īpaši tuva. Tā ir Dona Kihota neatlaidīgā cīņa par savu sapni, uzticība ideālam — Dulsinejai —, tā ir viņa neiznīcināmā griba palīdzēt vārgākajam un apspiestajam. Jura Strengas un Harija Liepiņa tēlotais Dons Kihots ir smieklīgs un reizē — arī cildens. Katram laikam ir vajadzīgi tādi aizrautīgi varoņi, un vienmēr tādi ir bijuši.

Šodienas lietišķuma apstākļos, kad sadzīvē dažkārt par visu svarīgāks tiek atzīts izdevīguma princips, Dailes teātris parāda Dona Kihota nepieciešamību. Izrādē Dona Kihota taisnības spēku pamazām izjūt arī Sančo Pansa (G. Placēns un P. Liepiņš), un, kad vecīgā bruņinieka vairs nav, skatuves centrā viens palicis, Sančo Pansa atkārto tos pašus vārdus, ko izrādes sākumā bija teicis Dons Kihots.

Var jau būt, ka «Dons Kihots» nav pietiekami aizraujoša izrāde, taču ansamblis liek dziļi ieklausīties Servantesa darba nopietnajā, humānistiskajā jēgā — un mēs saprotam, kāpēc Dons Kihots mūžmūžos ir nemirstīgs. Tāpat kā Sekspīra varoņi, tāpat kā Fausts un Mefistofelis, tāpat kā Brands.

Repertuārā labi iederas R. Blaumaņa «P a z u d u š a i s d ē l s». Pirmkārt, tāpēc, ka teātra afiša nedrīkstētu ilgstoši būt bez Blaumaņa vārda, jo viņa dramaturģija ir mūsu bagātība. Un, otrkārt, lugā risinātās problēmas ir vienmēr aktuālas.

Varim Vētram «Pazudušais dēls» bija pirmais patstāvīgais režijas darbs, un, dabiski, viņu stindzināja atbildības izjūta nopietnā uzdevuma priekšā. Tā lika meklēt savu pieeju Blaumaņa darbam, lika meklēt kaut ko sevišķu, neparastu, lai tikai būtu manāma režisora patstāvība un neatkarība. Tas ir saprotams un pazīstams komplekss. Taču «Pazudušajā dēlā» nekā pārsteidzoši jauna atrast nav iespējams, tam pretojas dramaturga dzelžainā loģika, patiesības spēks, talants un sen pazīstamās leģendas mūžīgums. Leģenda par pazudušo dēlu pastāvējusi gadu tūkstošus un pastāvējusi nemainīga, mainījušies sociālie apstākļi, bet leģenda turpinājusi dzīvot, tāpēc iziet pret to cīņā nozīmē zaudēt. V. Vētras nodomi varbūt bija labi, bet tie plaisāja un šķīda, atsizdamies pret Blaumaņa talanta un leģendas spēku. Pirmizrāžu laikā iestudējums bija viena vienīga neveiksme. Režisora ekspozīcijai, ko viņš izklāstīja diplomdarba aizstāvēšanas laikā, bija savs pamats, taču nelaime tā, ka praksē realizēt jaunais režisors to nespēja — trūka prasmes. Pēc pirmizrādēm darba procesā iekļāvās diplomdarba vadītāji A. Matīsa un A. Liniņš, viņi koriģēja, papildināja un laboja. Skatītāju nemiera vilnis noplaka, taču izrāde jāuzskata par režisoru kolektīva darba rezultātu. V. Vētras koncepcija tā vairs nav, savukārt A. Liniņš un A. Matīsa, patstāvīgi strādādami, «Pazudušo dēlu» būtu iestudējuši citādi. Iznācis kompromisa variants.

Ja teātris ik pārgadus iestudētu R. Blaumaņa lugas, varētu neuztraukties, bet tagad — kad atkal uz skatuves ieraudzīsim «Pazudušo dēlu»? Tā aktieru paaudze, kas šodien varēja spēlēt Krustiņu, tad jau būs Roplaiņi un Mikustēvi. Aktiera mūžs būs pagājis, bet Krustiņš palicis nenospēlēts. Tāpat Romeo, Hamlets,

Makbets. Mums bija Lilita Bērziņa. Mums ir Vija Artmane un Harijs Liepiņš ar plašu lomu klāstu. Mums ir Ivars Kalniņš un Mirdza Martinsone, bet ko viņi būs nospēlējuši? Gadi nežēlīgi ātri iet uz priekšu: ko šodien nenospēlēsi, rīt būs jau par vēlu.

Problēma ir sarežģīta. Likvidēt dīkstāvi varētu patstāvīgie darbi teātra Mazajā zālē vai foajē telpās, pat teātra kafejnīcā var rīkot literāras kabarē izrādes. Tādas esmu redzējis Polijā, Zviedrijā, Kanādā. Aktieri ir, režisori ir, telpas ir, skatītājs būs. Kā pietrūkst? Droši vien labas gribas, ieinteresētības, iniciatīvas. Tajā pašā laikā aktieri ir pārslogoti: ja vakarā nav izrādes, jāuzstājas koncertā klubā, kultūras namā, kolhoza centrā, aktieri ir gaidīti, viņi tiek «izķerti». Kur tad vēl kinostudija, radio un televīzija! Taču Mazajā zālē gada laikā nav parādījusies neviena jauna izrāde! Teātris solīja lugu lasījumus — to vairs nav. Teātris solīja bērnurītus — to vairs nav. Ir tikai agrāk iestudēti darbi. Galvenie rādītāji teātrim nav slikti — to apstiprināja arī PSRS Kultūras ministrijas sēdē 1984. gadā, apspriežot Dailes teātra darbu. Bet problēmas teātra darbā ir. Ir arī vienkārši neizdarītais. Izdarāmais, bet neizdarītais.

Maija Augstkalna

NO SEVIS PRASĪT, SEV UZTICIGAM BŪT

Tie, kas orientējas mūsdienu teātra saimniecībā, var saprast, cik grūts normāla darba ritma ziņā **Rīgas Krievu drāmas teātrim** bija 1982. un 1983. gads. Vispirms divas nedēļas ilgā kolektīva mākslinieciskā atskaite Maskavā, tūdaļ pēc tās, neiegriežoties mājās, divmēnešu viesizrādes Jaroslavļā, Sverdlovskā, Ņižņijtagilā. Pusotra mēneša atvaļinājuma — un atkal divdesmit dienu brauciens uz Doņecku un Ždanovu. Pēc atgriešanās Rīgā sākās intensīvs darbs, lai godam sagatavotos lielajai svētku reizei — teātra simtgades atzīmēšanai 1983. gadā beigās.

Sī jubileja bija izcils notikums visā Padomju Latvijas teātra mākslā, un kolektīvs pelnīti izvirzījās republikas kultūras dzīves uzmanības lokā. Teātra vēsturei un tagadnei tika veltīti radio un televīzijas raidījumu cikli, publikācijas laikrakstos un žurnālos, bija sarīkota zinātniskā konference, teātra māksliniekus uz radošu tikšanos aicināja daudzi kolektīvi. Simtgadei tika veltīts operatīvi radītais un skaisti izdotais teātra zinātnieku kolektīvais pētījums par teātra attīstību no 1940. gada līdz mūsdienām «Rīgas Krievu drāmas teātris», kā arī apjomīgs fotoalbums par teātra darbību.

Pēc tik augsta uzbangojuma nav viegli atgriezties ikdienas darba ritmā un bez liekas sevis apjūsmošanas doties tālāk mākslinieciskās programmas īstenošanā. Teātrim tas izdevās. Vēl vairāk — lielo viesizrāžu un svētku gada spriegumā līdzās no-

pietnām veiksmēm — «Revidenta» un «Kaijas» uzvedumiem — kolektīvs atļāvās nodot skatītājiem arī savai reputācijai neatbilstošas izrādes, turpretī pēcjubilejas gadā šādu noviržu nav. Patiesībā arī nedrīkstētu būt, jo... Te es atļaušos atkāpi.

Lai kā pēdējo sezonu izskaņā nopūstos kritiķi, lai cik daudz pārmetumu no pastāvīgajiem skatītājiem saņemtu teātru vadītāji, pirmizrāžu skaits republikas galvaspilsētas profesionālajos dramatiskajos kolektīvos ar bīstamu noturību ir nostabilizējies līdz četriem pieciem nosaukumiem gadā. Reizumis tas palielinās uz patstāvīgi sagatavotu aktierdarbu rēķina vai arī papildinās ar studentu diplomdarbiem. Situācija mazliet labāka ir teātros, kuros līdzās lielajai zālei funkcionē mazā zāle — kā Dailē un Drāmā. Teātri, kas šādu telpu trūkumu centās aizstāt ar izrādēm foajē, tagad šo iespēju ir zaudējuši, jo ugunsdzēsības dienests kļuvis acīgāks un tā veto var apiet tikai ar līkumu. Cik ilgi riskēsi? Un par katru izrādi lūgsies? Ugunsdzēsēji taču ir profesionāļi, un profesionalitāte viņiem liek ievērot instrukciju.

Lielā skatuve savukārt, pastāvot tādai inscenējumu dārdzībai (ja teātris negrib piešaut uzvedumu ārējās formas devalvāciju), vairāk par četrām piecām jaunām izrādēm gadā negarantē. Rīgas teātriem kā piemēru var minēt liepājniekus un valmieriešus, kuri stabili turas septiņu, deviņu pirmizrāžu robežās, un, ja tām vēl pieskaita ārpusplāna iestudējumus, iznāk pat desmit. Taču šis salīdzinājums situācijas noskaidrošanai neko nedod, jo arī šajā perifērijas teātru šķietamajā pārpilnībā līdz idejiski un mākslinieciski pilnvērtīgas izrādes līmenim paceļas trīs četri jauniestudējumi. Protams, priekšrocība ir tā, ka Liepājas un Valmieras teātru aktieri par dīkstāvi nesūdzas, viņiem darba pietiek. Bet vai šī kompensācija var attaisnot uzvedumu sasteigtību, to nabadzīgo vizuālo izskatu, kas bieži vien jo nožēlojamāks ir tāpēc, ka scenogrāfi jau iepriekš zina — nekādus brīnumus no trūcības vis neuzbursi? Turklāt cik ilgi var apelēt pie uzvedumu daļu darbinieku sirdsapziņas? Visos mūsu teātros šīs daļas dienestos strādā pašaizliedzīgi, zinoši meistari, taču viņu paliek aizvien mazāk un jauni entuziasti jāmeklē ar uguni. Grūts, sarežģīts darbs, prasības lielas, bet iespējas — vairāk uz fantāziju, nevis uz normālu nodrošinājumu dibinātas. Teātri, protams, cenšas izlīdzēties — dod pasūtījumus citām organizācijām, izmanto šefu atsaucību. Piemēram, lai izgatavotu skatuves pārklāju izrādei «Suns un kaķe», Jaunatnes teātris 1984. gada nogalē mobilizēja skolēnu aktīvu un Suntažu internātskolas audzēkņus. Viņi strādāja labprāt, tomēr par normālu parādību šādu «lāpīšanos» uzskatīt nevar.

Varbūt es pārāk daudz rakstu par šīm skatītājiem neredzamajām teātru saimniecības rūpēm? Bet vai tās tiešām ir tik neredza-

mas? Nē taču. Tieši tās nosaka gan aizvien sarūkošo pirmizrāžu skaitu, gan arī tendenci uz skatuves kultūras pazemināšanos. Krievu drāmas teātrim turklāt nav skatuvei tuvas dekorāciju glabātavas, tās jātransportē no pilsētas nomales. Protams, var teikt, ka tas viss neattaisno nedz direkcijas, nedz režisorus. No viņiem tiek prasīts, un viņiem jāatbild par sava darba kvalitāti. Bet vai tikai viņiem vien? Tāpēc, zinot šos apstākļus, man neceļas spalva, lai kopīgam korim pievienotu vēl savus pārmetumus par jaunu izrāžu skaita samazināšanos, ja vien tās, kas repertuārā ir, patiešām apliecina, ka kolektīvs ar maksimālu spēka atdevi ir strādājis, lai turētu augstu idejiski mākslinieciskō līmeni.

No šī viedokļa raugoties, Rīgas Krievu drāmas teātra 1984. gada jauniestudējumi ir izvēlēti un veikti ar lielu rūpību. Te gan jāpiebilst, ka mūsu vērtējumā viena izrāde ienāk no 1983. gada nogales — V. Arro lugas «Skatieties, kas atnācis!» uzvedums skatītājiem nodots uz gadumijas sliekšņa.

Arkādija Kaca vadītais kolektīvs šinī laika posmā ir bijis ļoti nopietns, pat bargs. Bargs tajā nozīmē, ka nav atļāvies nekādu piekāpšanos estētiskajā ziņā mazprasīgākās publikas gaumei, nav tiecies pēc krāšņas izklaidēšanas vizuļiem vai melodramatiskas raudināšanas, bet konsekventi un pārliecinoši ir runājis par to, kas tam licies pēc būtības svarīgs, aizstāvams vai nosodāms. Teātris aicina skatītājus uz izrādē izvirzīto problēmu psiholoģisku un sociālfilozofisku analīzi, uz notikumu cēlonības pētīšanu. Tas gan necenšas uzspiest skatītājiem savu parādību vērtējumu, bet nevar noliegt, ka tieši Krievu drāma vairāk nekā jebkurš cits dramatiskais kolektīvs mūsu republikā ir sabiedriski aktīvs un sociāli noteikts.

Izmantodams visplašāko teatrālās izteiksmības arsenālu, savās labākajās izrādēs teātris vienmēr ir mācējis koncentrēt skatītāju uzmanību uz šimbrīžam galveno rūpi. Pēdējā laikā šī rūpe, kā man šķiet, īpaši asi saistīta ar vēlēšanos noskaidrot, kāpēc vienā mūsu sabiedrības daļā materiālās labklājības celšanās bīstami vairo, kā atzīmēja Ojārs Vācietis, «cilvēku sabiedrisko inertumu». Teātris ir ar mieru pētīt šīs draudīgās parādības cēloņus, bet nav ar mieru piekrist šur tur dzirdētajam uzskatam, ka tieksme pēc materiālās nodrošinātības un komforta (kur gan ir tā robeža?) drīkstot kļūt par primāro mūsdienu cilvēka esamības veidotāju. Mākslas uzdevums ir darīt visu, lai cilvēks apzinātos, ka tiekšanās tikai pēc materiālām vērtībām var novest pie garīga bankrota.

Četri Krievu drāmas teātra jauniestudējumi ir kā četri emocionāli, iekšējas nepieciešamības diktēti triecieni cilvēku sabiedriska-

jam inertumam. Neatkārtodami cits citu, tie no dažādiem skatpunktiem izvērš un aktivizē savu, ja tā var teikt, cilvēka aizsardzības tēmu.

Režisors V. Petrovs iestudējis V. Arro lugu «Skatieties, kas atnācis!» — vienu no spilgtākajiem padomju «jaunā dramaturģijas viļņa» darbiem. Tā ir konkrētās ikdienas norisēs sakņota drāma, kurā it kā zem mikroskopa tiek pētīti dažādu paaudžu un dažādu sabiedrisko slāņojumu tikumiskie un sociālie konflikti. Dramaturgs vērīgi ielūkojas šo konfliktu cēloņos, pats it kā palikdams malā, bet tā ir mānīga objektivitāte, un teātrim tā paver lielas iespējas no personāžu sarežģītā attiecību vijuma izšķetināt savu viedokli. Izrāde nemanāmi ievelk mūs savā atmosfērā. Kulisēs abpus spēles laukumam — ar kārtīm norobežotam pagalmam — atrodas kādas vasarnīcas divas ēkas, ko cēlis nesen mirušais rakstnieks Tabunovs. Vasarnīcu mantojusi viņa atraitne, cik var spriest pēc darbības personu sarunām — tipiska mūsdienu «plēsonīga sieviete», kas mantojumu grib pēc iespējas izdevīgāk pārdot. Viņa nerēķinās ar to, ka te dzīvo nelaika vīra brālis (kas palīdzējis vasarnīcu būvēt) ar sievu, meitu un znotu, arī mazbērnu. Ir vēl arī kāda meitene Maša, kas par gultasvietu kalpo atraitnei.

Tabunovi ir inteliģenta ģimene, bet — no šodienas patērētāju viedokļa — neprot dzīvot. Tabunovs lepojas ar to, ka pārtiek no pensijas. Viņa znots Šabeļņikovs, kāda institūta jaunākais zinātniskais līdzstrādnieks, neveiksmīgi cenšas papildināt budžetu, vakaros remontēdams svešus dzīvokļus; par to pats kaunas un saņem pārmetumus no sievastēva. Viņa sieva Alina savukārt nonākusi līdz pilnīgam izmisumam tāpēc, ka mājās maz naudas, ka nevar dzīvot kā citi, tas ir, nesaņem no vīra kā dāvanu zelta aproci, jāsamierinās ar poļu šampūnu... Māte Sofija Ignatjevna izmisīgi cenšas vienot ģimeni ap brokastgaldu, bet tas viņai neizdodas. Un kā lai izdotos, ja pa vasarnīcas teritoriju ar nākamā saimnieka tiesībām klīst Eiropas mēroga dāmu frizieru čempions Kings, kam par matu apgriešanu maksā trīsdesmit rubļu honorāru — trešdaļu no bijušā frontinieka Tabunova pensijas... Kings, šis jaunlaiku Lopahins (lugā jūtama sasauksme ar «Ķiršu dārzu»), uzmācas izvairīgajiem kultūras cilvēkiem, ar plašu žestu cenšas uzdāvināt Sabeļņikovam modernus džinsus, Mašai par velti veido frizūru un, beidzot, piedāvā tagadējiem vasarnīcas iemītniekiem palikt te uz dzīvi arī tad, kad īpašums būs pārgājis viņa rīcībā. Par to Kings vēlas, lai viņu Tabunovu ģimenē uzņemtu kā savējo ar priecīgu izsaucienu: «Skatieties, kas pie mums ir atnācis!» Lugas beigās Kinga sapnis tiek iznīcināts — vasarnīcu par dārgāku cenu nopērk viņa paziņas, bārmenis un pirtnieks, kuriem

nekādas citu atzīšanas nevajag, viņi saimnieku lomā jūtas nesatricināmi.

Izrādē šie divi pašapzinīgie nelieši, kurus ar nevērīgu eleganci atveido J. Lupiļcevs un M. Ļebedevs, drīzāk ir fons, uz kura izceļas galvenā tēma — cilvēka pašcieņas devalvācijas process. No vienas puses, to ar smalku atturību atklāj H. Sizova Sabeļņikovs un Ņ. Starovoitenko Alina, kuri pamazām sabrūk kā personības, neizturēdami Kinga uzbāzīgo agresivitāti. Tai pretī cenšas turēties V. Bogoļubova veidotais Tabunovs, bet būtībā tā ir aizsargāšanās ar neatļautiem līdzekļiem — viņš jau iepriekš ir izlēmis, ka Kings ir spekulants un nelietis, tāpēc jaunekli visādi pazemo, pauzdams savu «šķirisko pārākumu». No otras puses, Kings, ko precīzi un ar tādu kā izmisīgu atklātību tēlo V. Polusmaks, pazemojoši sevi tērē, lūgdams atzīšanas balvu no sabiedrības, kuru pazīst tikai kā sava talanta pircēju (nav svarīgi, ka tieši šie inteliģenti tādi nav bijuši).

Tā ir skumja un brīdinoša izrāde. Dramaturgs un režisors kopā ar aktieriem neuzbāzīgi, bet trāpīgi atklāj, kā mainās īsto dzīves vērtību jēdziens, kā cilvēki, kuri nav ne basi, ne badā, pamazām zaudē eksistences pilnvērtības izjūtu. Tur, kur cilvēcisko attiecību pilnvērtību aizstāj prestiža ambīcijas, ērti ieplešas nekauņas. Tiesa, izrādes finālā, kas atšķiras no lugas nobeiguma, tiek paziņots, ka arī bārmenis un pirtnieks ir bijuši viltvārži — atraitne telefona sarunā teikusi, ka viņiem vasarnīcu nepārdos. Taču Sabeļņikovs no pazemojuma jau ir miris un arī Kings nez vai pēc biedru nodevības un sapņa sabrukšanas atkopsies. Ir par ko padomāt...

Ar izrādi «Skatieties, kas atnācis!» cieši sasaucas 1984. gada visvērienīgākais iestudējums — Bertolta Brehta «Trīsgrašu opera» uzvedums. Inscenētājs A. Kacs ar režisoru un galvenās lomas — Mekhīza atveidotāju V. Petrovu ir vērīgi ieklausījušies teātra reformatora balsī, kurš pēc 18. gadsimta angļu autora Džona Greja «Nabagu operas» motīviem radīto lugu vērsis kā argumentu pret buržuāziskajā teātrī izplatīto noziedznieku pasaules poetizēšanu. B. Brehts lielpilsētas padibenēm norāva jebkuru romantikas plīvuru un «pacēla» tās līdz lielā kapitāla valstībai, kur haizivis aplaupa cita citu, pa ceļam aprīdamas vai arī pakļaudamas savām interesēm mazākas plēsoņas. Šai valstībā viss ir pērkams un pārdodams — mīlestība, uzticība, draudzība. Kapitāla vairošanai noder visi līdzekļi. Aktieri tiek aicināti tieši atklāt personāžu nepievilcīgo būtību, neļaut skatītājiem iegrimt jaukas teatrālas spēles apjūsmošanā. Tie ir stingri noteikumi, kurus izvirza B. Brehts. Taču «Trīsgrašu opera» kā visbiežāk uzvestā viņa luga arī visbiežāk ir bijusi spiesta no šiem

B. Brehta «Trisgrašu opera» Rigas Krievu drāmas teātrī. Priekšplānā: Krogus Dženija — L. Vorošilova, Mekijs Nazis — V. Petrovs

noteikumiem atkāpties. Pārāk vilinoša režisoriem likusies iespēja, piemēram, psiholoģiski smalkā pētījumā atklāt Krogus Dženijas pamestības drāmu vai arī kaut uz mirkli likt uzbangot īstai mīlestībai starp Mekiju Nazi un piemīlīgo Polliju.

Krievu drāmas teātris šiem vilinājumiem nav pakļāvies, tas apzināti veidojis ārkārtīgi lietišķu izrādi (un tieši tā sasniedzis spožu teatralitāti). Jau uzveduma vizuālajā tēlā (scenogrāfe T. Šveca) iezīmējas askētiska vienkāršība — uz skatuves nav nekā lieka, vidi ar atsevišķām detaļām mūsu acu priekšā veido aktieri, stacionāras ir tikai Pīčemu pāra «tribīnes» priekšplānā un gar kulisēm stingrā kārtībā sakārtie ubagu «firmas» kostīmi. Lai gan krāsainu akcentu, īpaši tērpos, ir daudz, tomēr šķiet, ka uzvedumā dominē melnie un baltie toņi. Kā stingrā grafikas lapā. Šādu ilūziju rada tas, ka gan Pīčema firmas darbinieki, gan Mekhīza bandīti vajadzības gadījumā savus izteiksmīgos «darba» tērpus spēj momentā nomainīt pret elegantiem melniem kostīmiem. Dod tikai viņiem rokā «diplomātus» — un viņi lieliski iederēsies jebkurā Londonas centra kantorī...

B. Brehta «Trisgrašu opera» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Priekšplānā: Pollija Pičema — G. Borisova, Mekijs Nazis — V. Petrovs

Arī personāžu attiecības izrādē ir lietišķības apzīmogotas. Ikviens labi zina, ko dara, kāpēc dara un ko savas darbības rezultātā iemantos šajā lielajā tirgū — sīkus prieciņus un baudas ieskaitot. Te dzīvo un strādā profesionāļi. Toni uzdod Pičemu pāris visnotaļ nosvērtajā R. Praudiņas un M. Ļebedeva tēlojumā. Sieva gan kādreiz grib izrauties no firmas rūpju loka, bet Pičems ar skaitļojamās mašīnas precizitāti noliek viņu atkal savā vietā. Arī Pollijas romantiskās muļķības tiek bez ierunām pārtrauktas — tās kaitē firmai. Mekijs Nazis un viņa reputācija nosvērto bosu neinteresē, tā ir blakuslieta; ja viņa vietā būtu kāds cits, Pičems ar viņu tāpat izrēķinātos, jo meita viņam vajadzīga kā darbaspēka pievilinātāja un laba klimata uzturētāja.

Darbība izrādē attīstās kā labi aprēķinātas medības ar dzinējiem, un tas uztur spriegumu. Gandrīz visi vienlaikus ir gan mednieki, gan vajātie. Atkarībā no tā, cik liels rādās ieguvums, cik trekns kumoss. Tāpēc visu laiku saspringta atmosfēra — neviens savu ķērienu garām nelaidīs. Ne G. Borisovas mīlīgā plēsoņa Pollija, ne L. Vorošilovas padzīvojušai cietuma uzrau-

dzei līdzīgā Dženija, ne B. Ahanova uz ātru pārorientēšanos veiklais Džeikobs. Viņi visi ir virtuozi spēļu meistari, kas pat necenšas izlikties labāki, nekā ir. Izrādē valda savdabīga laupītāju solidaritāte, kad visi zina, kas kurš ir, un eleganti cenšas notriekt cits citu malā. Neviens negaida līdzjūtību un neviens netiek apraudāts pat tad, kad līst visīstākās asaras — kā Londonas policijas šefam Braunam, ko ar pāriplūstošu un reizē smalki aprēķinātu vitalitāti tēlo J. Ivaničevs.

Pat zongi, kuriem pēc B. Brehta ieceres vajadzētu pastiprināt notiekošā vērtējumu, šoreiz vairāk apelē pie mūsu prāta. Tādā veidā sociālās negācijas šajos ironiskajos dziedājumos vēl spilgtāk tiek izgaismotas. Acīmredzot tāpēc izrādes veidotāji Mekija Naža lomu varēja bez bažām uzticēt vīrišķīgi pievilcīgajam V. Petrovam. Tā ir īpašība, kas priecē mūsu acis, bet «Trīsgrašu operas» tirgū tai nav nekāda seguma. Karaliskais apžēlošanas raksts netiek dots par skaistām acīm — tas ir pavisam skaidrs. Sajā izrādē Mekhīzs to saņem tāpēc, ka ir ar mieru atteikties no savas pavisam niecīgās «citādības» un apvienoties ar tādiem kapitāla pārstāvjiem kā Pīčems un Brauns. Romantiskā laupītāja laiki ir beigušies, vara pāriet respektablo buržuju rokās.

Sādā uzvarošā kapitāla modelī pavisam dīvaini skan slavenā zonga rinda par to, ka vispirms ir vajadzīga maize, pēc tam varēsim domāt par tikumību. Protams, attiecīgā vēsturiskā situācijā un arī mūsdienu kapitālistiskajās valstīs šī doma joprojām gūs B. Brehta iecerēto tiešo efektu. Bet, no mūsu teātra skatuves mūsu skatītāju zālē raidīta, tā iegūst citu — divkāršu ietilpību. Konfrontēta ar mantas kulta apoloģētiem, tā mums liek apsvērt, kur ir tā robeža, aiz kuras cilvēkam jāsāk rūpēties par savu tikumisko stāju. Tāpēc izrādes īstā kulminācija izskan finālā, kad aktieri jau no savām personiskajām pozīcijām izvērstā korī dzied slavu visu laiku doniem kihotiem, sokrātiem, grušēm un azdakiem un dziedājuma laikā pie skatuves sienas tiek piestiprināti to izrāžu plakāti, kurās šie varoņi dzīvojuši. Dzīvojuši Krievu drāmas teātra etapa izrādēs. Tas ir brīdis, kad gribas celties kājās un aplaudēt. Te izpaužas episkā teātra princips, ar uzrakstu palīdzību teātris tiecas pievērst skatītāju uzmanību galvenajam, un kopā ar K. Veila mūziku un spēcīgo vārdu šis princips «Trīsgrašu operas» uzvedumā savu ir panācis. Tas man ir parādījis spoguli, kurā nevēlos sevi ieraudzīt, un liek domāt, ka nevar, patiešām nevar dzīvot «no maizes vien».

Lai šo atziņu izvērstu, lai cilvēks ne brīdi nepārstātu cilvēks būt, teātris mūs aicina piedalīties arī kādā filozofiskā disputā, kam dramaturgs E. Radzinskis liek risināties Senajā Romā bargā vēsturiskā situācijā. Lugas nosaukums — «Nerona un

Senekas laika teātris», arī to inscenējis A. Kacs, šoreiz kopā ar režisoru S. Losevu, scenogrāfe T. Šveca, komponists P. Dambis. Gandrīz tā pati brigāde, kas pirms desmit gadiem iestudēja šā paša dramaturga līdzību spēli ar Senās Grieķijas vēsturē smeltu vielu — «Sarunas ar Sokratu».

Krievu drāma ir vienīgais teātris mūsu republikā, kuru interesē E. Radzinska filozofiskās lugas. Pārējie teātri dažādos gados pievērsušies, manuprāt, saturiski mazāk piesātinātiem sacerējumiem — «104 lappuses par mīlestību», «Filma top...», «Mazliet par sievieti». Tie ir skatuvei īsti piemēroti darbi ar interesantām lomām, saistošiem sižetiem, mūsdienu problēmu vieglu uzzināmību. Skatītāju atsaucība tiem ir jau iepriekš nolemta. Pret filozofiskajām līdzību spēlēm latviešu teātri izturas piesardzīgi. Varbūt tāpēc, ka savulaik P. Pētersona aizsāktie mēģinājumi ar B. Brehta «Krietno cilvēku no Sečuanas» un M. Friša «Godavīru un dedzinātājiem» pretī saņēma lielākās skatītāju daļas vēsas nevērības šalti. Kālab riskēt? Tiesa, pēdējos gados atsevišķos uzvedumos mazajās zālēs vērojams intereses kāpinājums par filozofiskas ievirzes darbiem. Un skatītāji lauztin laužas gan uz H. Heses «Stepes vilku», gan L. Ģurko «Elektru — manu mīlu». Taču lielo skatuvi teātri joprojām no šāda tipa uzvedumiem sargā — drošs paliek drošs, labāk lai pa to lidinās taurenīši, lustējas taizeļi un neilandi! Bet tikmēr Krievu drāmas teātris ar neatlaidīgu konsekvenci realizē programmu, kas vērsta uz cilvēka esamības pamatjautājumu noskaidrošanu, un gūst šajā grūtajā ceļā lielu sabiedrības atsauci.

«Nerona un Senekas laika teātris» ir sarežģīta luga. Tās darbības personas atklājas gan cieši būvētos dialogos, kur katram vārdam ir dziļa jēdzieniska slodze, gan nepārtraukti mainīgās, atklāti izspēlētās teatrālās metamorfozēs. Disputa laikā vairāki personāži pārvēršas par Nerona apsūdzības lieciniekiem pret savu audzinātāju — filozofu Seneku. Un nevar sacīt, ka apsūdzība būtu bez pamata. Seneka patiešām jau no mazām dienām saskatījis topošā cēzara, asiņainā tirāna dabu, tikai centies viņa neģēlības neredzēt, attaisnot tās, cerēdams, ka «iztrakojies» Nerons valsts pārvaldīšanā saglabās demokrātisku raksturu. Taču Neronu skolojis gudrs cilvēks, Seneka nevar neredzēt, ka tajā demagoģijas arsenālā, ko tik brīvi un pat ar zināmu eleganci pārvalda cēzars, ir viņa sniegtā gudrība. Konformisms atspēlējas kā visbaigākā varmācība — lai kā mēs Senekā gribētu redzēt tikai upuri, viņa vaina tomēr ir pārāk liela. Vēsture jau sen viņus abus ir iztiesājusi un ierādījusi attiecīgu vietu, tāpēc kā dramaturgu, tā teātri senais materiāls interesē kā pamats mūsdienīgu problēmu pētīšanai. Katrs tēls izrādē atklājas gan

E. Radzinska «Nerona un Senekas laika teātris» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Nerons — G. Drozds, Vecis no mucas — B. Ahanovs

satraucoši konkrēts un realitātē uzzināms, gan vienlaikus arī kā simbols. Nerons — visatļautībā sakņota varmācība, Seneka — konformisms, Senators-zirgs — baiļu radīts galējs sevis noliegums, Vecis no mucas — augstākās cilvēcības nesējs, kura garu nekas nespēj lauzt.

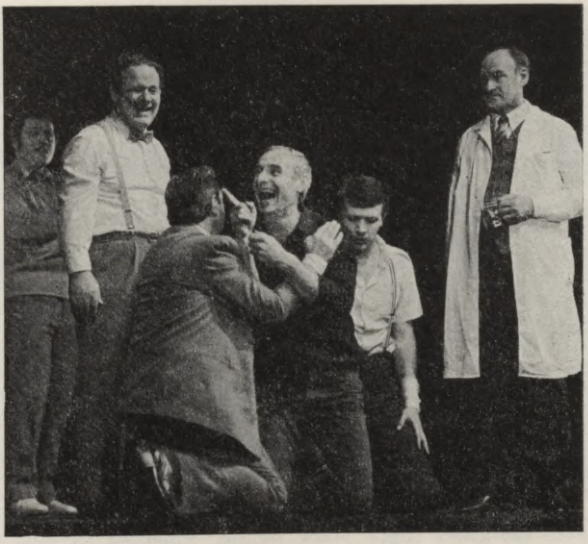
Katrs no izrādes tēliem cenšas sevi attaisnot, un luga tam sniedz pietiekami daudz vielas. E. Radzinska darba īpatnība slēpjas tā iekšējās uzbūves principā — jo lielāks nelietis, jo plašāka viņa argumentācija sevis aizstāvēšanai. Sajā ziņā visvairāk dots Neronam. Filozofējošs monstrs — vai var būt kas baigāks? Nerona loma uzticēta diviem aktieriem — G. Drozdam un A. Lukašam. Izrādē, kurā cēzaru atveido G. Drozds, akcentēta doma, ka viņš kā monstrs jau ir piedzimis. Un R. Gordijenko tēlotais Seneka maz ko spējis darīt, lai skolnieku pievērstu labajam, būtībā viņš tikai ir veicinājis Nerona aktiertalanta veidošanos, ko tirāns veikli un visplašākā amplitūdā izmanto, lai pierādītu, ka ļaunums nav iznīdējams. A. Lukaša Nerons turpretī brīžiem tic, ka viņš varētu būt arī citāds, ja vien katrs viņa solis agrāk nebūtu skolotāja akceptēts. Tas gan viņa rīcību neattaisno, toties padara smagāku A. Kričevska Senekas vainas apziņu.

Šādā pavērsienā izrādē īpaši spilgti iezīmējas teātra programmas darbos koptā dominante par mūžīgā Dona Ķihota tēmu, par personību, kas, īstenības baigo un nepielūdzamo apstākļu malta un dragāta, tomēr neatlaidīgi cīnās pret netaisnību, pret cilvēka gara uzurpāciju. Tāpēc Nerona izspēlētajā pārvērtību teātrī sevišķi nozīmīgs kļūst darbībā tikpat kā neiesaistītais M. Ļebedeva Vecis no mucas. Atšķirībā no B. Ahanova tēlotā Veča, kurā vairāk jaušama nepretošanās ļaunumam, M. Ļebedeva varonis iekšēji ir daudz aktīvāks, nepakļāvīgāks. Mēs ticam, ka tieši viņš ir tas, kas Nerona vardarbīgajām metamorfozēm spēj likt pretī argumentu par gara cildenuma pārmantojamību — gaismu gan var aizēnot, bet nevar iznīcināt. Lai kā Nerons ar neslēptu cinismu apelē pie nospiestās Romas tautas, kas maizes un izpriecu dēļ ir gatava atteikties no cilvēka cienīgas dzīves (baismīga liecība par pūļa bezdomu psiholoģiju, ko izrādē raksturo caur grīdā iemontētām restēm skanošais nejēdzīgu dzīru troksnis), tieši Veča nepakļaušanās Senekā atmodina iemidzināto sirdsapziņu — pirmo reizi kāds atklāti vēršas pret Neronu ar aicinājumu: paej nost, tu aizēno man sauli! Viņš ir pacēlies pāri savam liktenim un kļuvis neuzvarams.

Kopā ar galveno režisoru A. Kacu strādājošie režisori V. Petrovs un S. Losevs savās patstāvīgi radītajās izrādēs savdabīgi izvērš un papildina kopdarbos risinātās problēmas. Par V. Petrova iestudētās V. Arro lugas sasauci ar «Trīsgrašu operu» jau aprādīju. Tāpēc domāju, ka S. Loseva realizētais D. Vosermena dramatizējums pēc Kena Kīzija romāna «Kur dzeguze ligzdu vij» turpina un izgaismo E. Radzinska līdzību spēles galveno motīvu — nepakļaušanos varmācībai.

Amerikāņu rakstnieka piedāvātais materiāls ir satriecošs kapitālistiskās īstenības modelis, kurā valda cilvēka gribas un personības paverdzināšana. Darbība noris psihiatriskās slimnīcas nodaļā, kurā pulcējušies galvenokārt tie, kas vēl cer uz izveseļošanos. Svarīgi, ka lielākā daļa šo slimnieku te ieradušies labprātīgi un lolo ilūziju, ka jebkurā brīdī varēs atgriezties ārpasaulē. Tāpēc labi jāuzvedas, jāpakļaujas vecākās medicīnas māsas Ročidas stingrajai kārtībai, jo citādi var draudēt smadzeņu operācija, pēc kuras ilūzijas izgaisīs.

Personāžu atklāsmei šai lugā var būt dažādi veidi. Valmieras teātra režisori M. Ķimeli katrs no darbībā iesaistītajiem slimniekiem ir interesējis kā konkrēta cilvēka liktenis, kopā ar aktieriem viņa tiekusies noskaidrot cēloņus, kāpēc katrs no slimniekiem ir kļuvis tieši tāds un kāpēc viņš nevēlas atgriezties brīvē — pasaulē, kas šķiet vēl draudīgāka nekā šī cietumam līdzīgā slimnīca. Turpretī S. Losevs personāžu psiholoģiskai izpētei pievērsies



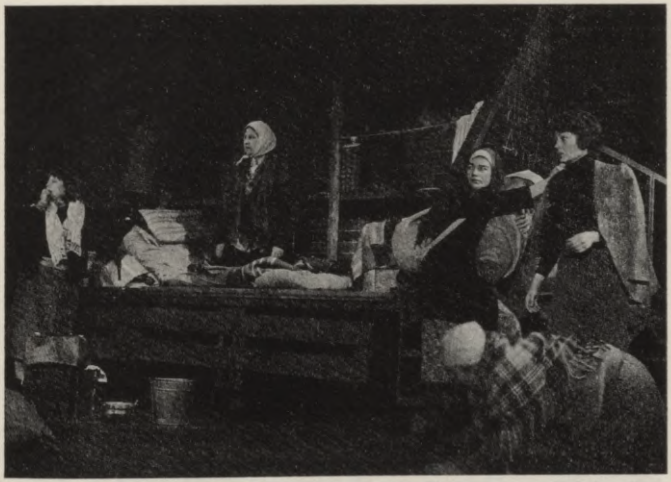
K. Kizija, D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij» Rigas Krievu drāmas teātri. Martini — J. Safronovs, Čezviks — V. Bogoļubovs, Makmērfijs — G. Drozds, Billijs — I. Černavskis, Doktors Spivijs — A. Mihailovs

maz, slimnieki vairāk raksturoti ar ārējo paņēmienu izspēli, katrs aktieris vairāk vai mazāk demonstrē savu garīgo traumu. J. Safronova Martini, piemēram, rūpīgi seko tam, lai mēs ne mirkli neaizmirstu, ka viņu iztēlē pavada kāds ceļabiedrs; B. Tihova Skenlons rotaļājas ar ellesmašīnu utt. Vienīgi R. Gordijenko Hārdings savās rūpēs ir atturīgāks. Krievu drāmas teātrī šie «privileģētie» slimnieki drīkst valkāt savu personisko apģērbu; ar to režisors it kā pasvītro, ka viņi drīzāk ir kāda savdabīga slēgta kluba biedri, nevis psihiski ievainoti cilvēki. Iecere interesanta, taču tā izraisa arī smieklīgas, reizēm estētiski neizstrādātas un mākslinieciski atvieglotas situācijas. Tāpēc māsa Rečida, kuru L. Kuropjatņika atveido kā psihopātiska ļaunuma simbolu

(Ņ. Ņeznamova šajā lomā ir pārejās krāsainăka, sievišķīgi maigāka, cik tas šādai nežēlīgai būtnei iespējams), necenšas no slimniekiem norobežoties māsu istabā — viņai ne no viena nav jābīstas.

Visbūtiskākā parvērtība salīdzinājumā ar citiem uzvedumiem Krievu drāmas izrādē notikusi ar galveno protestētāju Makmērfiju. Pirms desmit gadiem man bija izdevība redzēt slaveno Miloša Formana filmu, kurā Makmērfiju tēloja viens no ievērojamākiem mūsdienu progresīvajiem amerikāņu aktieriem Džeks Nikolsons. Viņa radītais tēls satrieca ar vitalitāti, aktīvo nepakļāvību vardarbībai, cilvēcisko krāsu bagātību. Līdzīgā ievirzē Valmieras teātrī tēlu veido A. Vilims, turklāt viņa dzīves alkām papildu niansi piešķir tas, ka šis varonis ir ļoti jauns, tāpēc viņa ziedošanās citu labā emocionāli iedarbojas visspēcīgāk. Sižetiski G. Drozda Makmērfijs ienāk slimnīcā tāpat kā Dž. Nikolsona un A. Vilima tēlotais varonis — viņam te uz pāris mēnešiem jāpaglābjas, lai izbēgtu no cietumsoda. Taču atšķirībā no šo divu aktieru snieguma G. Drozda veidotais tēls ir dzīves iztukšots, viņam nekā vairs nevajag. Šķiet, līdzīgi pārējiem nodaļas iemītniekiem arī viņš te meklē patvērumu, kur mierīgi aizvadīt atlikušās mūža dienas. Kad pret varmācību saceļas šāds cilvēks, viņa rīcība iegūst daudz asāku sociālu pamatojumu. Tā ir nosvērtas personības izvēle, tādēļ kļūst jo bīstamāka totalitārā režīma balstiem. G. Drozda radītajā tēlā psiholoģiski smalkās pārejās savijusies rūgta prāta ironija, situācijas izpratne un tās novērtējums, arī sava likteņa paredzējums, tomēr viņš atklāti nostājas pret Ročidas ieviesto kārtību. Liekas, šis Makmērfijs redz un saprot arī provokāciju, taču protests ir vienīgā iespēja, kā pārējos slimniekos atmodināt cilvēcisko pašcieņu.

«Nāve ir neizbēgama un nelabojama, bet ne jau tās dēļ mēs esam nākuši šajā pasaulē. Neatkarīgi no visa mums jābūt cilvēkiem. Cilvēkus vieno kopīgi pārdzīvotais. Taču pārdzīvoto var uzkrāt visu dzīvi — kā vīrs ar sievu savā kopdzīvē — un arī gandrīz momentāni — kā slīkstošais un viņa glābējs. Cilvēkus īpaši sarado lieli un grūti pārdzīvojumi, kurus vienatnē pārvarēt nevar. Lielu smagumu viens nepacelsi. Un, iespējams, karā līdzās vīrišķībai un ticībai uzvarai mūs atbalstīja arī sensenais tautas pieradums pie kopības un revolūcijas gadu aizrautīgais kolektīvisms. Tā nav nejaušība, ka tikšanās reizēs apkampjas un raud veterāni: lai cik dīvaini tas būtu, viņi atceras nevis kara šausmas, bet gan savu cilvēcisko brālību, kad ikviens no viņiem atdeva citiem un kopīgajai lietai labākos dvēseles spēkus. Lai nolādēts ir karš — mūsu zvaigžņu stunda! Tāds ir traģiskais paradokss.»



M. Roščina «Ešelons» Rīgas Krievu drāmas teātri. Skats no izrādes

Šis citāts ir viena no autora atkāpēm lugā «E š e l o n s». Ar pazīstamo prozaiķi un dramaturgu M. Roščinu Rīgas teātri vieno sena draudzība — te jau agrāk iestudētas tādas viņa lugas kā «Vecais Jaunais gads» un «Vīrs un sieva meklē istabu». Gatavodamies atzīmēt Uzvaras 40. gadadienu, Krievu drāmas teātris rūpīgi meklēja darbu, ar kuru varētu emocionāli iedarbīgi atklāt tautas nesalaužamo garu Lielā Tēvijas kara dienās. A. Kacs izvēlējās «Ešelonu» — lugu, kas veltīta autora mātei un visām citām mātēm, kuras uz saviem pleciem iznesa kara grūtības, ziedoja visus spēkus, lai nodrošinātu fronti un saglabātu bērnus nākamībai.

Kādā no pirmizrādes intervijām «Ešelona» iestudētājs A. Kacs saviļņoti stāstīja, ka šis uzvedums ir arī viņa personiskās dzīves daļa — viņš bērnībā tāpat dziļi izjutis šo vienkāršo mūsu zemes sieviešu ikdienas varonību. Sķiet, tieši personiskās klātbūtnes izjūta piešķir uzvedumam satraucošu īstenības auru. Tā it kā staro no visiem izrādes veidotājiem. Arī no scenogrāfes T. Švecas izlolotās kustīgā vilciena vagona uzbūves, kurā neiedomājamā sa-

spiestībā garas dienas un naktis dzīvo uz aizmuguri evakuējamās rūpnīcas strādnieces ar bērniem. Vilcienā ir arī steigā savāktās iedzīves drumstalas, fabrikas mašīnas, kuras tiek rūpīgi sargātas un ar kurām nezināmā vietā būs jāatsāk darbs, lai nodrošinātu fronti ar nepieciešamo.

Šajā izrādē grūti izdalīt atsevišķu veikumu. Autors lugu veidojis kā kopīgu likteņstāstu, kurā katram personāžam ir arī sava spilgta individuāla krāsa, savs mūžs ar kulminācijas smaili — atklāsmes stundu. Taču teātris kopā ar aktieriem (galvenokārt aktrisēm, jo «Ešelons» pamatā ir sieviešu luga) īpaši neakcentē atsevišķus likteņus, tie it kā saplūst, pāriet cits citā, veidojot neparastu kopības izjūtu. Es pat gribētu teikt, ka izrādē dzīvojošās sievietes neatkarīgi no aktrišu talanta pakāpes sadodas rokās, lai balstītu cita citu cilvēcībā un nesavtībā. Tas varbūt liedzis izrauties lieliem individuāliem aktrišu sniegumiem, toties kopskaņa raisās viengabalaina un pārliecinoša.

Smagi un grūti ešelons lauž ceļu uz aizmuguri un reizē arī nākamību šajā izrādē. Vienlaikus izrāde izskan arī kā atgādinājums par atmiņas nepieciešamību, bez kuras cilvēks nevar būt cilvēks. Tā klauvē pie mūsu sirdsapziņas, neļauj tai ikdienas rāmumā apsīkt.

Uz savu zvaigžņu stundu citu labā vienmēr ir tiekušies visu laiku labākie cilvēki. Par to savās izrādēs nebeidz runāt Krievu drāmas teātris. «Ešelona» uzvedums šajā sarunā ir spēcīgs arguments.

Ligita Bērziņa

VIENA TEĀTRA KARDIOGRAMMA

1984. gada rudenī **Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris** viesojās Maskavā. Turklāt — ar lieliem panākumiem. Izrāžu apspriešanā PSRS Kultūras ministrijā un presē tika sacīti daudzi atzinīgi vārdi par teātra interesanto un savdabīgo repertuāru, kurā plaši pārstāvēta klasika, krievu un ārzemju, padomju, arī latviešu padomju dramaturģija. Darbi, kas šodien skatītājam ir maz pazīstami, kā H. Kleista «Homburgas princis» un S. Benelli «Saplēstais apmetnis». Tika atzīmēts, ka viesizrādēs reti mēdz būt tik plašs un daudzveidīgs repertuārs (deviņi iestudējumi), kurā katra izrāde uzskatāmi atspoguļo noteiktu teātra attīstības līniju, ļauj iepazīt tā daudzšķautņainību un radošo potenciālu, izcentrē kolektīvu ne tikai Padomju Savienības jaunatnes teātru vidū, bet visā teātra mākslas kopainā. Teātris dzirdēja labus vārdus par izrāžu augsto mākslinieciško līmeni, aktiermeistarības sasniegumiem, saliedēto ansambli, skatuves kultūru.

«Teātris, kas līdzīgs pats sev.» (A. Smeļanskis.)

«Teātris uzskata, ka atklāta un godīga saruna iespējama ar jebkura vecuma auditoriju.» (O. Smirnova.)

«Žanru un stilu daudzveidība, nopietna un bagāta mākslinieciskā valoda, uzmanības centrējums uz jauno skatītāju.» (T. Šaha-Azizova.)

Šādu citātu uzskaitījumu varētu turpināt vēl un vēl.

Bet pagriezīsim laikaratu uz mirkli atpakaļ. Ir 1984. gada 25. septembra vakars. Teātra «Sovremeņņik» telpās veras priekš-

kars pirmajai mūsu teātra izrādei — K. Čukovska «Čukokkalai», izrādei, kuras skatuves mūžs iesniedzies jau otrajā gadu desmitā. Soreiz skatītāju auditoriju veido gandrīz tikai pieaugušie, jo zālē ir Starptautiskās bērnu un jaunatnes teātru asociācijas (ASSITEJ) VIII ģenerālās asamblejas dalībnieki — vairāk nekā četrdesmit valstu pārstāvji. Cilvēki, no kuriem tikai retais spēj uztvert K. Čukovska skanīgās vārsmas oriģinālvalodā. Tādēļ vēl jo dārgākas ir pozitīvās, sajūsmas pilnās atsauksmes.

«Ārkārtīgi jauki; es slikti zinu krievu valodu, bet man liekas — es visu saprotu!» (Vjetnama.)

«Ļoti asprātīga, sarežģīta, tomēr jautra izrāde ar pārsteidzoši plašu amplitūdu gan bērniem, gan pieaugušajiem.» (Kanāda.)

Un tomēr ... Daudzie labvēlīgie raksturojumi neizslēdza arī konkrētas kritiskas iebildes, kā, piemēram, par skatuvisko izteiksmes līdzekļu pārblīvētību, zināmu racionālismu vai atsevišķu paņēmienu atkārtošanos. Izskanēja arī doma, ka teātris atpaliek no tiem meklējumiem, uz kādiem šodien virzās padomju teātris kopumā. So domu izteica teātra zinātnieks A. Smeļanskis, piebilzdams, ka rīdziniekiem vajadzēja viesoties Maskavā pirms gadiem pieciem, tad kolektīvs būtu atradies meklējumu viļņa virsotnē. Patlaban teātru uzmanības lokā ir «jaunā viļņa» dramaturģija ar sociālfilozofisko dzīves skatījumu. Šajā ziņā Jaunatnes teātris atpaliek no kopīgajiem procesiem.

Pirmajā brīdī šai domai it kā varētu piekrist. Bet, ielūkojoties teātra darbā uzmanīgāk, tomēr gribas oponēt.

Jau divdesmit gadu teātra galvenais režisors ir Ādolfs Šapiro. Toreiz, kad tikko Harkovas Teātra institūtu beigušais Ā. Šapiro atnāca strādāt uz Rīgu, Jaunatnes teātris pēc Pāvela Homska aiziešanas pavisam īsā laikā bija pilnīgi zaudējis savu mākslinieciško statusu. Ā. Šapiro vajadzēja maksimālu, es pat teiktu — pārcilvēcisku spēku, lai radītu kolektīvu, ansambli, teātri ar stingri noteiktu virzību un mākslinieciško kredo. Ā. Šapiro vienmēr ir orientējies uz mūžīgo garīgo vērtību atklāsmi mākslā. Centies iestudēt sabiedriski nozīmīgus darbus, kuros būtu uzkrāta cilvēces labākā pieredze, zināšanas, uzskatīdams, ka teātrim, it īpaši jaunatnes teātrim ir jāveic arī apgaismes misija, ka vienmēr ir svarīgi runāt par karu un mieru, mīlestību un naidu, varonību un nodevību. Un ar plašu vispārinājumu par to runā literatūras klasiskais mantojums. Protams, režisors nav izslēdzis no redzes loka arī labāko, ko radījuši padomju dramaturgi, ja vien šajos darbos saklausījis sev radniecisku domāšanas veidu, ja tie risinājuši aktuālas problēmas. Tādēļ, manuprāt, Jaunatnes teātris konsekventi iet savu meklējumu ceļu, ir teātris ar savu seju. Tā repertuāra kopainā gandrīz nav gadījuma rakstura darbu, ar ko varētu

tikai atsaukties uz pašreizējām aktualitātēm vai maksāt meslus modei. Un, ja Ā. Sapiro pašā jaunākajā dramaturģijā saskatīs savam teātrim absolūti nepieciešamu sacerējumu, tad tas noteikti tiks iestudēts, tāpat kā iestudēta ir L. Petruševskas luga «Mīlestība».

Teātra dzīves kopainas kardiogramma mūsu republikā 1984. gadā ir bijusi samērā līdzsvarota. Tikai ar atsevišķiem izrāvieniem no vienmērīgā ikdienas plūduma, kad uzplaiksnījusi īsta māksla, kad dzimušas jaunas kvalitātes, novatoriski risinājumi. V. Sekspīra «Romeo un Džuljeta» Drāmas teātrī, V. Sekspīra «Hamlets» Liepājā, A. Ostrovska «Mežs» Jaunatnes teātrī, M. Servantesa «Dons Kihots» Dailes teātrī. Četri inscenējumi. Tas nav pārāk daudz, ja ņem vērā iestudējumu kopskaitu, kas sniedzas pāri diviem desmitiem. Un nav arī maz, ja zinām, ka mākslas brīnums nedzimst katru dienu. Soreiz panākumi galvenokārt saistījušies ar klasiskā mantojuma apguvi, tā mūsdienīgu interpretāciju. Var strīdēties par šo izrāžu atbilstību vai neatbilstību oriģinālam, par to problemātikas akcentējumu un māksliniecisko ievirzi, tomēr nevar neatzīt, ka tās ieņem godpilnu, nozīmīgu vietu latviešu teātra attīstības procesā.

Jau ilgāku laiku ar satraukumu tiek runāts par iestudējumu skaita samazināšanos teātros. Protams, ne jau kvantitāte ir galvenais teātra darba rādītājs. Taču ar kvantitāti ir cieši saistīta vēl kāda parādība — aktieru nodarbinātība. Un šī problēma daudzos (precīzāk — gandrīz visos) teātros kļūst arvien asāka. Arvien lielāks aug nenodarbināto aktieru skaits. Tā tas ir arī Jaunatnes teātrī. Un tieši šajā kolektīvā tas redzams visuzskatāmāk, jo Jaunatnes teātrī, kur faktiski ir apvienoti divi teātri — latviešu un krievu trupa —, pirmizrāžu skaits ir tāds pats kā citos teātros. Pat mazāks. Aizvadītajā gadā tikai četri jauniestudējumi. (J. Sudrabkalna dzejas kompozīciju, kas veltīta dzejnieka deviņdesmitgadei, pie tiem skaitīt nevar.) Šāds stāvoklis nevar apmierināt. Protams, ir objektīvi apstākļi, objektīvi attaisnojumi — režisoru kadru trūkums, nepietiekama materiāli tehniskā bāze. Bet tā ir saruna par citu tēmu. Var aizbildināties, ka teātra repertuārs ir plašs un to pašu nevar pagūt nospēlēt, tomēr līdz ar vienveidību lejup slīd daudzu aktieru meistarības līmenis. Sportisti, lai sasniegtu meistarklases rezultātus, trenējas katru dienu. Katru dienu vairākas stundas spēlē instrumentālisti. Bet aktieri, kuru instruments ir viņi paši? Aktieri palēnām ierūs. Spēlēt lomas, kas iestudētas pirms vairākām sezonām, — tā ir par maz. Tad var pienākt brīdis, kad vislabsirdīgākais režisors gan iedalīs lomu, bet aktiera sniegums izrādīsies visai niecīgs. Jaunatnes teātrī strādā — es nebaidos teikt — Eiropas mēroga aktrise Vera Singajevska. Bet pē-

dējā loma viņai bija P. Putniņa «Gaidīšanas svētkos» 1982. gadā. Un A. Krūmiņa, T. Soboļeva, V. Birģelis, jaunākā paaudze? 1985. gadā teātra kolektīvā iekļausies speciāli Jaunatnes teātrim audzināts aktieru kurss. Kādi būs viņu likteņi mākslā?

Un vēl viena problēma, kas saistīta ar krievu trupu, — kadru mainība. Gandrīz katru sezonu uz Maskavas un Ļeņingradas teātriem aiziet kāds no vadošajiem aktieriem. Lomas jau gatavās izrādēs jāuztic citiem aktieriem, jāpārstudē. Tas ietekmē inscenējumu mākslinieciško rezultātu. Nebūtībā aiztek dārgais laiks. Citā gadījumā izrāde no repertuāra jānoņem, kaut arī tās skatuves mūžs vēl varētu turpināties.

Viesizrādes vienmēr ir un paliek svētku reize, izrauta no ikdienas konteksta. Nevar līdz galam iepazīt un saprast Ādolfa Šapiro romantiskā varoņa meklējumus, ja blakus H. Kleista «Homburgas princim» un S. Benelli «Šaplēstajam apmetnim» neredz H. Ibsena «Pēru Gintu». Līdz galam neuzdzirkstī teatralitāte, ja viesizrāžu repertuārā trūkst G. Priedes «Saniknotās sliekas». Ar Pētera Pētersona inscenētajām izrādēm — A. Čaka «Spēlē, Spēlmani!», V. Majakovska «Mistēriju par Cilvēku», P. Pētersona «Bastardu» — teātris aizsāka nopietnu sarunu par mākslinieka sūtību zemes virsū, par talanta neaizsargātību, tā vieglo ievainojamību, trauslo un reizē spēcīgo dvēseli. Šo sarunu turpina «Saplēstais apmetnis» un «Mežs». Bet ir jāredz visas šīs izrādes, lai saprastu, ka teātrim tā ir ļoti būtiska programmas daļa, nozīmīga saruna ar skatītāju. Jau vairākus gadus Ā. Šapiro apgūst A. Čehova dramaturģiju. Tādēļ repertuārā ir «Mežainis», kas turpina «Ivanovā» aizsākto sarunu.

Kādā no rakstiem Ā. Šapiro izteicis domu, ka viņš izvēlas lugas pēc viena principa — vai viņam šai sacerējumā viss ir skaidrs līdz galam vai ne. Un strādāt pie jauniestudējuma viņš sāk tikai tad, ja pašam lugā vēl daudz kas jānoskaidro, jāizzina. Viņu vilina jauna — vēl neizpētīta zeme. Un, ja režisoram jautā, kādēļ repertuārā ir salīdzinoši maz mūsdienu lugu, viņš atbild: «Tiesa, neomulīgi bez mūsdienu lugām. Vai to trūkst? Nē. Ir labi «piegrieztas», labi izkārtotas. Dramaturģiskā rakstniecība kļūst aizvien spēcīgāka. Gandrīz vienmēr ir tā — kā atveru manuskripta vāciņus, tā — luga. Un tiesības uz skatuves dzīvi ir gan šai, gan tai, ko vakar lasīju. Kāpēc es tās tomēr neiestudēju?

Vairumā gadījumu šīs lugas ir komerclugas. Aktuālā problemātika (par sīkumiem tagad neviens vairs neraksta) nebūt neizklīdina komercgaru. Ar šo vārdu es saprotu gatavas pieredzes izmantojumu mākslā. Un tikai! It kā aktieriem būtu tikai viena rūpe — kā izkārtot lugā jau iegūto skaidrību.

Neinteresanti. Režisoram atliek tikai iestudēt, t. i., izmantot savas iemaņas visa gatavā pārcelšanai uz skatuves. Tas ir garlaicīgi. Tas ir kā brauciens uz pazīstamu zemi.» (Современная драматургия, 1984, № 4, с. 207.)

Un tomēr. Jaunatnes teātra afišu jau vairākus gadus rotā V. Rozova «Lido dzērves», A. Arbuzova «Uzvarētāja», A. Hmeļika «Un tomēr tā griežas? ... jeb Humanoīds traucas debesīs». (Pēdējos gados šī luga iestudēta 44 jaunatnes teātros!) 1984. gadā šiem iestudējumiem piepulcējusies populārā kinodramaturga A. Červinska komēdija «Krustiņi — nullītes». Izrādē komēdijiskā formā risināta nopietna problēma par dzīves patiesības un skaistu melu saduri. Par nevēlēšanos, kas ar laiku pārvēršas nevarēšanā, ieskatīties patiesībai acīs. Vieglāk ir ļauties iluzorajai fantāzijas pasaulei. Krāpt līdzcilvēkus un pašam sevi, jo tā ir mierīgāk, ierastāk, ērtāk. Un tā mūsu vidū piedzimst šie «krustiņi» un «nullītes», kas vīlušies sapņos un nespēj sevi atrast reālajā dzīvē. Viens ir gribējis kļūt par sevišķi bīstamu noziegumu izmeklētāju, bet strādā par parastu milici, kas cīnās ar ceļu satiksmes noteikumu pārkāpējiem. Otrs — sanitāre slimnīcā sapņojusi par slavenas operāciju māsas profesiju. Šie cilvēki melo paši sev un citiem. Un meli var dzemdēt tikai melus, neīstumu gan darbā, gan jūtās. Arī bērni dzīvo šajā neīstuma pasaulē — pārspilēti eksaltētā, romantisku «mīlas moku» un izkāpinātas visvarēšanas pasaulē.

Inscenētājs Ā. Šapiro kopā ar režisoru Sergeju Judinu (viņam tā ir debija režijā) un dramaturgu šajā nopietno pārdomu lokā mūs ieved caur spilgtu teatralitāti, liekot uz skatuves atdzīvoties priekšmetiem — televizoram, ledusskapim, taburetei, grāmatai. Katram no tiem ir sava patiesība, savs pasaules redzējums. Gan brīžam standartfrāzes runājošajam Teļikam, gan praktiskajam Ļedikam, gan romantiskajam Pufikam, gan cildenā patosā un naivā bērnišķībā eksistējošajam Sējumiņam. Artistiski darbojas Viktors Pļuts (Teļiks), asprātīgi parodēdams gan populārus TV raidījumus, gan ne mazāk populāras estrādes dziesmas un to izpildītājus. Par īstām ekscentriskām divkaujām izvēršas dialogi ar pragmatisko Jevgeņija Gamburga tēloto Ļediku, kas dziļi pārdzīvo savu nespēju darboties ar pilnu atdevi, jo viņā ir tikai viens vienīgs sasalis sudrabotais heks. Un kāda laime, kad ledusskapī tiek ielikta saldēta Ungārijas vistiņa! Aktieru ansamblis — Marina Kalmikova (Bubļiks), Raisa Lobreva (Nullīte), Valerijs Diks (Krustiņš), Oļegs Fomins (Voviks), Ludmila Ševčenko (Pufiks), Pāvels Stročiļins (Sējumiņš), Tatjana Dzjuba (Ļiļa), Sergejs Judins (Genadijs) — darbojas ar patiesu azartu, pat ekscentriku, labu ansambļa izjūtu. Tomēr dramaturģiskais materiāls ir un pa-

liek ierobežots. Patiesības, ko tēli pauž, ir nopietnas un vajadzīgas, taču nepaceļas augstāk par sadzīves patiesību līmeni. Lugas problemātika atklājas visai ātri, un tālākā darbība neko jaunu par dzīvi un personāžu nepasaka. Šķiet, šoreiz Ā. Šapiro galvenokārt interesējusi iespēja veidot spilgtu, teatrālu spēli, meklēt jaunu skatuvisko izteiksmību.

Teātra vērtētāji daudz runā par sadzīvisko, intelektuālo, poētisko teātri. Par šo virzienu attīstības līkločiem un savstarpējo mijiedarbību. Interesanti ieklausīties Ā. Šapiro domās, ko viņš izteicis, 1984. gada 15. novembrī E. Smiļģa Teātra muzejā tiekoties ar skatītājiem: «Pēdējā laikā es jūtu nepieciešamību atgriezties pie pirmatnējās teatralitātes, pie tautas teātra avotiem, pie laukuma teātra principiem ar tam raksturīgo raupjumu, es pat teiktu — rupjību, humoru, vitalitāti, arī primitīvajām formām. Gribas graut t. s. labo toni mākslā, kas, manuprāt, ir tikai viduvējības apzīmējums. Interesanta māksla sākas ar šī labā toņa nojaukšanu. Savā laikā to citās mākslas nozarēs izdarīja futūristi, impresionisti, izdarīja V. Majakovskis, P. Pikaso utt.

Kas tas ir — poētiskais teātris? Sadzīves teātris? Intelektuālais teātris? Īsts, labs teātris vienmēr ir poētisks. Tāda ir teātra daba, un no tās nekur nevar aizbēgt. Pēdējos gados mēs, režisori, esam «izkaltējuši» teātra mākslu. Ar savām pārmērīgi intelektuāli konceptuālajām izrādēm esam «izkaltējuši» arī aktierus, skatītājus un paši sevi. Izrādei, tāpat kā upei, ir jābūt krastiem (idejiskajai virzībai), tikai — jo labāks režisors, jo upe būs platāka un starp krastiem varēs brīvi raisīties aktiera talants.

Tiecību atgriezties pie pirmsākumiem es sāku īstenot jau «Sanikun no tās nekur nevar aizbēgt. Pēdējos gados mēs, režisori, esam meklējuma» un «Meža» iestudējumos un pārliecinājos, ka eju pareizo ceļu. Arī aktieri sāka spēlēt jaunā kvalitātē, izveidojās ciešāks un tiešāks kontakts ar skatītāju.»

Arī A. Červinska lugas «Krustiņi — nullītes» iestudējumā Ā. Šapiro tiecies pēc teātra mākslas iespēju paplašināšanas.

Tātad mūsdienu lugu it kā netrūkst. Bet nepietiek lugu par zālē sēdošajiem pusaudžiem. (Ak nē! Tādas ir. Tikai daudzos gadījumos arī slimas ar šo «komerceslimību». Pilnum pilnas ar stereotipiskiem varoņiem. Tādiem kā džeimsiem bondiem, kuri visu var, visu spēj — neviens kalns nav par augstu, neviena jūra par dziļu.) Tādēļ pirmsskolas vecuma un jaunāko klašu skolēnu auditorijai teātris galvenokārt adresē pasakas. Tās ir mūžam dzīvas ar savu skaistumu, didaktiski neuzbāzīgo morāli, kristāltīro skaidrību, romantisko piesātinātību. Šoreiz Jaunatnes teātris krievu trupā iestudējis pēc H. K. Andersena pasakas motīviem veidoto I. Svarca lugu «Sniega karaliene» Feliksa Deiča režijā.

J. Svarca «Sniega karaliene» Jaunatnes teātrī. Gerda — G. Zaborska, Pasaku teicējs — N. Tatarinovs

Diemžēl režisoru un aktierus (izņemot M. Kalmikovu Mazās laupītājas un G. Zaborsku Gerdas lomā) aizrāvusi iespēja izspēlēties, sniegt spilgtus, krāsām pārbagātus raksturus. Tēlotāji nevis ieklausās un mēģina izzināt un saprast mazo varoņu domu un jūtu pasauli, bet gan cenšas ārēji spilgti un skaļi nospēlēt šos bērnus. Tādēļ stāsts par draudzības visuzvarošo spēku, kas liek atsilt ledū sasalušajai sirdij un asinīm ritēt dzīslās ar dzīvības silto spēku, paliek tikai sižetiskā atrisinājuma līmenī. A. Krūmiņa kādā no intervijām ir teikusi, ka mazie skatītāji esot kā barometrs — tikko viņiem kļūst neinteresanti, sāk čīkstēt krēsli un čaukstēt konfekšu papīriņi. Un «Sniega karalienē» šis «barometrs» darbojas pilnā sparā.

Gada nogalē latviešu trupas repertuārs papildinājās ar vēl vienu jauniestudējumu — J. Raiņa lugu «Suns un kaķe», kas sarakstīta 1928. gadā. Tajā pašā gadā tā izrādīta Nacionālajā teātrī ar A. Klinti un K. Lagzdiņu galvenajās lomās. Ar to tad arī «Suņa un kaķes» profesionālās skatuves gaitas beigušās — līdz 1984. gadam. Kaut arī luga nepieder pie rakstnieka labākajiem darbiem,

tomēr katras Raiņa lugas parādīšanās uz skatuves ir gaidīta, tā paaugstina izrādes veidotāju atbildību.

Lūk, kā savu sacerējumu raksturojis autors pats: «Šo pasaku par abiem mājas dzīvniekiem esmu uzrakstījis kā naivu bērnu lugu. Suns un kaķe dzīvo mūžīgā naidā. Mieru starp kustoņiem ar varu mēģina nodibināt stiprais zvēru ķēniņš — lauva. Bet ar varu miers nav nodibināms. Tas izdodas tikai cilvēkam — mazai meitenītei, kura nāk pēdējā cēlienā un samierina abus naidniekus. [..] Lugas saturs piemērots bērnu psiholoģijai. Daudzās vietās tas balstās uz tautas teikām par suni, kaķi u. c. zvēriem. [..] Kāzu cēlienā iepītas vairākas tautas dziesmas, kuras apdzied dažādu putnu un zvēru precības. [..] Visur zvēru savstarpējās attiecības tēlotas tādas pat kā cilvēku. Sevišķi uzsvērta viltība, lišķība, stūrgalvība.» *(Rainis J.* Kopoti raksti 30 sēj. R., 1981, 13. sēj., 655. lpp.)

Režisors Uģis Brikmanis un komponists Mārtiņš Brauns centušies lugu pietuvināt mūsdienīgākam skanējumam. Radīts diskomūzikls, kurā saglabāts tikai Raiņa darba sižetiskais risinājums un teksta galvenās līnijas.

Mārtiņam Braunam jau ir liela pieredze teātra mūzikas veidošanā. Atcerēsimies kaut vai popularitāti ieguvušo mūziku «Gaidīšanas svētkos» un mūziklu «Mauglis». Arī šoreiz viņa darbs izceļas ar oriģinalitāti, ar sarežģītu muzikālās frāzes veidojumu, ar plašākiem solo, duetu un kora dziedājumiem, kas stilistiski ir visai atšķirīgi. Te dzirdam gan tieši izteiktus diskoritmus, gan atturīgas ironeskas par populārām estrādes un masu dziesmām, gan parafrāzes par tautasdziesmu tēmām. Šāda muzikālā materiāla daudzveidība prasa labu sagatavotību gan no režisora, gan arī no aktieriem, kas tomēr ir dramatiskā teātra aktieri. Pamatā viņi savu uzdevumu veic.

Par ko ir šī izrāde? Izrādes pamatdomu varētu ietvert divos vārdos — par mūžīgo nesaprašanos (to spilgti iezīmē arī Zigrīdas Atāles dažādu laikmetu stilistikā veidotie kostīmi). Kāda vecuma skatītājiem tā adresēta? Uz šo jautājumu atbildēt ir grūtāk. Sķiet — galvenokārt pieaugušajiem, jo izrādes pamattonis ir ironisks. Te gribētos citēt padomju mākslas vecmeistares Marijas Kņebeles izteikto domu: «Bērni ne vienmēr saprot ironiju. Viņi vēl neprot smieties par to, kas ir dārgs, un viņu sirdis sāpīgi reaģē uz skepsi. Ironija viņos rodas daudz vēlāk. Tās ironiskās izrādes, kas bieži parādās jaunatnes teātros un ir balstītas uz pasaku materiālu, nav domātas bērniem. Cilvēks uzreiz nav spējīgs iemācīties paskatīties uz sevi no malas. Jau Gēte ir teicis, ka māka pasmaidīt par sevi ir cilvēka augstākā gudrība.» (Современная драматургия, 1984, № 4, с. 202.)

Raiņa «Suns un kaķe» Jaunatnes teātrī. Jaunā kaķene Lūplaizīte, saukta Tamāra — N. Leimane, Jaunais suns Raujīriklis, saukts Dēmons — G. Āboliņš

Izrādes režisors ir sekojis mūzikas ironiskajai dabai, arī pats dramatiskais darbs šādu iespēju sniedz. Sai ziņā U. Brikmanim neko nevar pārmest. Iebildumi var rasties par ko citu. Vai nesaprašanās tēma, naids un mīlestība ir ietverami amizanti rotaļīgā formā? Varbūt tāda tēma prasa nopietnāku sarunu? Atsevišķos izrādes momentos nopietnība it kā mēģina izlauzties uz āru, bet ātri vien pazūd asprātīgu izdarību jūklī. Režisoram pietrūcis mērķtiecības un stingrības saturēt grožos aktieru izdarības un neatļaut viņiem izspēlēties «par pilnu naudu». Lai gan jāpiebilst, ka daudzu aktieru sniegumi ir interesanti — gan I. Tomases kaķe Tamāra, gan E. Avota un G. Āboliņa suns Dēmons. Savdabīgi koķeti skan Rūdolfa Plēpja tēlotā Kranča Kaklāklupja un Indras Burkovskas kaķes Peļu Ganes mīlas duets, artistiski spilgti darbojas jaunais runču kavalieris Garūsis — Guntis Skrastiņš un Lapsa — Velta Skurstene.

Nopietns pamattonis un mākslinieciska gaume dominē kāzu ainā, kuras skanējumu jau precizējis M. Brauns. Patlaban arvien

lielāka uzmanība tiek pievērsta folkloras izpētei, tautas mūzikas apguvei, plašu ievērību ieguvusi folkloras ansambļu darbība. Tajā pašā laikā jāatzīst, ka daļa ansambļu, kuri neapzinās tiem uzticēto misiju, kļuvuši klaji ārišķīgi. Daudzkārt cilvēki pārāk aizraujas ar pārmērīgas ēšanas un dzeršanas kultu, aizmirsdami, kāpēc vispār dzīvo pasaulē. Pret tiem tad arī vēršas izrādes veidotāji. Savukārt tieksme pēc apšaubāmas aktualitātes ieskanas izrādes finālā, kad skan «beigas tad cīniņiem, lētajiem vīniņiem». Šāda nodeva pretalkolohisma propagandai ir nevietā. Šķiet, dzejniece Māra Zālīte (viņa ir finmāla teksta autore) piešķīrusi nobeigumam didaktiski sentimentālu nokrāsu.

Kā jau minēju, lielākās veiksmes 1984. gadā gūtas klasikas iestudējumos. Viens no interesantākajiem uzvedumiem ir A. Ostrovska «Mežs» Ā. Sapiro režijā. Savā vairāk nekā simt gadu ilgajā skatuves dzīvē šī luga apaugusi ar kanoniem, kuru noplēšana bieži novedusi pie visnegaidītākajiem risinājumiem. Daudzkārt «Mežs» ir vienkāršoti sociologizēts, daudzkārt traktēts kā vodeviļa, kā sadzīves drāma, kā luga par mīlestību. Ir bijuši iestudējumi ar biezu jo biezu sadzīves slāni, kas atklāts ar maksimāli precīzām krieviskām detaļām. Un tam visam blakus V. Meierholda inscenējums ar iedzīvinātu «sociālo masku» teoriju, ar aizejošās un jaunās pasaules pretstatījumu — «kas nav ar mums, ir pret mums». Bijuši arī mēģinājumi Ostrovska vitālo pasauli tuvināt Čehova rezignācijai un Dostojevska nervozajam satraukumam. Mēģinājumi ar «Meža» uzvedumu runāt par aktiera vietu un likteni sabiedrībā.

Arī latviešu teātris vairākkārt pievērsies šī Ostrovska darba interpretācijai. Galvenie nopelni te pieder izcilajam traģiķim Teodoram Lācim, kas spoži atveidojis Ņesčastļivcevu, bijis izrādes režisors un lugas tulkotājs. (Viņa tulkojumu arī šodien izmanto Jaunatnes teātris.) Un viņam blakus — E. Valters, Z. Kalaps, O. Lejaskalne, M. Šmithene, L. Freimane, J. Osis, N. Mūrnieks, A. Jaunušans — talantīgi aktieri, kuru veiksmes saistītas arī ar «Meža» iestudējumiem.

Tādēļ jo lielāka ir interese, ko jaunu — šodienai būtisku teātris ar «Mežu» vēlas sniegt saviem skatītājiem. Par galveno Ā. Sapiro izvēlējies tēmu — teātris — dzīve, dzīve — teātris, mākslinieks un sabiedrība, dzīves teatralitāte un teātra dzīvīgums — un radījis «augsto dziesmu» mākslas spēkam un aktiera profesijai. Mākslas tēlos, Hamleta un Kārļa Mora vārdos ietverta īstā patiesība, turpretī dzīvē nākas izlīdzēties ar puspatiesībiņām vien. Jo «šīs pasaules varenie» ir vareni un viņu dzīve — teātris notiek pēc savām iekšējām likumsakarībām — svētulīgi bodnieciskām.

A. Ostrovska «Mežs» Jaunatnes teātrī. Gurmižska — D. Kuple, Bulanovs — R. Plēpis

Lugas nosaukumam «Mežs» ir divējāda jēdzieniskā slodze. No vienas puses, tas ir mežs, ko tik neveiksmīgi Gurmižska pārdod Vosmibratovam. No otras puses, tas ir tumšais, necaurejamais biezoknis, kurā dzīvo lugas varoņi, un tie tumšie darbi un darbiņi, ko viņi veikli vai mazāk veikli organizē. Un vēl mežs ir arī baiļu tēls. Sākot darbu pie iestudējuma, Ā. Sapiro uzsvēra, ka viņu interesē galvenokārt «mežs» cilvēku attiecībās. Ka viņu interesē naivā un psiholoģiskā teātra sabalansējums vienas izrādes ietvaros. Un vēl — iespēja atgriezties pie teātra pirmsākumiem, pie tām teatrāli naivajām formām, kādas sastopamas spāņu teātrī, Moljēra teātrī. Un tā Ā. Sapiro izrādē sadzīvo tautiski grotesks balagāns ar smalku tēlu psiholoģisko attiecību vijumu, spilgti izteikta konceptualitāte ar uzmanīgu un dziļu ieklausīšanos lugas materiālā. «Mežs» organiski turpina meklējumus, kas aizsākti «Saniknotajā sliekā» un «Saplēstajā apmetnī».

Jau ar priekškara atvēršanos Maskavas scenogrāfs S. Barhins mūs ievada sentimentāli ironiski tvertā mietpilsoniskas labklājības pasaulītē. Zaļu plastmasas eglīšu jūra, maziņa pirtiņa ar

īstiem dūmiem, maziņš dīķītis ar īstu ūdeni, maziņi, ar krāsainiem stikliņiem iestikloti lodziņi, tam visam pāri — vizuļojošas «sniega kupenas». Pastkartīte, ko krievu valodā dēvē par «лубок». Jūtama arī «Mākslas pasaules» meistaru ietekme.

Tad, runādama vārdus: «Kungi, te mani neviens nesaprot, izņemot gubernatoru un tēvu Grigoriju ...» — parādās viņa — Gurmižska. Un sāk vērpties traģikomiskie notikumi. Aktrise Dina Kuple, kas daudzkārt valdzinājusi žanriski atšķirīgās lomās, darbojas ar apbrīnojamu skatuvisko temperamentu, vitalitāti, azartu. Aiz svētulības maskas slēpjas spoža intrigante, aktīva cīnītāja par savu labumu, baudkāra dāmiņa «labākajos gados». Īsts Tartifs brunčos! Tomēr D. Kuples Gurmižska ar savu šarmanto, sievišķīgo pievilcību un koķetēriju prot arī valdzināt. Ar īstu saimnieces un režisores roku viņa izkārto sava «mājas teātra» ansambļa dalībniekus, katram atvēlēdama to likteni, kas pašai izdevīgs. Piemēram, Aksjušai viņa piešķir pagaidu līgavas statusu līdz tam brīdim, kad pašai būs izdevies noķert uz savas makšķeres šo pusskoloto, pāraugušo ģimnāzistu Bulanovu, šo «недоросль». Jau sen Gurmižska ir traģiski salauzusi Uļitas dzīvi un padarījusi viņu par uzticamu ķēdessuni un ziņu pienesēju. Kā ar marionetēm viņa spēlējas ar Milonovu, Bodajevu un jauno, uz aktīvu rīcību nespējīgo Pēteri.

Amizanti valšķīgas veidojas Gurmižskas attiecības ar gludi «nolaizīto» Rūdolfa Plēpja Bulanovu. Nožēlojami bailīgs (Gurmižskas klātbūtnē pat smēķēt baidās), par savu labumu norūpējies un reizē ciniski atklāts — viņš grozās šajā mikropasaulītē. Un, lūk, viņš kļūst par Gurmižskas vīru! Lielu un varenu. Kā mainās R. Plēpja Bulanovs! Kur palikušas bailes un bijība? Samta žakete, saskrullētas ūsas, sēž, kāju pārsviedis pār kāju, eleganti atstiepts mazais pirkstiņš, tēju dzerot, un augstprātīgs nicinājums balsī. Ko jūs man, saimniekam, varat padarīt?

Šai sabiedrībai pretī — dzīves «gājputni» Ņesčastļivcevs un Sčastļivcevs, kuri satiekas krustcelēs: viens — iedams no Vologdas uz Kerču, otrs — no Kerčas uz Vologdu. Aktieri, komedianti, kuriem nekur nav māju, vienmēr caura kabata un kuri visu iedzīvi var sainītī pār plecu pārmest. Jā, arī viņiem tīk komforts, ko var sagādāt nauda, — lai reizi pa reizei «nolaistu» vara pieckapeiku tuvējā traktierī. Tomēr pirmajā vietā viņiem ir garīgums.

A. Sapiro izrādē Ņesčastļivcevs un Sčastļivcevs Ulda Pūcīša un Edgara Liepiņa atveidojumā ir talantīgi aktieri. Tikai objektīvu un arī subjektīvu iemeslu dēļ šinī brīdī viņi ir bez darba. Tādēļ arī tēlos ieskanas pāris frāžu no «Ivanova», «Pēra Ginta», «Zaļā putniņa» izrādēm, no tām lomām, kas abiem mākslinieciem kādreiz ir bijušas tuvas un dārgas.

A. Ostrovska «Mežs» Jaunatnes teātri. Bulanovs — R. Plēpis

A. Ostrovska «Mežs» Jaunatnes teātri. Gurmižska — D. Kuple, Bulanovs — R. Plēpis

Ar staltu stāvu, melnam apmetnim plandot, platiem soļiem, efektīgiem traģiķa žestiem mūsu priekšā nostājas U. Pūciša Ņesčastļivcevs. Šajā «mājas teātrītī» viņam ir par šauru, viņš pieradis peldēt plašākos un dziļākos ūdeņos. Bet, ja tādu nav, var pamēģināt lomu arī šeit. Ar kādu azartu un patiesu komiku U. Pūcītis piespiež Imanta Skrastiņa Vosmibratovu atdot ar viltu izkrāpto naudu! Viņam tas sagādā īsti aktierisku baudījumu. Kaut arī acumirklīgu. U. Pūcītim izdodas atklāt Ņesčastļivcevā režisora ieprogrammēto mākslas visvareno spēku. Tikai tur, uz skatuves dēļiem, ir viņa vienīgā, īstā vieta, tikai teātris ir tas pēdējais patvērums, kur vēl saglabājušās mūžīgās garīgās vērtības. Māksla ir tas spēks, kas ceļ augšup, kas atveldzē dvēseli un sniedz mierinājumu arī grūtā dzīves brīdī.

Kaut arī E. Liepiņa Sčastļivcevs ir mazs un zaglīgs, var veikli ieslidināt kabatā svešu ziepjugabalu un brīžam var būt arī ļauns («Iešu pastaigāties pa dārzu, vismaz visas ģeorģīnes salauzīšu»), viņš tomēr ir īsts mākslinieks. Ekscentrisks uz skatuves un ekscentrisks dzīvē. Un par tādu viņu padarījis dzīves teātris. Tajā Sčastļivcevs vienmēr ir sists un pērts, sunīts un ārā raidīts.

A. Ostrovska «Mežs» Jaunatnes teātrī. Sčastļivcevs — E. Liepiņš, Ņesčastļivcevs — U. Pūcītis, Bulanovs — R. Plēpis

E. Liepiņa varonī ir daudz bērnišķīga optimisma, sāpīgas smeldzes un arī gaiša starojuma. Ne velti krievu literatūrzinātnieks A. Fomins Arkašku salīdzinājis ar jautro un parupjo senkrievu skomorohu, arī ar krievu tautas pasaku vientiesīgo velnu un trešo tēvadēlu (Ivanušku — muļķīti). Pāris raksturīgu pozu E. Liepiņš pārņēmis no *commedia dell'arte* teātra, no sava Truffaldīno. Un arī šim momentam izrādē piemīt sentimentāli smeldzīga noskaņa.

Nabagi abi aktieri atnāk Ņesčastļivceva krustmātes mājā un tādi arī aiziet: «Kad atbrauks kariete, pasakiet, ka kungi aizgāja kājām.» Viņi aiziet, jo nevar samierināties ar šauro praktičismu, traģikomiskā farsa pasauli. Aiziet uz turieni, kur māksla dod patvērumu. Bet cik ilgi tāds būs?

Ar kādu skaudību uz Ņesčastļivceva plašo žestu, kad viņš atdod tikko iegūtos tūkstoš rubļus, noskatās Imanta Skrastiņa Vosmibratovs! Šajā brīdī arī viņš gribētu tāds būt — brīvs no naudaskāres un sabiedrības žņaugiem. Bet Vosmibratovs saplok un steidzīgi dodas «pielaizīties» Gurmižskai. Tādi pasaules skrējēji kā Ņesčastļivcevs un Sčastļivcevs nāk un aiziet, bet Gurmižska paliek. Un ar viņu būs jāsadzīvo. Daudz kas būs atkarīgs no viņas labvēlības. Traģiski, bet ko lai dara?

Tātad tie, kuriem nav šīs rijības, kuri dzīves jēgu saskata mūžīgajās garīgajās vērtībās, ir apdraudēti? Tātad māksla ir apdraudēta? Skumji. Pat ļoti.

Kā laikrakstā «Советская культура» rakstīja teātra kritiķe N. Kaminska: «Poēzijas, mākslinieciskuma, mākslinieka un pasaules attiecības skan katrā rīdzinieku viesizrādēs iekļautajā uzvedumā. Arī A. Ostrovska «Mežā».»

Jaunatnes teātra aktieriem ir spilgti izteikta ansambļa izjūta, te meistari nekaunas veikt mazus uzdevumus. Tā tas ir bijis arī 1984. gadā. Tajā pašā laikā teātris var lepoties arī ar «zvaigznēm»: D. Kupli, A. Zaici, V. Singajevsku, I. Fjodorovu, S. Judinu, V. Pļutu, E. Liepiņu, jaunākās paaudzes mākslinieciem: I. Tomasi, M. Kalmikovu, G. Skrastiņu, R. Plēpi. Tas ir kolektīvs, kas spējīgs veikt vissarežģītākos uzdevumus visoriģinālākos inscenējumos.

Guna Zeltiņa

«NOLĀDĒTO» JAUTĀJUMU KRUSTUGUNIS

Liepājas teātra repertuāra aina man palaikam atgādinājusi M. Bulgakova «Teātra romānā» aprakstīto portretu galeriju Neatkarīgā teātra foajē, kur līdzās Sārai Bernārai aplūkojams teātra apgaismošanas meistara foto, līdzās imperatora Nerona portrejai — Gribojedovs, blakus Bomaršē un Ščepkinam — atvaļinātais viņa augstības leibgvardes ulānu pulka komandieris — ģenerālmajors de Bionkūrs, bet līdzās Eiripīdam smaida dāmu šūšanas ceha vadītāja Bobiļeva. Arī 1984. gadā liepājnieku afišā draudzīgi sadzīvo visdažādāko mērogu, viskontrastaināko māksliniecisko iespēju un visatšķirīgāko līmeņu dramaturģija. V. Šekspīra «Hamlets» un V. Lāča «Zītaru dzimta» te mijas ar Ļ. Korsunska komēdiju «Tētis uz pasūtījumu», R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» — ar brāļu Tūru «Ziemeļu madonnu» un S. Aļošina «Astoņpadsmito kamieli», V. Arro «Skatieties, kas atnācis!» — ar S. Moema «Moderno laulību», A. Salinska «Bundziniece» — ar J. Jurkāna «Smilšu kūku» un H. Paukša «Rīt 17.04».

Repertuāra kāpumi un kritumi ir raksturīgi katram teātrim, taču Liepājas teātrī šīs svārstības ir īpaši uzskatāmas. Liktos, ka dzīvs, no akadēmisko teātru izlutinātības pasargāts teātris (un tāds tas Liepājā neapšaubāmi ir) būtu vispiemērotākais placdarms iesācēju režisoru meklējumiem un īstā vieta, kur kopt latviešu oriģināldramaturģijas un krievu padomju dramaturģijas dzietus vai arī iedēstīt kādu eksotiskāku, piemirstu pasaules dramaturģijas stādu. Tomēr, ja teātrim pašam nav konsekventas

repertuāra programmas, tad pieaicinātie vai jauniegūtie štata režisori nevis paplašina un padziļina teātra iezīmēto tēmu loku, bet drīzāk izkliedē to, ienesdami tikai kvantitatīvus papildinājumus. Liepājas teātra situācija un skatītāju modelis, uz kuru teātris orientējas, joprojām atgādina milzīgu visēdāja organismu, kurš visai neizvēlīgi un negausīgi ņem pretī visu, kas gadās pa rokai. Režisors Oļģerts Kroders ir riskējis (un ar labiem panākumiem) un iekļāvis repertuārā «Hamletu». Gribētos, lai arī pārējā repertuāra daļā būtu pārstāvēta tomēr augstākas mākslinieciskas pakāpes dramaturģija.

Liepājas teātra idejiski māksliniecisko pamatu 1984. gadā, manuprāt, veidoja galvenokārt trīs uzvedumi: «Hamlets» un «Zītaru dzimta» O. Krodera režijā un «Skatieties, kas atnācis!» N. Klētnieka interpretācijā. «Hamlets» kolektīvam deva arī iespēju pacelties augstākam lidojumam, jo 1984. gada novembrī teātris ar šo iestudējumu piedalījās kārtējā Šekspīra izrāžu festivālā Erevānā un ieguva dalībnieka balvu — Kristāla kausu. Ja Liepājas teātris, kurā, kā varētu domāt pēc «Hamleta» programmas grāmatiņas, nav neviena republikas Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka un Tautas skatuves mākslinieka (lai gan V. Zandbergs, A. Jaunzeme, J. Bartkevičs un citi skatītāju uztverē sen tādi ir!), uzstājas līdzās Maskavas Mazajam teātrim, Erevānas Gabriēla Sundukjana teātrim, Tbilisi Kotes Mardžanišvili teātrim, Ļeņingradas Aleksandra Puškina teātrim un citiem kolektīviem, kuru dalībnieku saraksti mirdzēt mirdz no goda nosaukumiem un prēmijām, un gūst atzinību — tas ir liels ne vien šī kolektīva, bet visas latviešu teātra kultūras sasniegums. Kā var secināt pēc festivāla atreferējumiem presē un aculiecinieku stāstiem, viskarstākās profesionāļu diskusijas izraisījis K. Mardžanišvili teātra «Otello» T. Čheidzes oriģinālajā režisoriskajā lasījumā ar lielisko aktieri O. Megvinetuhucesi galvenajā lomā. Taču armēņu kritiķi un Erevānas Šekspīra centra pārstāvji, kas par mūsdienīga klasikas iestudējuma pamatu uzskata iedziļināšanos autora tekstā, priekšroku deva liepājnieku «Hamletam».

Erevānā mūsu izrāde tika spēlēta jaunā — saīsinātā variantā, kas radās pirmsbrauciena satraukumā, iepriekš prognozējot negatīvo reakciju, kāda varētu rasties, ja temperamentīgo dienvidu skatītāju gandrīz četras stundas mocītu ar visu garo Šekspīra lugas tekstu. Steigas dēļ ne viss šajā jaunajā variantā tika līdz galam izsvērts, pārdomāts, sabalansēts visos komponentos, taču kopumā uzvedums ieguva dinamiskāku, spriegāku izteiksmi. Ne velti daudz kas no šīs jaunās redakcijas akceptēts arī iestudējuma turpmākajā dzīvē. Gatavojoties festivālam, uzvedums kļuva arī vizuāli sakoptāks. Tas viss kopumā tādiem izrāžu vērtētājiem

kā igauņu teātra kritiķei mākslas zinātņu doktorei K. Kāskai, armēņu kritiķēm — mākslas zinātņu doktorei L. Samveljanai, E. Vardanjanai un citiem ļāva runāt par mūsu «Hamletu» kā par augstas kultūras izrādi, kurā panākta harmoniska vienotība režisora un scenogrāfa darbā, kurā dziļi, ar traģisku vērienīgumu un reizē smalkjūtīgi izprasts autors, sasaistot mūžīgās problēmas ar mūsdienām.

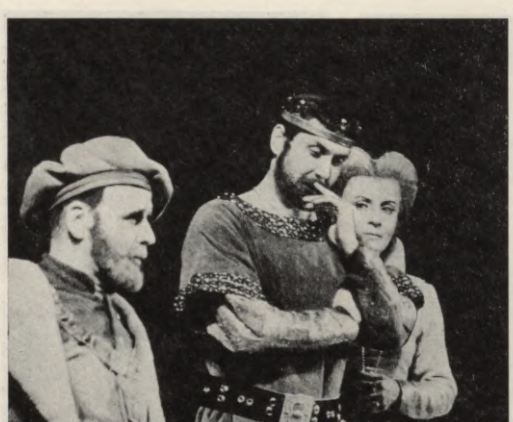
Kāds tad ir Oļģerta Krodera «Hamlets», kurā abi prinči — gan Juris Bartkevičs, gan Jānis Makovskis — godam izturējuši festivāla nopietno pārbaudījumu? Neparasti piesātināts, pretišķīgu jūtu intensitātē un domu smagmē vibrējošs, asociatīvi bagāts. O. Kroders pierādīja, cik ļoti apbružāta un pamatīgi aizmirsta (pēc būtības!) ir šī lugu luga, ar kuras latvisko trīsvārdu «būt vai nebūt» (vai angļisko un ikdienā snobu lietoto *to be or not to be*) formulu nereti tiek lāpītas visbanālākās, vispliekanākās dzīves un mākslas situācijas. Kaut arī 1972. gadā viņš šo lugu iestudējis Valmieras teātrī, režisors liek mums ieklausīties tās tekstā kā pirmoreiz lasītā. Tieši no šī viedokļa — likt pakāpeniski izjust lugas ietilpīgumu, tēmu un attiecību daudzslāņainību un mūžīgo aktualitāti — svētīga likās kolektīva sākotnējā iegremdēšanās visā Šekspīra tekstā, aktiera un skatītāja vešana atpakaļ pie literārā darba, pie teksta un interpretācijas kultūras vispār. Un tagad, kad izanalizēts, aktieru sirds un prāta pieredzē ierakstīts viss traģēdijas teksts, var atļauties uzvedumā to reducēt. Jo teātra rudens viesizrādēs Rīgā (pirmizrāde bija pavasarī), aktieriem pārvarot teksta daudzumu, jautās jau zināms atslābums, gurdenums, ierastības aptuvenība. Un tomēr bija skaidri redzams, ka atšķirībā no irdenās un plūstošās «bezkoncepciju» mākslas pārstāvjiem Oļģerts Kroders ved aktierus sev līdzi Šekspīra lugas plašumos, skaidri zinādams, pa kurām takām jāiet, lai nokļūtu pie mērķa. Dažus otrā plāna personāžus, pat Hamleta draugu Horāciju režisors gan ir palaidis uzvedumā bez īstas uzraudzības, ļaudams, lai katrs ķepurojas tekstā, kā māk, tak jau pie kopīgā mērķa pienāks. Bet nepienāk un ansamblim nepieslēdzas, un atsevišķas «Hamleta» izrādes pārvēršas par šaura centrālā aktieru kodola spožu parādi vai monotraģēdiju (kad Hamletu spēlē J. Bartkevičs).

Gruzīnu režisors Roberts Sturua kādā no intervijām izteicies, ka jau daudzus gadus sapņojot par «Hamletu», bet nevarot lugu iestudēt, jo viņa teātrī neesot titullomai atbilstoša aktiera. Oļģerts Kroders nav atteicies no nepateicīgā pienākuma vest aktierus Šekspīra pasaulē, skaidri zinādams, ka visi nespēs sekot, viņš uzņēmies visgrūtāko — līdzradīt Hamletu. Un rezultāts ir tieši tāds, kādu to sagatavojis režisora līdzšinējais pārdomātais darbs

V. Sekspīra «Hamlets» Liepājas teātri. Hamlets — J. Bartkevičs

V. Sekspīra «Hamlets» Liepājas teātri. Hamlets — J. Makovskis, Horācijs — U. Stelmakers

ar aktieriem un kādu to nodrošina Jura Bartkeviča darbaspējas un fanātiskā atdeve lomai vai Jāņa Makovska talanta emocionālais uzlādējums un trauksmainība. Tieši šāds jauns, dedzīgs, dzīves traģisko atskārsmju dedzināts un pretrunās dziļi gremdēts Hamlets, nevis vecīgs, reflektējošs princis devis iespēju O. Kroderam radīt šo pārliecinošo «Hamleta» versiju. Tajā ir sarežģīta galvenā tēla dialektika, daudzslāņainās sabiedrības šķērsgriezums, sazarots un izteiksmīgs «paaudžu koks». Dinamiskā spraigumā un skaudrā, traģiskā atklātībā raisās stāsts par paaudzēm, kas ne vien nomaina viena otru vēstures arēnā, bet dzīvo, iepazīdamas pasauli, sāpes un prieku, neģēlību un augstsirdību, mocīdamās kaislībās un noasiņodamas pretrunās un ciešanās. Jo šī senā monumentālā pasaule, kam, dūmos tītai, režisors un scenogrāfs A. Kļaviņš liek iznirt no nebūtības, ir dzīvāka par dzīvu. Tā dzīvo ne tikai ar vecākās paaudzes savtīgo kaislību blīvumu, bet galvenokārt ar Hamleta izziņas trauksmi un sāpi, vēlēšanos izprast tās likumsakarības, kas virza vai satricina šīs sensenās pasaules eksistenci.

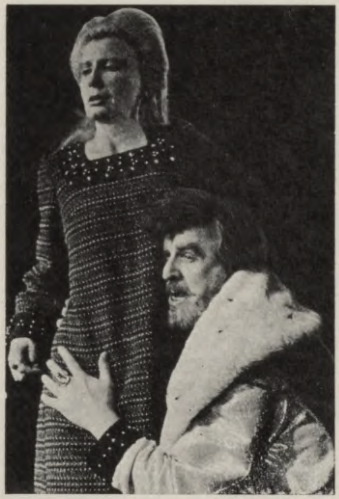


V. Šekspīra «Hamlets» Liepājas teātrī. Polonijs — J. Dreiblats, Klaudijs — J. Bartkevičs, Ģertrūde — A. Karele

Vecākā paaudze Dānijas karaļvalstī jau itin ērti iedzīvojusies laikā, kas «izgāzies no eņģēm», un pielāgojusies pašas līdzradītajam liekulīgās varas un valsts kārtības mehānismam. Daži baro savu varaskāri un miesaskāri (kā Klaudijs un Ģertrūde), daži — godkāri un vēl veselu pulku mazāku un lielāku kārībiņu (kā Polonijs). Klaudija galma veiksmīgā reālpolitiķa un reizē lielā bērna traģisko lomu (jo Polonijs līdz pēdējam brīdim nesaprot, ka viņa sīkās godkāres uzsāktā spēle ir spēle uz viņa un viņa bērnu dzīvībām) J. Dreiblats novada decenti un eleganti. Un nevienam nešķiet (vai vismaz visi izliekas nemanām), ka dāņu valstī «ir kaut kas satrunējis». Katrs ir aizņemts ar sevi, un par jauno paaudzi te visiem maza bēda, vecie izmanto jaunos savos savtīgajos tīkojumos, utilitāru un atriebīgu mērķu labad sakropļodami viņu dzīves, izdzēsdami dzīvības.

Un jaunā paaudze — cik tā nestipra un pakļāvīga ļaunumam! Ofēlijas neķītrais ārprāts ir Klaudija galma tikumu spogulattēls.

V. Šekspīra «Hamlets» Liepājas teātrī. Ģertrūde — A. Karele, Klaudijs — J. Lagzdiņš



Tāpat Laerta liktenis ir viņa tēva bezjēdzīgās dzīves turpinājums. Tukšā, skaļā rosībā aizrit J. Āboliņa Laerta skatuviskā eksistence; vēl viens jauneklis aiziet no šīs dzīves, nepiepildījis savu laiku un neapjēdzis šī laika postu, izplēnējis spēks, kas citos apstākļos, vīrišķībai atraisīts, būtu varējis palīdzēt Hamletam. Arī A. Albužes un A. Kvālas Ofēlijas maigais trauslums un sievišķība, kas sākumā šķiet it vitāla, nekļūst par reālu spēku, jo Polonija bērni savu dzīvi vada neziņas tumsā, allaž tiek orientēti uz bezierunu paklausību, uz galmā valdošās kārtības atzīšanu.

J. Bartkeviča un J. Makovska Hamlets (pirmais vispirms ar prātu, otrais ar visu savu pārjūtīgo būtību) ir vienīgais no jaunajiem, kuram dota domāšanas patstāvība un vēriens, kurš vēl nav iestidzis ierastībā un samierinājies ar garīgo un fizisko varmācību. O. Kroders tikko no Vitenbergas universitātes ieradušos Hamletu traktē kā augstāka garīguma nesēju salīdzinājumā ar ārēji spožo, bet izvirtušo dāņu galmu. Viņš šo nepieredzējušo jaunekli, kas savas dienas līdz šim vadījis starp grāmatām, zināmā mērā ideālā, uz gara dzīvi vērstā pasaulē, tīšām iemet «lauvu bedrē», nesaudzīgi konfrontēdams ar Šekspīra dotajiem

vistraģiskākajiem esības jautājumiem. Katrā zīņā Hamlets nav pirmais un vienīgais, kurš redz, k a s te notiek, bet viņš ir pirmais, kurš cenšas izprast, k ā p ē c tā notiek, un vienīgais, kurš izjūt morālu p i e n ā k u m u stāties pretī ļaunumam un varmācībai. Jo pat Horācijs (ko godprātīgi cenšas atveidot U. Stelmakers), Hamleta draugs, ar kura palīdzību princis tiecas izzināt patiesību, baidās ielaist sevī dzīvās dzīves nejēdzību, haosu, asinis, sāpes, tāpēc nespēj būt īsts atbalsts Hamletam. Horācijs paliek tīrām rokām, taču viņam netiks piedots, jo viņš zina, ka laiks brakšķēdams gāžas ārā no eņģēm, bet nekā nedara.

J. Bartkeviča Hamlets ir asredzīgākais, viņš pirmais ieraudzījis laika postu, uztaustījis tā saknes un rāda cilvēka pienākumu, pats uzņemdamies grūtāko daļu. J. Makovska princis ir it kā viens no mums. Varonis, kuram var līdzināties katrs, kas asi izjūt necilvēcību, netaisnību, vienaldzību un cietsirdību, kas smagi un traģiski pārdzīvo vilšanos, melus, nodevību. J. Makovska Hamlets ir vārāks, trauslāks; tēlojumā vērojama nenoturība — līdzās patiesas iedvesmas brīžiem ir neveiklas, samocītas pārejas. J. Bartkeviča varonim raksturīgs lielāks cilvēcisks briedums, rūgtākas atziņas mokas un dziļāks izmisums, jo šis Hamlets jau ir «meistardarbs — cilvēks», kam lemts aptraipīties ar asinīm un iet bojā augstākas cilvēcības labad.

J. Bartkeviča Hamleta un J. Lagzdiņa Klaudija konflikts nepārprotami izgaismojas kā jaunās, progresīvās paaudzes nostāja pret veco, izkurtējušo varu un kārtību. Taču otrajā sastāvā, kad Hamletu tēlo J. Makovskis un Klaudiju — J. Bartkevičs, tradicionālais konflikts iegūst asu, neierastāku pagriezienu. Jo arī Klaudijs, kas nule ieguvis varu, ir jauns, viņš un Hamlets ir vienas paaudzes cilvēki, un Klaudijs labprāt sadarbotos ar princi un atvēlētu viņam nebūt ne pēdējo vietu pie dzīves un varas dzīru galda. Jā, vienas paaudzes cilvēki, bet cik dažādas ir viņu tieksmes, mērķi, centieni! Viens — trauslais garīgums, kas nemitīgi tiek satricināts un apdraudēts, otrs — nekaunīgais, vitālais dzīves spēks, kas līdz pēdējam aizstāv savas tiesības. Viens iestājas par cilvēcību, otrs it kā progresa vārdā pārkāpis tai pāri. Kad Klaudiju spēlē J. Lagzdiņš, ar vecākās paaudzes pielāgošanās spējām, amorālo dzīvesveidu un vardarbību inficējas jaunā paaudze, un tas ir dramatisks process. Bet vēl jo dramatiskāks tas ir vienas paaudzes ietvaros: J. Bartkeviča vīrišķīgi pievilcīgais Klaudijs pēc izdarītā noziegumа ir inficējies pats, un viņa vardarbība neglābjami saindē visu paaudzi un norāda tai cīņā pret ļaunumu tos pašus negodīgos līdzekļus. Turklāt šis Klaudijs ir inficējis arī viņu karsti mīlošo A. Kareles Ģertrūdi (šī režisora un aktrises kopdarbā radītā loma ir viens no augstākajiem sasniegumiem iz-

V. Šekspira «Hamlets» Liepājas teātrī. Skats no izrādes. Centrā — J. Bartkeviča Hamlets.

rādē). Skatā ar medaljonu Hamlets viņu piespiež ielūkoties aiz neziņas, grēka un nozieguma plīvura un sastingt baisā atskārsmē. Kopš šī brīža A. Kareles karaliene no Klaudija bēgtin bēg. A. Jaunzemes un J. Lagzdiņa karaļpāris, kaut arī tā iekšējo dzīvi plosa vainas komplekss, tomēr ir stabili pašreizējās kārtības sargātāji, spoži tās reprezentanti, un viņiem vairs atpakaļceļa nav. Šo cilvēku dvēseles nekas vairs nespēs skaidrināt.

Tikai māksla, vienīgā mūžīgā vērtība, kas pastāv gan atsevišķa cilvēka dzīvē, gan cauri paaudzēm un laikmetiem, — tikai tā spēj šķirt patiesību no meliem, likt katram ielūkoties tai bezdibenī, ko viņš slēpj sevī, un arī ļaundarī modināt sirdsapziņu. Uzvedumā to apliecina gan I. Briķes Pirmā aktiera monologs, gan viss «peļu slazda» ainas izkārtojums. Viņi it kā uz brīdi sadodas rokās — Hamlets un Pirmais aktieris, dzīves un mākslas pravietis. Tikai Hamletam savas dzīves traģēdiju lemts izspēlēt līdz galam, ar asinīm samaksājot gan par savas, gan iepriekšējo paaudžu nevarību, gļēvumu, bailēm. Un šajā ceļā viņam visuzticamākais biedrs ir Āksts, ko uzvedumā atveido I. Kalnarāja un kas it kā apvieno šīs abas — dzīves un mākslas stihijas.

J. Marcinkevičs, izteikdamies par savu triloģiju, sacījis, ka «Mindaugā» viņš iztirzājis valsts un varas pamatus, «Mažvīdā» pievērsies lietuviešu rakstības un literatūras pirmsākumiem, bet «Katedrālē» — lietuviešu tautas kultūrai. Tāpat gribas teikt, ka divi O. Krodera iestudējumi — «Hamlets» un «Zītaru dzimta» — loģiskā pakāpenībā veido spēcīgu, mākslinieciski pārliecinošu diloģiju ne vien šī režisora daiļradē un uz Liepājas skatuves, bet latviešu teātra kontekstā vispār. Abas šīs nosacītās diloģijas daļas papildina viena otru, vedot no mūžīgajām problēmām, no universāla sabiedrības modeļa («Hamletā») pie konkrētas tautas likteņa, kura tāpat meklē savu ceļu pasaulē un mokās ar saviem «nolādētajiem» jautājumiem, kuras gaitu tāpat apzīmogo ieguvumi un zaudējumi, sāpes un prieks, asinis un ceribas («Zītaru dzimta»). Abos iestudējumos panākts gandrīz ideāls sabalansējums, kad vispārinājums pāraug konkrētībā un konkrētība — vispārinājumā, kad skatītājs skatuves varoņu meklējumus, kas attiecīgi lielākā vai mazākā mērā aptver visus trejus lokus — valsts varu, literatūru un mākslu un kultūru —, izjūt kā savus.

Iedegas svecītes Zītaru mātes (I. Bīne) un tēva (E. Pujēns) rokās kā veļu svētkos, kad tiek pieminēti visi aizgājēji, un sākas stāsts par kādas dzimtas vēsturi, kas pamazām pāraug tautas likteņstāstā. O. Krodera dramatizējuma pirmajā daļā — Prologā — dominē nosacītība, te veiksmīgi apvienojies episkums (kompozicionāli vienojošais elements ir J. Bartkeviča — Zītaru Jāņa stāstījums) ar poētiskumu. Netrūkst arī vitālu, drastisku piesitienu, piemēram, katrs no Zītaru bērniem piesaka savu ierašanos uz skatuves ar jaundzimušā kliedzienu. Tas tēlaini saslēdzas ar degošajām svecēm un liek domāt par lielo dabas, dzīves un dzīvības apriti, atgādinot, ka mēs visi esam dzimuši uz šīs grēcīgās zemes un mūsu pašu varā ir šo zemi kopt un veidot. (Šis režijas paņēmiens pirmajā brīdī asociējas ar lasīto un dzirdēto par Žana Luija Baro un Madlēnas Reno viesizrādēm Maskavā septiņdesmitajos gados, kad abi mākslinieki dažās minūtēs ar humoru nospēlējuši visietilpīgāko «avangardistisko» lugu «Cilvēka dzīve», kurā bijuši tikai divi kliedzieni — cilvēka pats pirmais un pats pēdējais — pirmsnāves kliedziens.)

Vieglumā aizmaldās gan Ernesta (G. Kugrēns), gan Elzas (A. Karele) ceļi. Caur smagiem sadzīves lokiem savu aicinājumu atrod Jānis (J. Bartkevičs), kas dzimtas vārdu aiznes vistālāk. Taču arī viņa dzīvei trūkst jūtu pilnības. Tik ilgi un grūti viens otru meklē Lilija (I. Briķe) un Ingus (J. Āboliņš)! Dzīves pīrāgu sadala manīgie, un klusajam Kārlim (I. Krastiņš) un Sarmītei (I. Mūrniece) uzbrūk smagi pārbaudījumi cits pēc cita. Prologa ritms un dinamika, daudzslāņainā izteiksmība un reizē lakonisms

V. Lāča «Zītaru dzimta» Liepājas teātrī. Jānis Zītars — J. Bartkevičs

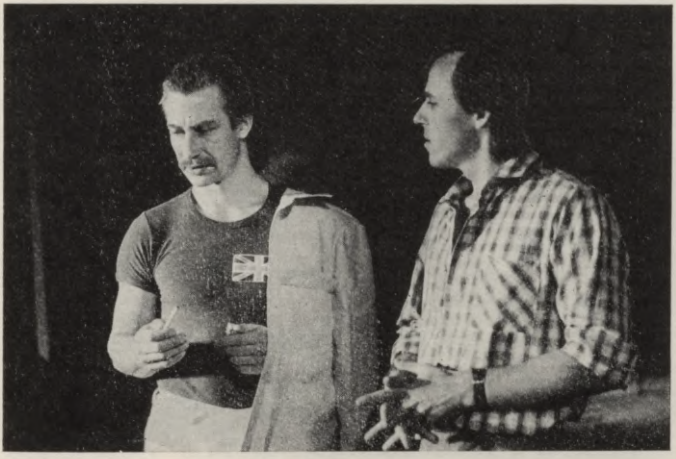
turpmākajos divos cēlienos, kur dominē tradicionālais psiholoģiskais izsekojums un darbības sadzīviskums, rod turpinājumu tikai atsevišķās epizodēs. Emocionāli un jēdzieniski ietilpīga ir Jāņa un Lauras (A. Albuže) pēdējā tikšanās, Ingus atgriešanās mājās, kad vēl jo vairāk jādomā par tiem daudzajiem, kas no pasaules klaida neatgriezās. Taču noslēgumā sāk kaitināt gan tas cukursaldais sīrups, kurā režisors Ļāvis iestigt Kārļa un Sarmītes līnijai, gan naivais ilustratīviskums, kas iezadzies finālā, kad mūsdienīgi skatuves strādnieki realizē Zītaru ūtrupi un priekšplānā negaidīti izvirzās tādi personāži kā Mārtiņš, Mīce u. tml. Veidojas haotiska, nesavākta kopaina — pretstatā Prologa gandrīz klasiskajai līniju skaidrībai, kompozicionālajai tīrībai.

Taču tādu aktieru kā J. Bartkeviča, A. Kareles, D. Makovskas, G. Kugrēna, J. Āboliņa, I. Kalnarājas, M. Antenišķa un citu atturīgāk vai klajāk paustais temperaments, personības dzīvās, siltās krāsas palīdzējušas režisoram kopumā radīt ietilpīgu, cilvēciski piesātinātu skatuvisku metaforu. Tā liek domāt par tautu, kuras nākotni neskaitāmas reizes sāpīgi aizcirtuši ārēji spēki, bet kura

arī pati pazudina sevi savstarpējos ķīviņos dēļ mantas, zemes un goda. Un tomēr tauta ir pietiekami spēcīga, lai katrreiz atdzimtu — arī caur mākslu, literatūru, garīgumu. Lai atrastu savās dziļēs to vitālo, augšupceļošo spēku, ko uzvedumā simbolizē Jānis, rakstnieks, kurš spēj tautai rādīt īstās dzīves spoguli, atklāt ne tikai postošos netikumus un pastāvošās kārtības trūkumus, bet viest arī nākotnes cerību. Izrādes sākumā J. Bartkeviča varonis vienu brīdi atgādina Hamletu, kas pieradināts dāņu galmā, bet finālā skaidri redzam, ka tas ir cilvēks, kurš jūt un domā tālāk par ikdienas eksistenci.

«Zītaru dzimtas» izrāde sniedz spēcīgu (lai arī sāpīgu) pozitīvā ideāla uzlādējumu, liek domāt par tiem dzīves pretrunās ārdētajiem, bet stiprajiem cilvēkiem, kuri kā zvaigznes mirdz katras tautas vainagā, par tiem centrtieces spēkiem, kas satur kopā ģimeni, tautu. Savukārt V. Arro lugas «Skatieties, kas atnācis!» iestudējumā gan autora, gan režisora Naura Kļētnieka un aktieru ansambļa galvenā uzmanība vērsta uz sabiedrības sociālpsiholoģisko, garīgās un materiālās dzīves noslāņošanos, kas saārda un sabiezina attiecības līdz traģēdijai pat vienas ģimenes ietvaros.

Kāda tad liepājnieku izrādē ir šī «vecā rauga» inteliģence, kam gandrīz visos lugas interpretējumos un skaidrojumos Vissavienības presē tiek uzkrauta smaga grēku nasta? Un kāds ir tās pretnis — frizieris Kings, Eiropas čempions savā profesijā, kurš ticis pasludināts gandrīz vai par supervaroni, kurš jūtas aicināts gan tiešā, gan pārnestā nozīmē atjaunot inteliģences noplicināto gēnu fondu? N. Kļētniekam ir sava nostāja, kas izaugusi no domas par inteliģences dzīves īpatnībām, no tās šodienas problēmām. Inteliģencē režisors fiksējis galvenokārt iezīmes, kas liecina par tās sabiedriskā prestiža noslīdējumiem, par atkāpšanos no savām pozīcijām apkalpojošās sfēras pārstāvjiem par labu. Īpaši abu jaunākās paaudzes inteliģentu — zinātnieka Šabeļņikova (H. Ulmanis) un viņa sievas Alīnas (D. Makovska vai I. Belte) tēlos precīzi atklājas, kā materiālā eksistence ietekmē, pat kropļo garīgo esamību. Nemitīgās materiālās, sadzīves rūpes un ar tām saistītais fizisko un garīgo spēku patēriņš Šabeļņikovā nokāvis vīrieša pašapziņu, nelabvēlīgi ietekmējis gan viņa zinātnisko darbu, gan ģimenes dzīvi. Smagā ikdiena nogurdinājusi arī Alīnu, un viņā jau briest gatavība nodot ģimenes ideālus. Tos ideālus, ko tik iecirtīgi sargā viņas tēvs (īsteni saviļņojošu Tabunova tēlu radījis L. Locenieks) un uztur spēkā — kaut arī ar izlīdzinošas, uz kompromisu virzītas koķetērijas piedevu — māte (Dz. Sēliete). Taču arī vecāki vairs skaidri neapzinās reālās dzīves dzinējspēkus.



V. Arro «Skatieties, kas atnācis!» Liepājas teātrī. Kings — V. Čestnovs, Sabeļņikovs — H. Ulmanis

Šādā situācijā visi trumpji ir it kā Kinga rokās. Viktora Čestnova varonī (un šis ir viens no aktiera visnopietnākajiem darbiem teātrī) skaidri jaušama tā iekšējā un ārējā atbrīvotība un dabiskā pašapziņa, kādu cilvēkam sagādā iemīļots, turklāt veiksmīgs darbs, ar kuru var netraucēti nodarboties un kurš sniedz arī materiālu nodrošinātību. V. Čestnova Kinga un H. Ulmaņa Sabeļņikova dialogs mašīnā parāda ne vien divus būtiski atšķirīgus kultūras un dzīves izpratnes modeļus un ir interesants individuālās psiholoģijas pētījums, bet ir arī spilgts sociālās psiholoģijas dokuments. Savukārt Kinga un D. Makovskas Alinas sarunas atklāj šajā supermenī gan dziļi iekšā pulsējošu smeldzi, kura sniedz šim tēlam dažus sāpīgas lirikas apskaidrotus brīžus, gan veselu kompleksu mudžekli, kas uz ārieni izlaužas izaicinošā skaļumā, agresivitātē, nežēlībā. Izrādē nav viennozīmīgi traktēta ne inteliģentā ģimene, ne Kinga tēls.

Izteiksmīgs uzvedumā ir plašais jauno saimnieku galds, ko klāj Kings un viņa draugi (pretstatā iepriekšējo vasarnīcas īpašnieku pieticīgajam tējas galdam). Tā ir asociatīvi ietilpīga metafora, kas

liecina par dzīves virspusē uzpeldējušā slāņa apetīti, patērētājfilozofiju un drošo iejušanos jaunajā sociālās hierarhijas dalījumā. Šī «dzīves svinēšana» pievelk gan tos, kam dzīvē nav savas pozīcijas, noteikta mērķa un arī noteiktas nodarbošanās (kā D. Lācaras Mašu), gan tos, kuriem apnikusi pliekanā ikdiena un kuri vairs neatrod spēkus nemitīgajai cīņai (kā Alinu), gan tos, kas jau sen peld pa straumi un spējīgi sacelties tikai dzērumā (kā A. Kalnarāja dzejnieku Ordincevu — inteliģences vājākās daļas absolūtās nevarības un deģenerācijas simbolu). Un «dzīves saimnieki» viņus var piedzirdīt, ņirgāties, uzjautrināties un aizlāpīt ar tiem tukšumu savās dvēselēs. Arī Kings «ņem savu lielo revanšu» — viņš pazemo Alinu, tādā veidā atriebdamies Sabeļņikovam par pusaudža gados gūtajiem pazemojumiem, ko viņam skolā sagādāja inteliģentie «lielpieres». Un, kaut arī finālā atklājas vēl dziļāka noslāņošanās — šoreiz jaunā slāņa vidū, jo, lūk, īstenie nelieši izrādās abi Kinga draugi (tos neuzbāzīgi raksturo I. Mačis un A. Ližbovskis) un viņš pats kļūst par piekrāpto un upuri, — tomēr režisors un arī skatītāji tiecas solidarizēties ar H. Ulmaņa jūtīgo, cilvēciski neaizsargāto Sabeļņikovu.

Duālistiska ir V. Čestnova Kinga situācija, kurš, neapmierinādamies ar ērtu eksistēšanu savā vidē, tiecas pēc augstākas kultūras, cilvēcības, garīguma un kuru piekauj «savējie». Arī H. Ulmaņa Sabeļņikovs smagāko un izšķirošo triecienu saņem no vistuvākā cilvēka — no Alinas. Jo, apšaubīdama sava tēvoča — rakstnieka literārā mantojuma īsto vērtību, viņa ne tikai nodod vairāku paaudžu ideālus, garīgo darbu, mākslu un kultūru kā tādu, savu pašcieņu, bet nodod arī sava vīra — zinātnieka darbu un mērķus, nosvītro visu viņu kopdzīvi, mīlestību. Sabeļņikovs klausās pārsteigts un satriekts — cik ātri asnus laidusi Kinga filozofija! Un aiziet no dzīves, apliecinādams garīguma, kultūras ideju.

Pēc V. Slavkina lugas «Stilīgais un viņa meita» uzveduma šis atkal ir iestudējums, kas apliecina N. Klētnieka cilvēcisko, pilsonisko un profesionālo briedumu. Tas ir viens no asākajiem, skaudrākajiem, sadzīviskā omulībā neizplūdušākajiem «jaunā viļņa» dramaturģijas interpretācijas paraugiem uz mūsu teātru skatuvēm. Brīžam uzvedumā klibo ritms, nereti sižets sāk prevalēt pār psiholoģiskām norisēm, taču iestudējums ir interesants tieši ar galveno personāžu neparasti piesātināto un sāpīgi atvērto iekšējo dzīvi.

Joprojām aktuāla (un pēdējā laikā īpaši saasināta) sabiedriski politiskā tematika koncentrēta liepājnieku izrādē — brāļu Tūru «Z i e m e ļ u m a d o n n ā». Savulaik šo lugu Panevēžā iestudēja

A. Salinska «Bundziniece» Liepājas teātrī. Mika Stavinskis — A. Lasmanis, Tuzikova — V. Sneidere, Fjodors — G. Kugrēns, Ļizočka — V. Viksne, Ņila Sņižko — I. Briķe

J. Miltinis ar D. Baņoni Glena Deivida Rodžera lomā, šis darbs faktiski iezīmēja aktiera popularitātes sākumu. Luga visai kaismīgi runā par cilvēka apdraudētību mūsdienās, pretrunām civilizētajā pasaulē, par nepieciešamību visiem saprātīgi domājošiem cilvēkiem solidarizēties, lai pasargātu cilvēcību, garīgumu, dzīvību. Taču dara to ar novecojušiem, piecdesmitajiem gadiem raksturīgiem līdzekļiem. Un te neko nespēj glābt ne režisora Haralda Ulmaņa godprātīgais darbs, ne atsevišķu aktieru centieni no intrigas cilpām izmudžināt tēlu dzīves, no liekvārdīgām psiholoģiskām skicēm izveidot konkrēta cilvēka likteni. Vairāk tas izdevies V. Cestnovam karalidotāja Rodžera lomā, kurš skatītājam liek gandrīz vai fiziski sajust sava varoņa alkas pārraut nolādēto dzīves mehānismu, lai garīgi šķīstītos mīlestībā. I. Mūrnieces tēlojums galvenajā sievietes — Kristīnes lomā sniedz tīri estētisku baudu. Ar šo tēlu, ar Dantes un Petrarkas sonetu iestarpinājumiem lugas materiālā uzvedumā ieskanas diskutējama tēma — no civilizācijas pretrunām, no cilvēka pašiznīcināšanās tieksmēm var glābties skaistumā, garīgumā, mākslā, mūžīgajās vērtībās, tā-

pēc posta laika dzīlēs ir jāļauj atdzimt madonniskajam, mūžīgi sievišķīgajam, dzīvību un cilvēcību sargājošajam spēkam.

Sievietes likteņa dramatisms karā, personības gribas potenciāla un spēju robežas pētījums ekstremālos apstākļos — tāda ir A. Salinska lugas «Bundziniece» iestudējuma tēma. O. Ķrodera veidotais uzvedums ir teātra velte Uzvaras 40. gadadienai, un tā centrā ir izcils aktrises Indras Briķes darbs padomju izlūka Ņilas Sņižko lomā. Dziļais un precīzais galvenās varones līnijas izstrādājums, tēla ekspresīvā plastika (uzveduma emocionālā kulminācija ir Ņilas izaicinošā deja banālajā ballītē, kas sasniedz traģiski skaudru izteiksmi) un aktrises neparasti intensīvā, sāpīgā dzīve šajā tēlā — tas viss liek aizmirst izrādes objektīvos trūkumus. Gan pārējā aktieru ansambļa nesabalansētību (kaut arī uzvedumā eksistē, piemēram, tādi atmiņā paliekoši tēli kā V. Sneideres Tuzikova un G. Kugrēna Fjodors); gan iestudējumā nepārvarēto lugas shematismu perifērās tēlu sistēmas raksturojumā. Viena un apdraudēta starp ienaidniekiem, svešajiem un viena, apdraudēta, sveša un nicināma starp savējiem — šādā ciešanu un varonības lokā liepājnieku izrādē dzīvo I. Briķes varone. Svaiga, neordināra, asociatīvi bagāta aktierspēle, kas impulsu veidā atgādina gan K. Padega traģisko gleznieciško ekspresiju «Madonna ar ložmetēju», gan arī Soņas (F. Dostojevska «Noziegums un sods» uzvedumā) gatavību upurēt visu, arī savu morālo tīrību un tikumiskās jūtas, visus dvēseles spēkus tuvāko, līdzcilvēku labā, augstākas idejas vārdā.

Ģenerālas idejas trūkums un ideālu devalvācija — intīmu šīs tēmas variāciju risina Jāņa Jurkāna psiholoģiskās drāmas «Smilšu kūka» iestudējums teātra Mazajā zālē Haralda Ulmaņa režijā. Luga un uzvedums stāsta par cilvēkiem, kas nespēj piepildīt laiku, kurā viņi dzīvo, viņi tiecas izpušķot un aizlāpīt tukšumu vai nu ar meliem, karjerismu un mantu kultu, vai nīkšanu un tukšu filozofēšanu pie kafijas tases, vai asiem pārdzīvojumiem. Šķiet, gan autors, gan režisors vienādi jūtīgi fiksējuši situāciju, kad grūst ģimenes pamati, kad zūd saprašanās vistuvāko cilvēku starpā, kad gadi iet, bet cilvēks vēl joprojām nevar atrast savas dzīves virzošo ideju un to cilvēcisko siltumu, pēc kura orientēties pasaulē. Un šajā ziņā uzvedumā atspoguļotā situācija varētu būt vēl skaudrāka nekā lugā, jo J. Jurkāna varoņi ir daudz jaunāki par iestudējuma dalībniekiem, kuri neapšaubāmi ir nonākuši pie kritiskas robežsituācijas savā dzīvē. Viņiem visiem — gan A. Kalnarāja Mārtiņam, gan J. Kuplā Ģirtam, gan G. Kugrēna Viesturam un I. Mūrnieces Alisei — sāp, smeldz šis tukšums, nepiepildītības, iekšējās nestabilitātes izjūta, ko nespēj remdēt īslaicīgas saprašanās ilūzijas. Un visi vīrieši apzināti

J. Jurkāna «Smilšu kūka» Liepājas teātrī. Ģirts — J. Kuplais, Viesturs — G. Kugrēns, Alise — I. Mūrniece, Mārtiņš — A. Kalnarājs

vai neapzināti tiecas pēc Alises sievišķības, mīlestības maigā, gaišā starojuma, kas beigās tiek saplosīts, iznīcināts.

Kādēļ pat vistuvākie cilvēki nespēj būt viens otram par atbalstu, patvērumu, cerību? Vai atriebjas kādreiz nepārdomāti izdāļātās jūtas, kas noplicinājušas dvēseli? Vai tas ir sociāls vai morāls infantilisms — vienādi bīstams gan pašiem, gan sabiedrībai? Šos jautājumus iestudējums uzdod. Taču režisoram pietrūcis konsekvences lugā ieprogrammēto tēmu skatuviskajā risinājumā. Īpaši mulsina uzveduma finmāls, kas atšķirībā no nepārprotamas fiziskas un garīgas katastrofas lugā darbībai liek turpināties slimnīcas palātā. Vai tiešām viss bijis tikai ļauns, nejēdzīgs murgs? Vai arī režisors savus varoņus nosoda ar jo projām bezjēdzīgu eksistēšanu dzīvē, kur valda tādi kā Viesturs, un šis kompromisa variants viņam liekas daudz briesmīgāks nekā fiziska bojāeja vai ārprāts?

Taču J. Jurkāna lugā un tās uzvedumā nav tās kaitinošās pretenzijas uz dziļdomību, kāda vijas cauri, piemēram, Hermaņa Paukša dramaturģiskajai skicei «Rīt 17.04», ko Mazajā zālē

iestudējis Nauris Kļētnieks. It kā aktuāla tēma, kas turpina «Smilšu kūkā» ieskicēto gandrīz eksistenciālistisko nesaprašanās modeli. Taču pamatsituācija, kad māte (Dz. Kļētniece) un meita (D. Lācara) satiekas pēc ilgāka laika, ko meita pavadījusi ārpus mājām «brīvā dzīvē» un tagad it kā meklē ceļu atpakaļ uz saprašanos, uz jēgu, uz tuvību, ir tā ornamentēta ar viselementārākajām frāzēm, ka brīžam zūd dialoga racionālā doma, mērķis, virzība. Iecerētais «aisberga» princips netiek attaisnots, šādā vispārikdienišķumā ievīstītās mātes un meitas attiecības zaudē savu jēgu, šķiet vulgarizētas, samocītas. Visa luga atgādina garu ekspozīciju, kas finālā beidzot nonāk pie tā, ar ko vajadzēja sākt — ar situācijas noskaidrošanu. Tomēr gan režisors, gan abas aktrises, veicot īsti pašaizliedzīgu darbu, lugas ierobežotajā psiholoģiskajā modelī spējušas iezīmēt būtiskas mūsdienīga paaudžu konflikta cēloņsakarības.

Viena no pilnasinīgākajām un vitālākajām cilvēka dzīves atspoguļotājām mūsu klasiskajā dramaturģijā ir R. Blaumaņa komēdija «Škroderdienas Silmačos». Dramaturgs pats ir tik atjautīgi izrežisējis cilvēka mūžu visos tā posmos, ka īpaša režisora iejaukšanās «no ārpuses» it kā nebūtu nepieciešama. Taču, skatoties uzvedumu Liepājas teātra jaunākās un vidējās paaudzes sastāvā, liekas, ka debitants režijā aktieris Valdemārs Zandbergs, kam piemīt lieliska spēja saviem atveidojamiem tēliem piešķirt vispārinājumu un piesātināt pat visvienkāršākās skatuviskās norises, nereti arī režisējot ap sevi izrādi, šoreiz ir pārvērtējis Blaumaņa kā suverēna skatuves demiurga spējas. Daļa aktieru, kā V. Āboliņa un I. Martinsone (Antonija), A. Kalnarājs (Aleksis), L. Jakovļeva (Elīna), A. Krūms (Kārlēns), U. Stelmakers (Rūdis), darbojas organiski un pārliecinoši; jaunajiem aktieriem neapšaubāmi ir svētīga šī Blaumaņa skola. Bet iestudējumam kopumā trūkst tās patiesās jaunatklāsmes un pirmreizības dzirksts, ko sen zināmā materiālā spēj iededzināt vienīgi režisora strikti izstrādāta sistēma, kurā aktieri tiek noslogoti ar jaunu skatījumu, jauniem, neierastiem papildu uzdevumiem.

Neilgā laikā Liepājas teātrī trīs uzvedumus — Ļ. Korsunska «Tētis uz pasūtījumu», S. Ašošina «Astoņpadsmitais kamielis» un S. Moema «Modernā laulība» — veidojis jaunais režisors Ilmārs Elerts, kas pēc Ļeņingradas Kultūras institūta beigšanas 1984. gadā sāka savas darba gaitas šajā teātrī. Iestudējumi liecina par neprasmi pārvaldīt un organizēt dramaturģisko materiālu, mērķtiecīgi vadīt aktieri, par sasīcinātu detaļu izstrādājumu, kas sadrumstalo uzvedumu un padara neskaidras galvenās līnijas. Kādi un cik ilgi veidosies

I. Elerta mācekļa gadi teātrī, par to varbūt vēl pāragri spriest, bet paveiktais perspektīvu neuzrāda.

Liepājas teātra ģenerālais kurss 1984. gadā šķiet nopietns, uzmanības un līdzdalības vērts. To īstenojot, dziļi un daudzveidīgi sevi atklāj vairāki aktieri. Ar savu fanātiski pašaizliedzīgo darbu par trupas vīriešu sastāva pirmo aktieri neapšaubāmi ir izvirzījies Juris Bartkevičs. Tikpat stabili un pārliecinoši kā visus pēdējos gadus ir strādājušas Indra Briķe un Dace Makovska. Neraugoties uz mākslinieciskā snieguma nevienmērību un pretrunīgo ceļu mākslā, saista Jāņa Makovska romantiskā aizrautība. Jaunas kvalitātes aktierdarbā uzrāda A. Karele, G. Kugrēns, H. Ulmanis, V. Čestnovs, J. Dreiblats un citi. Pamatā teātra kolektīvam ir izdevies pārvarēt visai bezpersonisku, distancētu, rezignētu attieksmi pret dramaturģijā kodēto problemātiku. Savos labākajos iestudējumos teātris mūs ieved tieši sāpīgo jautājumu krustugunīs.

Valda Čakare

PAR STIPRIEM VĪRIEM, KOMERCIZRĀDĒM UN NĀKOTNES PERSPEKTĪVĀM

SPĒKA AVOTI

1984. gadā **L. Paegles Valmieras drāmas teātrī** tapuši astoņi iestudējumi. Četros no tiem dzīves un cilvēka pētniecība ir ievirzīta līdzīgi. Pēteris Lūcis, Māra Ķimele un Valentīns Maculēvičs, kuru darbībā līdz šim reti varēja saskatīt vienojošus faktorus, 1984. gadā vienprātīgi apliecina savu solidaritāti stiprai, izlemt, darīt un atbildēt spējīgai personībai. Nejaušība? Bet varbūt likumsakarība, kas atbalso sabiedrības dzīlēs radušos un nobriedušu vajadzību pēc viengabala lējuma cilvēka. Tieši tāpēc, ka dzīvē ir tik daudz izkaisītu un neizlēmīgu, pastāvīgu stresu izvārdzinātu indivīdu. Ne velti žurnālā «Karogs» 1984. gadā risinājās diskusija par pozitīvo varoni. To noslēdza redakcijas kopsavilkumā izteikta atziņa — viņš mums ir nepieciešams. To pašu apliecina arī valmieriešu iestudējumi. Tikai apzīmējums «pozitīvais varonis» šķiet neprecīzs un pārlieku sterils. Jo ne jau pamācības, kā vajag pareizi dzīvot, saistījušas režisorus, bet varonis ar stingru stāju un mērķtiecīgu darbību sevis un pasaules pārveidošanā. Cilvēka spēka avoti. Pēc tiem taujā visi trīs režisori.

P. Lūcis iestudējis Viļa Lāča «Zvejnieka dēlu». Tā ir izrāde, kam īpašu nozīmīgumu piešķir saistība ar paša režisora biogrāfiju. P. Lūcim Oskars nepieciešams kā tilts, pa kuru atgriezties jaunībā, jo tieši tur, viņaprāt, meklējams atmiņējums pašpaļāvīgai un cerību pilnai bezkompromisa attieksmei pret dzīvi. Ticība šodienas skatuves varoņa mērķu cildenībai un savas jaunības skaistuma un vienreizīguma apzināšanās liek režisoram Oskaru

heroizēt, turklāt ne tikai paceļot viņu pāri apkārtējai videi, bet arī atbilstoši romānam šo vidi vēl tīši sīcinot un seklinot. Režisors bez šaubīšanās nostājas nesadrumstalotas, radoša darba apgarotas dzīves pusē.

Valdemāra Karpača Oskars ir vīrišķīga, ietekmīga personība, ar kuras klātbūtni vien pietiek, lai apjaustu, ka tas ir cita kaluma vīrs nekā intrigu vērpšanā un skaudībā nogurdinātie ļautiņi viņam apkārt. Aktierim tik vērienīgi organizēta režisora aizstāvība, tīši sīcinot pretinieku, nav nepieciešama, viņš varētu tikt galā arī ar stiprākiem cilvēkiem nekā šis sīko ļautiņu pūlis.

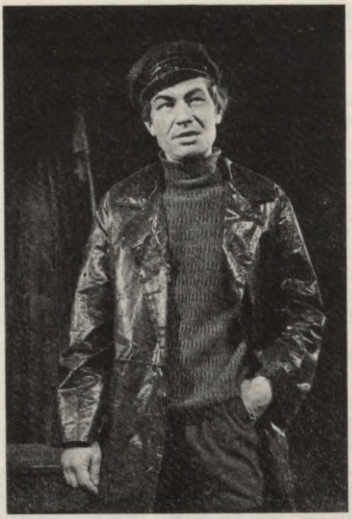
Tādas domas par izrādi raisījās pavasarī, kad tā bija tikko nodota skatītājiem. Bet uzvedums ir paredzēts arī izrādīšanai uz brīvdabas estrādēm. Un pēc vasaras izbraukumiem uz Rīgu tika atvests izļodzījies koncertnumuru savirknējums, kurā aktieri uz skatuves uznāca nevis tāpēc, lai turpinātu dzīvot tēlu dzīvi, bet lai fonogrammai līdzi dūšīgi uzrautu «Laša kundze bola acis» un tikpat dūšīgi uzdancotu Māra Ķoristiņa iestudētās dejas. Rezultātā režisora ieskicētais un aktieru jūtīgi uztvertais mākslas tēls — sadzīves purvs — vairs neveidojās. Bija bezmērķīga iztrakošanās, kuras vidū vientuļš (ne tikai varonis, bet arī viņa atveidotājs aktieris) stāvēja V. Karpača Oskars, savas iekšējās pārliecības un režisora vienpersoniskās ticības balstīts.

Sociālā vide uzvedumā ir tik maznozīmīga, ka tā nespēj satricināt varoņa iekšējo harmoniju. Bet kā ir ar stiprām personībām uzvedumos, kuros sociālo procesu atklāsmei ir lielāks spēks un nozīme?

Makmērfijs pēc amerikāņu rakstnieka Ķena Kīzija romāna veidotās Deila Vosermena lugas «Kur dzeguze ligzdu vij» iestudējumā un Multiks jaunā baltkrievu dramaturga Alekseja Dudareva lugas «Vakars» uzvedumā pārstāv divu režisoru — M. Ķimeles un V. Maculēviča priekšstatus par stipru cilvēku. (Tieši šīs izrādes 1984. gadā kļuva par augstākajiem sasniegumiem Valmieras teātrī.)

Makmērfijs dzīvo saskaņā ar cilvēka eksistences dabiskajiem likumiem. M. Ķimele šādu spēju allaž ir augstu vērtējusi un aizstāvējusi. Arī šoreiz izrāde liek domāt par to, ka spēja būt tādam, kāds tu esi, ir pats elementārākais, pašsaprotamākais un reizē arī svarīgākais priekšnoteikums personības pastāvēšanai. Un arī par to, cik tiesības uz dabisku dzīvi ir grūti izcīnīt, īstenot un aizstāvēt. Un cik viegli tās apslāpēt un nospiest uz ceļiem.

Psihiatriskajā klīnikā starp iebaidītiem, nepilnvērtības apziņas nomāktiem cilvēkiem, ko terorizē vietējā izpildvara māsas Rečidas personā, Makmērfijs jau ar savu esību vien kļūst par izaicinājumu pastāvošajai kārtībai. Izrādās, ka var arī tā — nospļau-



V. Lāča «Zvejnieka dēls» Valmieras teātrī. Oskars — V. Karpačs

ties uz aizliegumiem un dziedāt, ja gribas dziedāt, spēlēt kārtis vai skatīties televizoru tad, kad ir interese to darīt. Makmērfija atveidotājam Aigaram Vilimam no dabas nepiemīt ne pašapzinīga neatkarība, ne stihisks dumpīgums. Arī līdzšinējās lomās aktierim ne vienmēr bija izdevies atraisīties, pārvarēt nepārtraukti ieslēgto «vai tā būs pareizi?» mehānismu. A. Vilima Makmērfijs ir pavisam parasts puisis, kas iekūlies ķezā, respektīvi, trakonamā. Taču, redzot, kā šeit tiek pazemota cilvēku pašcieņa, viņā mostas protesta gars un viņš labprātīgi uzņemas klīnikas *enfant terrible* lomu, lai pierādītu māsai Rečidai, cik viņas vara ir apšaubāma. Šāds risinājums varbūt ir vienkāršāks, toties aktieris to īsteno godīgi un pārliecinoši.

Makmērfijs iet bojā. Bet slimniekos viņš rosinājis tieksmi atmodināt slāpēto cilvēcisko pašcieņu. Viens no izrādes emocionālākajiem mirkļiem ir epizode, kurā slimnieki sēž pie galda un sit kārtis tāpat, kā to darīja tad, kad ar viņiem kopā bija Makmērfijs. Taču Makmērfija vairs nav. Viņa vietā ar viņa cepurīti galvā sēž Hārdings (Jānis Samauskis) un pūlas nomāktajos ko-

lēģos — psihopātos — uzturēt tonusu. Viņš sit knipjus tāpat kā Makmērfijs, izsakās Makmērfija leksikā. Un visā, ko Hārdings dara, jaušams kas traģiski izmisīgs, jo Hārdings saprot — viņš nav un nekad nebūs tāds kā Makmērfijs, bet viņa spēkus vairo apziņa, ka nedrīkst atdot Makmērfija iekarotās pozīcijas. Virsaiša Bromdena (Juris Laviņš) pasīvo protestu Makmērfijam izdodas atraisīt aktīvā enerģijā. Indiānis kļūst brīvs. Jēgpilns ir izrādes fināls, kad Bromdens nogalina izoperēto, par paklausīgu lelli pārvērsto Makmērfiju. Nogalina, lai apliecinātu cieņu un mīlestību dzīvajam Makmērfijam. Lugā virsaitis Makmērfiju nosmacē ar spilvenu, izrādē — kā atvadīdamies viņu cieši apskauj un spiež sev pie krūtīm, līdz Makmērfijs saļimst virsaiša rokās.

M. Ķimele uzticas aktieriem, dod viņiem tiesības ienest psiholoģiskas korekcijas režisores piedāvātajā pasaules un cilvēka skaidrojumā. Tāpēc atkarā no tā, vai māsu Rečidu spēlē Ināra Ieviņa vai Ligita Dēvica, veidojas divas atšķirīgas izrādes. Sarežģītākas un saistošākas attiecības A. Vilima Makmērfijam veidojas ar L. Dēvicas māsu Rečidu. (I. Ieviņa precīzāk īsteno lugas variantu — rāda māsu kā aukstas, bezpersoniski nežēlīgas varas mehānisma personificējumu.). L. Dēvicas Rečida ir gudra, sievišķīga, skaista. Tā vien šķiet, ka viņa šos sazāļotos, apātiskos vīriešus pārbauda, vai tiešām neviens necelsies protestēt pret viņas neierobežoto vienvaldību. Bet viss velti, līdz ierodas Makmērfijs un parāda, kāda ir viņas varas īstā vērtība.

Izrādē ir epizode, kuras nav lugā un kura būtiski padziļina varoņu psiholoģisko attiecību izpratni. Sanitāri atved izoperēto Makmērfiju (māsai izdevies panākt, lai viņam izdara lobotomiju — smadzeņu kastrāciju) un nostāda viņu skatuves centrā. Māsa Rečida viņam tuvojas, pagrūsta, pacilā viņa inertās rokas, ļaudama tām atkal nokrist gar sāniem. Sākumā māsa to dara ar gandarījumu — beidzot dumpinieks kļuvis rāms un paklausīgs. Bet ar katru jaunu pieskārienu, uz kuru Makmērfijs nereaģē, viņas kustības top drudžainākas. Pamazām Rečida atskārš, ka, iznīcināmā Makmērfiju, viņa iznīcinājusi arī pati sevi kā personību, turpmāk viņa būs karaliene mirušo valstībā. Tā ir uzvara, kas vienlīdzīga sakāvei. Šajā izrādē upuri ir divi — Makmērfijs un māsa Rečida.

Ar šo iestudējumu M. Ķimele iestājas par brīvu, neatkarīgu personību, kuras spēka avots — uzticība sev. Ar to režisore saprot ne tikai uzticību saviem ideāliem, bet arī sev kā dabas daļai. M. Ķimeles cilvēkpētniecība tiecas aptvert indivīdu visā tā daudzveidīgajā sarežģītībā. Viņai cilvēks nozīmē ne tikai stipru vai vāju personību, domubiedru vai pretinieku, bet arī vīrieti vai sievieti, visdažādāko apziņas un zemapziņas impulsu sajaukumu.

A. Dudareva «Vakars» Valmieras teātrī. Hanna — S. Putniņa, Multiks — J. Zariņš

Arī Multiks V. Maculēviča veidotajā A. Dudareva lugas «V a k a r s» iestudējumā ir sev uzticīgs.

Režisoram un aktierim Jānim Zariņam no lugas abstrakti labsirdīgā, pat vientiesīgā vecīša, kas skaita pamācības, ka vajag darīt labu, izdevies radīt ne tikai dzīvu cilvēku, bet arī personību. Būtībā var runāt par dramatiskā darba žanra maiņu. No liriskas lugas ar komēdijas elementiem Valmieras teātra mākslinieki izveidojuši ideju drāmu. Abstraktie uzaicinājumi un deklarācijas izrādē tiek ar cilvēka mūžu aizmaksāti. Dzīves pieredze — trīs kari, kulta laiks — Multikam mācījusi vienu — izturēt. Bet kā izturēt, ja tevi nodod, apmelo, krustā sit? Ja Gastrīts (Rihards Rudāks) katru dienu ar demagoģiskām runām pūlas smadzenēs iepilināt baiļu un neuzticības indi? Ja viņš tevi vērīgi uzmana, lai noārdītu katru mēģinājumu darīt labu kā tajā reizē, kad pasaka Hannai (Skaidrīte Putniņa), ka viņas dēls no cietuma nemaz nav rakstījis uz radio, lai nodotu mātei sveicienus, ka vēstuli aizsūtījis Multiks? Kam ticēt, uz ko paļauties? J. Zariņa Multika ticība taisnīgumam un labestībai tiek vēl un vēl pārbaudīta

mūsu acu priekšā ar vismelnāko izmisumu un bezspēcības apziņu. Pārbaudīta un atzīta par stipru.

Tā ir vīrišķīga pozīcija, ko uztur spēkā V. Maculēvičs un J. Zariņš. Viņi aicina skatīties dzīves patiesībai tieši acīs ar pārliecību, ka cilvēkam jābūt un viņš būs tik stiprs, lai caur patiesības apzināšanu nonāktu pie ticības savai sūtībai darīt labu. Tā ir cīnītāja uzticība idejai brīdī, kad nav vairs neviena, kas ietu tev līdzi, un tikai no tevis ir atkarīgs, vai ideja tiks saglabāta vai aizies bojā.

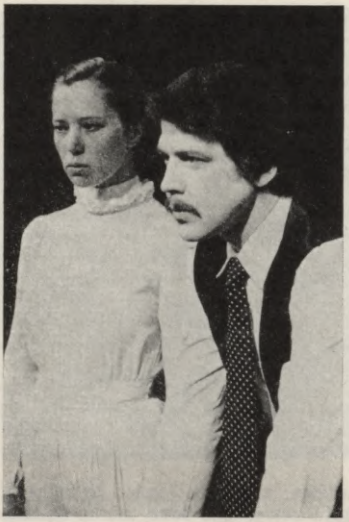
V. Maculēviča un J. Zariņa viedoklis tieši sasaucas ar to, par ko izrādē «Kur dzeguze ligzdu vij» runā M. Ķimele. Saskaņā ar sevi, savu sirdsapziņu nodzīvots mūžs nevar būt veltīgs. Tāpat kā Makmērfija uzticība dabiskajai esībai modina pašapziņu un savas vērtības un vienreizīguma apjausmu slimniekos, arī Multika nelokāmā pārliecība atrok Gastrītā aizbirušo sirdsapziņas aku. Gastrīta lūgums, lai Multiks nemirst, vēl nav atdzimšana, bet atskārsme tā ir gan. Atskārsme, ka cilvēks spēj dzīvot arī nelieku|ojot, nemelojot un nenododot. Multika mūžs to pierāda.

No šiem stiprajiem vīriem nedaudz savrup atrodas Jānis Leldes Stumbres lugā «Jānis», ko 1984. gada nogalē iestudēja M. Ķimele. Savrup tāpēc, ka viņa spēku tik nešaubīgi nevar vērtēt ar pluszīmi.

Jānis, Rīgā izstudējis par mežzini, atgriežas laukos ar stingru apņemšanos laist saknes dzimtajā zemē. Bet sava mērķa īstenošanas nelokāmībā viņš min kājām citu cilvēku dzīves (pamet divas meitenes, kas negrib dalīties ar viņu lauku ikdienas grūtībās, un gatavojas precēt trešo). «Jānis» ir turpinājums L. Stumbres agrāk uzrakstītajai lugai «Sarkanmatainais kalps», kuras galvenā varone Jāņa māte Erta vētrainas kaislības iespaidā sarauj saites ar dzimtajām mājām, darīdama nelaimīgus daudzus cilvēkus. Jānis — gluži pretēji — grib savās mājās palikt un iesakņoties, bet arī viņa apņemšanās citiem sagādā tik daudz sirdēstu.

Režisore cenšas izpētīt un atklāt Jāņa (Aigars Vilims vai Januss Johansons) dzelžainās mērķtiecības cēloņus, noskaidrot, kālab sākusi šķobīties viņa tikumiskā stāja. Jānis redz — cilvēki dzīvo slikti, nepareizi, izšķērdē savu mūžu sīkumos. Viņš grib dzīvot pareizi. Bet kāpēc arī viņam tas nākas tik grūti? Režisores un aktieru viedokli nosaka griba saprast, iedziļināties cilvēka psiholoģijā, apjaust tās smalkās un viegli saraujamās saites, kas cilvēkus vieno. Tālab izrāde ir par to, cik grūti ir stipram būt, nezaudējot redzīgumu un jūtīgumu pret pasauli, pret cilvēkiem.

1984. gada pēdējās dienās valmierieši skatītāju vērtējumam nodeva vēl vienu uzvedumu — igauņu dramaturga Jāna Krūs-



L. Stumbres «Jānis» Valmieras teātrī. Indra — D. Eversa, Jānis — A. Vilims

valla lugu «Mākoņu krāsas» P. Lūča iestudējumā. Šī izrāde ir teātra veltījums 40. gadadienai kopš padomju tautas uzvaras Lielajā Tēvijas karā. Veltījums ne pēc formas, bet pēc būtības. Jo J. Krūsvalla skaudrā, godīgā attieksme pret kara gados pārdzīvoto sasaucas ar J. Bondareva, V. Astafjeva, V. Bikava, A. Dudareva ieguldījumu kara tēmas risinājumā. Šos autorus vieno vēlme no šodienas cilvēka skatapunkta apzināt vēstures notikumus, to traģisko lomu indivīda, sabiedrības, tautas dzīvē.

J. Krūsvalla lugas darbība risinās Ziemeļigaunijā 1944. gadā. Tas ir laiks, kad vācu okupantu karaspēks ir spiests atkāpties un arvien tuvāk nāk Sarkanā Armija. Jau rīt tā būs klāt. Bet kādā zemnieku ģimenē, kuras liktenis ir līdzīgs simtiem igauņu ģimeņu liktenim un kuru J. Krūsvalls rāda tuvplānā, valda apjukums un bezcerīgas noskaņas. Vācu okupantu propaganda, stāsti par «boļ-ševiku briesmu darbiem» radījuši neizpratni. Cits pēc cita pāri jūrai uz Somiju aizbrauc zemnieku jaunā audze. Tāpat kā aizplūst sūri grūti pelnītais un krātais zelts no saimnieka lādītes, kad viņš katram bērnam aizbraucot dod līdzi ceļamaizi, līdz ar jaunajiem

J. Krūsvalla «Mākoņu krāsas» Valmieras teātrī. Ella — K. Prodniece, Leida — R. Vitiņa, Jakobs — E. Sukurs, Antss — E. Siliņš, Anna — Ņ. Leimane, Grieta — L. Vintere, Irma — L. Rubene

lāsi pa lāsei aizplūst tautas spēks, cerības uz nākotni. Mājās paliek tikai abi vecie un viņu jaunākā meita. Vai viņi būs jaunās dzīves cēlāji un tālākveidotāji? Vai varbūt tautas pārciestās traģēdijas pēdējie liecinieki? J. Krūsvalls lugas finālu atstāj atklātu.

P. Lūcim šajā lugā vissvarīgākais ir zemnieka liktenis, tieši zemnieka, kura sīksto pieķeršanos zemei kā dzīves jēgas un spēka devējai režisors savulaik tik dziļi un personiski atklāja arī savā aktierdarbā — Indrānu tēvā. J. Krūsvalla tēlotajā laikmeta griežu situācijā P. Lūcim visvairāk sāp tas, ka tiek izjaukti stabilie lauku sētas pamatritmi, zūd drošības izjūta, ko piešķir apziņa, ka tavs zemkopja darbs dzimtenē nav veltīgs, ka to turpinās nākamās paaudzes — bērni un bērnubērni. Doma par visas tautas likteni lielo vēsturisko pārmaiņu laikā tādā kārtā atvirzās otrā plānā un par izrādes dominanti kļūst Ņinas Leimanes Saimnieces un Roberta Zēberga vai Edgara Sukura atveidotā Saimnieka tuvība zemei kā cilvēka spēka avotam un viņu karstā vēlēšanās nosargāt šīs saites, kaut tas maksātu šķiršanos no bērniem uz visu mūžu.

Kase — lāsts un perifērijas teātros — nereti kapu zvans režisoru sapņiem par Raini, Čehovu, Ostrovski. Kase — universāls arguments «paviegla» repertuāra aizstāvībai un bezizmēra ielāps, ar ko aizklāt idejiski mākslinieciskus izdilumus vai pat caurumus. Arī Valmieras teātrī jautājums par peļņu ir viens no aktuālākajiem. It īpaši 1984. gadā, kad visi trīs režisori — P. Lūcis, M. Ķimele un V. Maculēvičs — veikuši konkrētus pasākumus kases pildīšanai.

Mūsu perifērijas teātru praksē ierasts, ka izrāde ir vai nu tikai laba, vai arī tikai plaši apmeklēta. M. Ķimeles iestudējums «Kur dzeguze ligzdu vij» 1984. gadā kļuva ne tikai par idejiski un mākslinieciski nozīmīgu notikumu, bet arī par «grāvēju», uz kuru lauztin laužas visdažādāko aprindu publika kā Rīgas viesizrādēs, tā lauku klubos. Kā izskaidrot šo gandrīz paradoksālo faktu?

Par komercizrādi «Kur dzeguze ligzdu vij», protams, nesauksim, taču atsevišķas komercizrādei raksturīgas pazīmes tajā saskatīt var. Jo svarīgi ir ne tikai cīnīties pret kritēriju pazemināšanos repertuāra izvēlē, bet arī rūpēties par to, kā nopietnus idejiski un mākslinieciski augstvērtīgas dramaturģijas iestudējumus atsvabināt no zināma elitārisma čaulas un padarīt plašam skatītāju lokam pieejamus. Lai to panāktu, režisoram ir jāizrēķina, teiksim — jāpārdomā ne vien tas, ko un kā viņš grib pateikt, bet arī — kam pateikt. Kā to, atsevišķus iestudējumus veidojot, ir darījuši Marks Zaharovs un Eimunts Nekrošus.

M. Zaharova uzvestā rokopera «Junona» un «Avosj» uzrunā gan ar paaudžu problēmu nodarbinātus cilvēkus, gan tos, kam tuva vēsturiskajā materiālā risinātā jaunatnes garīgo meklējumu tēma, gan arī tos, kuri vēlas dzirdēt labu dzeju (izrādē skan Andreja Vozņesenska teksts). Aizmirsti nav ne rituālu cienītāji, ne mūsdienīgas horeogrāfijas (baletmeistars Vladimirs Vasiļjevs) sapratēji, nedz rokmūzikas (komponists Aleksejs Ribņikovs) entuziasti (arī mūzika ir smalki izrēķināta — šlāgeru, tautasromanču un roka proporcionāls sajaukums). Turklāt galvenajā lomā — aktieris ar tik suģestējošu skatuvisko pievilcību kā Nikolajs Karačencovs.

E. Nekrošus iestudētā «Mīla un nāve Veronā» ir izteikti uz jaunatni orientēts iestudējums gan ar Ķēstuta Antaneļa rokmūziku un Sigita Gedas mūsdienīgi «pārdzejoto» Šekspīru, gan ar jaunības asi vērtējošām acīm ironiski skatīto vecās pasaules ainu. Asprātīgie dzīves un kultūrslāņos sakņotie parodijas elementi aizrauj intelektuāļus, bet cieņas, mīlestības un neizsmeļamas ticības caurstrāvotais mākslas tēmas risinājums īpaši piesaista

radošu profesiju cilvēkus. Protams, šāda kalkulēšana var šķist pārlieku racionāla un ar mākslas darba radīšanu nesavienojama, izrādes tapšanas process norit daudz sarežģītāk. Bet realitāte ir tāda, ka E. Nekrošus izrādēs skatītāju lielākā daļa patiešām ir jaunieši un inteliģence.

Tālab cerīgi liekas, ka M. Ķimele ar «Kur dzeguze ligzdu vij» iestudējumu spērusi attiecīgus soļus, lai celtu teātra mākslas prestižu šajā skatītāju daļā. Pie jaunatnes un inteliģences viņa vēršas ar uzveduma patosu — dabiskas, pašapzinīgas, iekšēji neatkarīgas personības apliecinājumu. Tai pašā laikā cits skatītāju slānis ar aizrautību var sekot sižetam — kurš kuru: māsa Rečida Makmērfiju vai Makmērfijs māsu Rečidu? Un, visbeidzot, tiem, kuri ar mākslu tiekas reti un meklē tajā nervus kutinošu sensāciju, saistoša šķiet darbības vides neparastība (trakonams taču!) un seksa «piešprice». Orientācija uz vienu noteiktu uztveres līmeni šajā iestudējumā neizslēdz arī citu līmeņu skatītāju interesi par izrādi. Varbūt tas ir īstais ceļš, kā piesaistīt skatītājus teātrim, nezaudējot no redzes loka augstāko mērķi — veidot, audzināt skatītāju.

Būtiski ir arī tas, ka M. Ķimeles iestudējums ir augsti profesionāls. Valmieriešu rīcībā nav ne tādas skatuves tehnikas, ne gaismas un skaņas aparatūras, ne arī savas rokgrupas kā M. Zaharovam, iestudējot «Junonu» un «Avosj». M. Ķimeles veidotajā izrādē profesionālisma rādītājs ir režisores māka izmantot esošās iespējas — savas un aktieru. Te ir precīzi izstrādāta idejiskā ievirze un cilvēcisko attiecību zīmējums, mērķtiecīgi organizēts un saskaņots ansamblis, kura ietvaros katram dots konkrēts uzdevums, ko viņš pašaizliedzīgi veic, īstenodams kopīgo virsuzdevumu.

Un arī pašmāju pieredze rāda, ka pat tik pieticīgas saturiskās vērtības kā vecu meitu precību kāres izzobošana un jaunu avantūristu attapības cildinājums (P. Lūča iestudētajā «Preilenītē») kļūst baudāmas, ja tās pasniedz asprātīgi, ar labu gaumi un profesionāli iestudētu dziesmu (Ivara Vīgnera mūzika) un deju (baletmeistare Janīna Pankrate) satvarā, ja aktieri lomās darbojas ar pilnu atdevi, nevis gariem zobiem izlēkā mizanscēnas, marķēdami profesionālu varēšanu, sak, spēlējam jau kases dēļ. Cik tur vajag, lai klibais skrodermeistars no P. Lūča iestudētā «Ciema skrodera» pārvērstos nožēlojamā karikatūrā, jo skrodera uzticēšanās cilvēkiem ir tik bīstami tuva lētticībai un neizmērojamā labsirdība — muļķībai! Taču J. Zariņa profesionālisms, personība, tēla dziļā izpratne un patiesā līdzdalība izrādē panāk to, ka viņa atveidotais ciema skroderis kļūst par mazā cilvēka gara spēka un skaistuma apliecinājumu.

Ar izrādi «Kur dzeguze ligzdu vij» M. Ķimele pierāda, ka nopietna māksla un kases pildīšana nav nesavienojami jēdzieni. Turpretī pavisam dramatisku pieskaņu 1984. gadā guvuši V. Maculēviča pūliņi apkalpot plašu skatītāju auditoriju.

V. Maculēviča nozīmīgie, uz sabiedrisku problemātiku orientētie uzvedumi ne vienmēr spēj pulcināt plašu skatītāju loku. Un nu kā nepieciešamības pildīt kasi un acīmredzot arī kā paša režisora nedrošības rezultāts tapis dziesmots uzvedums, kurā igauņu šodienas dzīvei neloģiski uzpotētas trīsdesmito gadu latviešu sadzīves dziesmas, kas, pēc režisora domām, garantēs pilnu zāli.

V. Maculēviča iestudētā igauņu dramaturga Jiri Tulika luga «Tā precas abrukieši jeb Govs Baltijas jūras viļņos» ir stāsts par to, kā puisis no mazas saliņas Abrukas ar kuteri brauc uz Tallinu precībās. Autors rāda gan laukus, gan pilsētu, katrā vidē atklādams savus tikumus un ieražas, bet jauniešu mīlestība kā tilts spēj pacelties pāri visiem šķēršļiem. Tāds ir ludziņas nepretenciozais saturs, atšķaidīts ar daudzām bezgaumībām (piemēram, profesora reminiscencēm par to, kā viņš aizstāvējis disertāciju par sabiedrisko atejvietu attīstību cilvēces vēsturē), kam jāilustrē lauku un pilsētas iedzīvotāju atšķirīgais domāšanas veids un dzīves uztvere.

Režisors V. Maculēvičs šo sacerējumu, kurā nepārprotami saskatāmi liriskas komēdijas iedīgļi, centies atklāt ar satīriski atmaskojošu patosu, kas vērsts pret pilsētniekiem un tiem lauciniekiem, kuri pamet dzimto Abruku. Nelaime tā, ka šoreiz personāžus nav īsti par ko atmaskot. Pilsētniekus par to, ka viņi dzīvo pilsētā? Lauciniekus par to, ka viņi iemīl pilsētas meitenes? Savulaik, kad V. Maculēvičs spoži iestudēja V. Majakovska «Pirti», viņa asā satīra bija ierocis cīņā pret to, kas cilvēkos savu laiku pārdzīvojis. Daļa lugas tēlu šajā cīņā bija režisora sabiedrotie, daļa — ienaidnieki. Bet gan sabiedrotie, gan ienaidnieki bija līdzvērtīgi partneri. «Tā precas abrukieši» iestudējumā režisors pret personāžiem ieņēmis pāristāvošu pozīciju. Pilsētnieki rādīti kā garīgi tukši prestiža mednieki. Līgava (Inese Ramute), ar radioaustiņām izolējusies no apkārtējās pasaules, nepārtraukti šūpojas viņai vien dzirdamas mūzikas ritmā. Viņas māte Julita (Skaidrīte Putniņa) nespēj aukstasinīgi palaist garām nevienu vīrieti. Profesors (Rihards Rudāks) jogas vingrinājumu starplaikos rāda, cik tālu viņš stāv no dzīves. Solidaritātes jūtas nerodas arī pret abrukiešiem. Neveiksmīgie mēģinājumi runāt kroplīgā dialektā, kariķētās izdarības, primitīvās domāšanas demonstrējumi un arī tas, ka aktieri, izņemot I. Ramuti un R. Rudāku,

ieģērbti nožēlojamos salasītos kostīmos (kostīmu māksliniece Kristīne Pasternaka), panāk pretēju efektu.

Šo garīgās plaisas, atšķeltības izjūtu nespēj kliedēt arī atsevišķie veiksmīgie aktierdarbi — I. Ramutes šarmantā, pievilcīgi naivā Maijrozīte un V. Karpača jūras vēju appūstais Daniels. Abu jauniešu ironiski iecerētajā mīlas stāstā nojaušamas īstu, dzīvu jūtu zemstrāvas tāpat kā Elvisa Preslija balsī, kuras pavadījumā viņi dejo. M. Koristina iestudētās dejas, saturiski ietilpīgā plastika, kas atbalso katra tēla garīgās dzīves savdabīgumu, ir izrādes mākslinieciskie ieguvumi. Godīgi un bez ārišķībām cenšas darboties Zigrīda Lorence (Malli) un Inta Treimane (Līzi), Ada Brodele un Māris Auziņš (govs pircēju Tullu pāris). Taču, vērojot, cik sasaistīti savu varoņu ādā jūtas R. Rudāks un it īpaši J. Zariņš (tie paši aktieri, kas ir tik atvērti pret cilvēka sāpēm «Vakara» iestudējumā!), jādomā par to, vai meistaru sasprindzinātība neliecina par zināmu režisora paštaisnīgumu.

Var apbrīnot to stabilitāti un ilglaicīgumu, kāds piemīt Pētera Lūča attiecībām ar skatītāju. Lielu daļu skatītāju saista P. Lūča rāmais pamatīgums, paļāvība uz cilvēku, kuras vārdā režisors ir gatavs aizmirst apstākļu nenovēršamo ietekmi. Tieši šiem skatītājiem domāts spāņu autora Alehandro Kasonas melodrāmas «Koki mirst stāvus» uzvedums.

Tā centrā mūžsenais jautājums par patiesību un meliem. P. Lūcis šo jautājumu risina atbilstoši savai vērtību sistēmai, kuras dominante ir savstarpēja uzticēšanās, sirds siltums, labestība, līdzcietība, gatavība sniegt palīdzīgu roku. Tāpēc galvenā varone Vecmāmiņa (Ņinas Leimanes interpretācijā svēti un līdz galam, Rutas Birgeres sniegumā — aizdomu mākta un tāpēc pārliecinošāk) tic, ka viena nedēļa skaistu, dziedinošu maldu atsver rūgtas patiesības apēnotu mūžu. Šo ticību uzturēt viņai palīdz Daces Eversas un Lolitas Vinteres Marta, Agra Māsēna un Aigara Vilima viltus Maurisio, Roberta Zēberga senjors Balboa. P. Lūča mērķis ir nevis apzināti izskaistināt dzīvi, bet stiprināt pārliecību par labā visvarenību.

TĀPAT UN NE TIKAI TĀPAT KĀ LĪDZ ŠIM

Daudzējādā ziņā Valmieras teātrim aizvadītajā gadā klājies tāpat kā līdz šim, ar «līdz šim» saprotot pēdējos sešus gadus, kopš nostabilizējies aktieru trupas sastāvs, kas strādā režisoru P. Lūča, M. Ķimeles un V. Maculēviča vadībā.

Kolektīvs turpina būt sev uzticīgs gan nopietnajā strādātgribā, gan konsekventajā idejiski mākslinieciskās programmas īstenošanā, kas izvirza valmieriešus republikas radošāko teātru kolektīvu skaitā.

Tāpat kā līdz šim, ar lieliskiem panākumiem turpina strādāt Valmieras teātra aktieru vidējā paaudze — Ligita Dēvica, Skaidrīte Putniņa, Ināra Ieviņa, Jāris Zariņš, Rihards Rudāks, Jānis Samauskis, Juris Laviņš, Jānis Dauksts. Ir tapuši daudzi nozīmīgi aktierdarbi.

Vērojot pēdējo gadu izrādes, jākonstatē, ka scenogrāfija un kostīmu māksla Valmieras teātrī vairumā gadījumu atpaliek no režisoru un aktieru profesionālās meistarības. Pozitīvu pārmaiņu šajā ziņā devusi M. Ķimeles sadarbība ar Viesturu Jansonu, kas veidoja scenogrāfiju «Tēvoča Vaņas» iestudējumam un «Kur dzeguze ligzdu vij» uzvedumam. Vairākos citos uzvedumos nākas saskarties ar bezgaumību un paviršību kostīmu mākslinieku darbos («Tā precas abrukieši» — Kristīne Pasternaka, «Koki mirst stāvus» pirmajā cēlienā — Albīns Dzenis, izrādes «Jānis» Nadīnes un Emīla ģērbos — Leonards Laganovskis). Līdz klajam provinciālismam scenogrāfa darbs noslīd tādos «meistardarbos» kā netīri pelēkbrūnais kabineta iekārtas atveidojums «Koki mirst stāvus» pirmajā cēlienā (A. Dzenis) un lidojošā govs «Tā precas abrukieši» uzvedumā (P. Rozenbergs).

P. Lūča iestudējumiem skatuvi iekārto A. Dzenis, ar mainīgiem panākumiem cenzdamies dažāda satura izrādēs konsekventi radīt sadzīves vides ilūziju. Režisora V. Maculēviča idejiski filozofiskajai virsvadībai uzticēdamies, taču bez patstāvīgas radošas fantāzijas strādā P. Rozenbergs. 1984. gadā tikai V. Jansona iekārtotajā darbības vidē «Kur dzeguze ligzdu vij» uzvedumā apvienojas nekļūdīgi uztverta iestudējuma atmosfēra ar mērķtiecīgu idejisku vispārinājumu.

Uz skatuves ir auksti spīdošs stikla būris, izolators, kurā kā tronī mēdz sēdēt māsa Rečida, un pāris metru augsts tilts uz ritenīšiem. Uz tilta māsa Rečida kāpj, lai vadītu slimnieku grupas sanāksmes. To būtība — slimnieku kompleksu eksponēšana ar atrunu, ka tas tiek darīts ārstnieciskos nolūkos. Upuris, kura vainas tiek apspriestas, ar savu ķeblīti cenšas ieslīdēt tilta ēnā, kļūt māsai neredzams. Bet divi sanitāri nepārtraukti pārbīda tiltu tā, lai māsa atrastos «apspriežamā slimnieka» acu priekšā. Veidojas dinamiska un jēgpilna mizanscēna — cilvēkam tiek atņemtas tiesības uz viņa iekšējās pasaules neaizskaramību.

Otram M. Ķimeles iestudējumam «Jānis» glezniecisku idillisku, uzsvērti tradicionālā manierē ieturētu skatuves ietērpu veidojis L. Laganovskis.

Katru gadu ar izrāžu iestudēšanu nodarbojas arī teātra aktieri. 1984. gadā Andris Vidiņš iestudējis bērniem domātu izrādi — Radjeda Kiplinga «Kaķis, kas staigāja, kur pašam patīk».

Tiktāl par to, kas, pārskatot Valmieras teātra darbu aizvadītajā gadā, ir tāpat. Bet šis tas ir arī mainījies, un pārmaiņas vedina domāt par nākotnes perspektīvām. Gan ar prieku, gan ar satraukumu.

Jaunas līnijas iezīmējas M. Ķimeles mākslinieciskajā rokrakstā. Iepriekšējo gadu eksperimenti ar Bertolta Brehta «Vīrs paliek vīrs», Annas Brigaderes «Sprīdītis» un jo sevišķi ar Pedro Kalderona «Dāmu — spoku», kuros galvenais mērķis bija cilvēka iekšējās pasaules norises izteikt kustībā, plastikā, dejā, bagātinājuši režisores izteiksmes līdzekļus. Agrāk M. Ķimeli pazinām galvenokārt kā smalku psihologu, kas prot panākt uz skatuves vissmalkāko garīgo norišu atsegsmi. Pēdējo gadu iestudējumi — «Tēvocis Vaņa» un it īpaši «Kur dzeguze ligzdu vij» — rāda, ka režisore, aptverdama cilvēku «no papēžiem līdz matu galiem», respektīvi, atklādama gan viņa zemapziņu, gan arī sadzīves un sabiedrisko apziņu, spēj izaudzēt nozīmīgu idejisko vispārinājumu un nostiprināt to ar inscenējuma līdzekļiem.

Jaunāko iestudējumu sakarā rodas pārdomas par V. Maculēviča meklējumu turpmāko virzību. Joprojām aizraujoša un republikas teātru pieredzes kontekstā nozīmīga ir režisora gatavība sludināt augstus ideālus, kaismīgi un principiāli aizstāvēt savu dzīves pozīciju, nevairoties no pašu sarežģītāko dzīves procesu izpētes, ejot tajos tieši iekšā. Pārdomas rada tas askētiski skarbais veids, kādā režisors sludina savu pozīciju. Tā vien šķiet, ka viņš stāvētu un gaidītu, lai visi nāk pie viņa, pats nebūdams ar mieru paspert soli pretī. Varbūt tāpēc daļai skatītāju tik grūti ir skatīties tādus uzvedumus kā «Mīla stiprāka par nāvi» un «Vakars». Režisors spēj padarīt aktierus par aktīviem ideju aizstāvjiem savos uzvedumos, bet vai šie uzvedumi nekļūtu pieejamāki, ja lielāka būtu uzticēšanās aktierim kā izrādes līdzveidotājam, viņa cilvēciskajai bagātībai un īpatnībai?

1984. gadā teātra dzīvē lielāku svaru ieguvis aktieru kurss, kas Valmieras teātrī ienāca 1978. gadā. Tieši pēdējās sezonās aktieri sāk atraisīties, apliecinādami sevi kā nopietnas mākslinieciskas individualitātes. Te vislielākais nopelns ir M. Ķimelei, kas visus šos gadus, par spīti vairākkārtējām neveiksmēm, ticējusi aktieriem un mērķtiecīgi kopusi un slīpējusi viņu dotības. Rezultātā — vairāki labi aktierdarbi. Inese Ramute ar Jeļenu («Tēvocis Vaņa»), Grietiņu («Mīla stiprāka par nāvi»), Maijrozīti («Tā precas abrukieši»), Inese Pabērza ar Beatrisi («Dāma — spoks»), Ingu («Jānis»), Dace Eversa (gan nebūdama studijas audzēkne, bet tāpat

M. Ķimeles skolniece) ar Soņu («Tēvocis Vaņa»), Martu («Koki mirst stāvus»), Indru («Jānis»), Aigars Vilims ar Makmērīju («Kur dzeguze ligzdu vij»), Jāni («Jānis»), Nikolajs Ērglis ar Bačanu (TV uzvedumā «Mūžības likums»), Martīni («Kur dzeguze ligzdu vij») ir pierādījuši, ka spēj labi veikt atšķirīga rakstura atbildīgus uzdevumus. P. Lūcis savukārt rūpējies par Valdemāra Karpača radošo izaugsmi, uzticot viņam galvenās lomas tādos uzvedumos kā «Zagatas dziesma» (Margonis), «Preilenīte» (Vēzis) un «Zvejnieka dēls» (Oskars).

1985. gadā Valmieras teātris ieiet ar stabilu aktieru trupu, mērķtiecīgu režiju, daudzveidīgu repertuāru, tātad — ar jaunu mākslinieciskū atklāsmju apsolījumu.

Māris Grēviņš

PIRMS UN PĒC BALTIJAS TEĀTRU PAVASARA

Ir notikuši jau divi atjaunotie Baltijas teātru pavasari. Bet neatkarīgi no tā atskatam uz 1984. gada festivālu Viļņā var būt nopietnāka jēga vienīgi saistībā ar visas Latvijas teātra dzīves kopainu aizvadītajā gadā. Bez mūsu skatuves mākslas kopskata nav iespējams izskaidrot situāciju, kādā Latvijas teātris reprezentējās 1984. gada Baltijas pavasarī.

Taču vispirms īss ieskats vēsturē. Kad pirms gandrīz trīsdesmit gadiem sākās starprepubliku teātru pavasari un ritēja trīs pirmās skates (1956—1958), skatuves mākslas dzīvē valdīja pacēlums. Isi pirms tam abi mūsu vadošie teātri bija jo spoži reprezentējušies Latvijas PSR Literatūras un mākslas dekādē Maskavā. Repertuārā bija uzņemts kurss uz nopietnu un vērienīgu dramaturģiju. Savu spēju zenītā atradās Alfrēds Amtmanis-Briedītis un Eduards Smiļģis. Abu pirmo teātru pavasaru uzvarētājas izrādes — «Jāzeps un viņa brāļi» Drāmas teātrī un «Spēlēju, dancoju» Dailes teātrī — likumsakarīgi iegājušas teātra klasikā. Ja pievienojam vēl individuālās balvas, ko saņēma Eduards Smiļģis par režiju, Harijs Liepiņš par Tota lomu «Spēlēju, dancoju» un Lilita Bērziņa par Kleopatru «Ziedošā tuksneša» izrādēs, kā arī Oskars Muižnieks par scenogrāfiju, rodas visai izsmeļošs latviešu teātra pārstāvniecības raksturojums. Šajos festivālos republika radīja atbilstošu priekšstatu par savām iespējām attiecīgajā posmā.

Tātad — radoši kontakti ar kaimiņu tautām, sacensību gara stimulēšana un, galvenais, salīdzinoša izvērtējuma iespēja. Tieši uz šādiem pamatiem Baltijas teātru pavasaris kā ikgadēja skatesalidojums tagad pēc daudziem gadiem atkal ir atjaunots. Toreiz pirmsākumos daudz kas vēl noritēja stihiski, skates struktūra draudēja nevajadzīgi sazaroties, dalībnieku skaits tika papildināts ar jaunām un jaunām nozarēm un grupām. Atsevišķu festivālu organizēja muzikālajiem teātriem, vēl notika mēģinājums savā — norobežotā sacensībā iesaistīt republiku perifērijas teātrus. Trešajā pastāvēšanas gadā jaunais pasākums bija nonācis strupceļā, un vajadzēja paiet gadsimta ceturksnim, līdz ideja par tā atsākšanu sāka pieņemt konkrētus apveidus.

Baltijas teātru pavasara atjaunošana saistījās ar tendenci nesarežģīt tā nolikumu un dot teātriem iespēju atspoguļot to, kas šai brīdī notiek skatuves mākslā. Šo virzību objektīvi vajadzēja atklāt katras republikas labākajai izrādei, kas bija izvirzīta uz festivāla skati. Protams, viena izrāde nespēj izskaidrot procesus, kas norit katrā republikā. Tomēr piecu vai sešu izrāžu kopums jau pieļauj ko vairāk secināt. Vispirms par tematiku. Bija skaidri iezīmēta tendence runāt par būtiskām laikmeta parādībām, iekļaujot problēmu lokā arī jautājumus, kas saistīti ar neseno pagātni, ar karu un tā pēdām cilvēku apziņā. Vienoti tēmu lokī savija Č. Aitmatova romānu «Un gara par mūžu diena ilgst» (Viļņas Jaunatnes teātris) ar laikmetu sasauces motīviem tajā, J. Krūsvalla lugu «Mākoņu krāsas» par Lielā Tēvijas kara pēdējiem mēnešiem Igaunijā (Tallinas V. Kingisepa Drāmas teātris), savā ziņā arī V. Bubņa romāna «Zem vasaras debesīm» skatuves variantu (Lietuvas Drāmas teātris) un A. Dudareva lugu «Vakars», ko skatē sniedza Vitebskas J. Kolasa teātra mākslinieki.

Tāpat teatrālās izteiksmības ziņā skatei izvēlētie darbi ļāva runāt par dažādībām skatuves valodā. Visredzamākās atšķirības pavēra Eimunta Nekrošus veidotā Aitmatova romāna kompozīcija, kur vispārpasaulīgās problēmas ietvertas tēlainā simbolu valodā. No tradicionālākiem reālistiskā garā risinātiem darbiem kā spēcīgākais jāmin Mika Mikivera iestudējums «Mākoņu krāsas» — ārēji skops un noslēgts, varētu teikt, īsti igaunisks, bet ar milzīgu iekšēju piesātinājumu, ar dzimtenes mīlestību un dziļu sāpi. Baltkrievu uzvedums, A. Dudareva lugu interpretējot, atklāja nesaskaņas starp īstu, dabisku dzīvi uz skatuves un pretenciozi parādisku tiekšanos uz it kā nacionālu simboliku.

Visneizdevīgākajā situācijā festivālā atradās Kaļiņingradas Drāmas teātris. Šī pilsēta tika pirmoreiz piepulcēta Baltijas teātru pavasara dalībniekiem, taču radošas sacensības ziņā Kaļiņingradas teātra ansamblis bija nostādīts «bez vainas vainīgo» lomā.

Jo kādā konkurencē gan var pastāvēt apgabala centra, tātad perifērijas kolektīvs kopā ar teatrālu republiku spēcīgākajām trupām? F. Abramova romāna «Māja» risinājums uz skatuves atgādināja eklektisku, bez vienotas mērķtiecības savirknētu ainiņu salikumu, kurā pavīdēja dažādu stilu un efektu aizguvumi ne no labākās gaumes paraugiem. Un dīvaini — kopīgās ārišķības manierē visai negaidīti iekļāvās pat L. Agapova — kādreizējā Baltijas flotes teātra aktrise, galveno lomu tēlotāja izrādēs «Uzticības saldā nasta» un «Steidziet darīt labu».

Kāds tad ir tagadnes teātris? Liekas, uz šo jautājumu vislabāk varēja atbildēt katrs konkrētais iestudējums ar savu cenšanos atklāt laikmeta dzīvi, ar savu cilvēcisko patiesību. Ir labi zināms, ka šīs cilvēciskās patiesības izpausmes ar laiku, pat ar katru gadu desmitu mainās, tās pārveidojas saskaņā ar iepriekš grūti prognozējamiem priekšstatiem. Par 1984. gada Viļņas skati runājot, jāatzīst, ka divi no šeit reprezentētajiem iestudējumiem runāja savu laiku nodzīvojušā skatuves valodā. Lietuvas Drāmas teātris rādīja teātra vadītāja Henrika Vanceviča iestudējumu «Zem vasaras debesīm». Tas ir slavenu tradīciju un, uzsvērsim, savas skolas teātris ar stingriem reālpsiholoģiskās mākslas principiem, kaut arī bez tāda lidojuma un tādas slavas kā kādreiz Joza Miltiņa vadītais Panevežas ansamblis. 1983. gada rudenī Rīgas viesizrāžu laikā arī mūsu skatītājiem bija iespēja pārliecināties par aktieru individualitātēm bagāto Lietuvas Drāmas teātra trupu, kurā strādā tādi meistari kā R. Adomaitis, H. Kurausks, L. Noreika, E. Gabrenaite, V. Tomkus. Lietuviešu meistariem varbūt mazāk spilgta ir individualitātes savdabība, toties viņu stiprā puse, viņu priekšrocība ir spēja panākt tēlojamā cilvēka iekšējās dzīves vissmalkāko vibrāciju ar aktiera tehnikas meistarību. (Un šajā ziņā lietuviešu un latviešu aktieru salīdzinājums tagadnes teātrī jo bieži nerunā mums par labu.) Cilvēcisko attiecību smalkuma un daudzšķautņainības ziņā darbā ar aktieri šai teātrī pārliecinoši sevi atklājusi interesantā režisore Irēna Bučiene.

Henriks Vancevičs ir viens no lietuviešu teātra veterāniem, kurš sava talanta brieduma laikā iestudējis daudzas nacionālās dramaturģijas vērtības, arī J. Marcinkeviča slaveno triloģiju. Viņš ir arī viens no pirmo Baltijas teātru pavasaru dalībniekiem, un viņa Kauņā iestudētā J. Gruša traģēdija «Herkus Mants» kļuva par vienu no Otrā pavasara laureātēm. Tas bija spoža teatrālisma uzplauksmes periods, un toreiz lietuviešu izrāde nāca ar savu novatorisku pieeju. «Teātra un Dzīves» otrajā sējumā Voldemārs Kalpiņš rakstīja: «Kauņas mākslinieki bija apzināti panākuši maksimālu ekonomiju kustībās, žestos, vaibstu spēlē. [..] Mierīgā sarunu valodā tika norunāta lielākā daļa teksta. Nedzirdējām

varoņu runas pērkonus, ne arī draiski plūstošas meiteņu valodas. Režisors sargāja domu. Viņš bija vēlējies novākt no ceļa visu, kas tai traucē pacelties spārnos. Tā tika radīta dziļu pārdomu atmosfēra. Skatītājiem iedziļinoties pašiem sevī, doma varēja pacelties šekspīriskam lidojumam. [..] Līdz pēdējai iespējai pārpildītajā telpā izrādes laikā valdīja mēms klusums, kas brīžam runāja pārliecinošāk par dimdošiem aplausiem.» (35.—36. lpp.) Šāds heroiskas lugas atklāsmes veids toreiz, 50. gados, sāka nodibināt savas tiesības. Iedziļināšanās cilvēkā, iedziļināšanās radošā domā nākamajos gadu desmitos tika izkopta līdz lielai pilnībai. Taču tālākas attīstības trūkums šo skatuviskās izteiksmības virzienu sāka arī iegrožot, vērta to statisku. Par to uzskatāmi varēja pārliecināties, vērojot Lietuvas Drāmas teātra uzvedumu 1984. gada teātru pavasarī. V. Bubņa romāna inscenējums atgādināja saskaldītu mozaīku, kurā zuda vienojoša doma un dinamisks dzīves ritums, bet aktieru spēles principi tikai atdarināja agrāko laiku manieri bez dziļa satura piepildījuma.

Latviešu teātris ārējo izpausmju nozīmē aizvien bijis teatrālāks, spēles elementu ziņā devīgāks, kaut arī it visos tā attīstības posmos ir noritējusi iekšēja cīņa (gan maskēta un apslēpta, gan tiešāk atklāta) starp šiem diviem teātra veidiem — reālo un nosacīto (ar atrunu, ka šie apzīmējumi reti mēdz būt līdz galam precīzi). Arī E. Illēša «Spānijas Isabella», ar kuru piedalījāmies skatē Viļņā, nav uzskatāma par kādu izņēmumu tagadnes kopainā. Tā bija šās skates greznākā izrāde, izpelnījās divas galvenās prēmijas (Astrīda Kairiša — titullloma, Ieva Kundziņa — kostīmi). Bet ne jau tikai par lielās dimensijās, pat izšķērdīgi veidoto Alfrēda Jaunušana uzvedumu, resp., tā formu, var raisīties dialogs. Arī šī režisora A. de Misē «Lorencačo» iestudējumam kādreiz pārmeta aizraušanos ar ārēju spožumu, tomēr šī izrāde balstījās uz dziļu, traģisku konfliktu starp indivīdu un izkurtējušu, varaskāru sabiedrību. «Spānijas Isabellas» satura interpretācijā valdnieka un sabiedrības attiecību problēma parādās zināmā mērā butaforizētā atveidā. Tāpēc A. Kairišas veikumam karalienes lomā ir pašvērtības nozīme. Teātra vērtētāju spriedumi skates konferencēs par Drāmas teātra izrādi plašāk citēti žurnāla «Karogs» 1984. gada 9. numurā, vēl tikai lietuviešu pētnieka J. Lozoraiša atzinums: «Uz skatuves ir operas estētika. Šī estētika nozīmē jau noietu posmu. Cilvēka dzīvi nevar nospēlēt šādā kostīmu izrādē.»

Tātad estētika — kā satura un formas kopums, kā mākslas darba idejiski mākslinieciskās būtības izpausme. Te arī esam nonākuši pie jautājuma, kāpēc tieši šāda Latvijas skatuves mākslas pārstāvniecība bija nolemta šai skatē. Ja pārskatām visu teātru 1983. gada jauniestudējumus, nākas atzīt, ka izrādes, kura va-

rētu pilnvērtīgi reprezentēt mūsu teātri, šai gadā nav bijis. Gandrīz tas pats arī iepriekšējā gadā, kaut gan tajā vismaz bija A. Ostrovska «Līgava bez pūra» Liepājā ar svaigu interpretāciju un interesantiem aktieru darbiem, varbūt vēl G. Priedes «Zilā» Dailes teātrī. Līdzīgu ainu nav iespējams atrast pēdējos divdesmit gados.

Var konstatēt — kā tas jo bieži darīts —, ka attiecīgā laika sprīdī latviešu teātra dzīves panorāma bijusi pelēcīga, ka skatuves māksla ir inerta pret sabiedrisko domu un dzīvē ritošajiem procesiem. Svarīgāk tomēr būtu mēģināt izprast kopsakarības un cēloņus, kuru rezultātā šādi atplūdi radušies, kaut vai pēc tāda pacēluma visā teātra dzīvē, kādu 80. gadu sākumā radīja «Jāzeps un viņa brāļi» Dailē un «Revidents» Krievu drāmā. Iekšēji procesi, protams, pastāv katrā teātrī, bet eksistē arī kopīgas sakarības.

Gadu pirms atjaunotā Baltijas pavasara repertuāra aina neko neparastu neliecināja. Astoņu jaunu oriģināldarbu uzvedumi (un tas nepavisam nav maz), jaunas krievu padomju lugas (dažas gan divos teātros), no klasiķiem — Rainis, Blaumanis, Čehovs. Vairākos teātros šai posmā bija jūtama spēku akumulēšana, domājot par jauniem nopietniem darbiem. Krievu drāmas teātrī pēc «Kaijas» iestudējuma nodošanas noritēja aktīva gatavošanās teātra simtgadei, atlicinot laiku vēl dažiem mazāka apjoma uzvedumiem. Jaunatnes teātrī pēc «Saniknotās sliekas» iestudējuma Ādolfs Šapiro savus nākamos darbus nodeva atklātībā 1984. gadā. Nozīmīgākais iepriekšējā gada darbs te bija Pētera Pētersona iestudētā M. Zālītes «Pilna Māras istabiņa», kas pamatoti kandidēja uz līdzdalību Baltijas teātru pavasarī, īpaši no dramaturģijas un režisoriskā risinājuma viedokļa. Liepājā Oļģerts Kroders jau ilgāku laiku briedināja «Hamleta» ieceri. Šādā sakarā arī tapa «Gestas Berlinga» iestudējums — izrāde ar radošas laboratorijas eksperimenta raksturu, ar daudzējādā ziņā neizstrādātu kopinscenējumu, bet interesantiem meklējumiem centrālo tēlu iekšējās norisēs un savstarpējās attiecībās. Dīvaini, ka apcerēs šī tiecība palika nepamanīta, un vēl dīvaināk, ka liepājnieku šā posma darbā priekšplānā, vismaz periodikā, izvirzījās J. Lūša viduvējās, ar panaivi pamācošu tendenci sacerētās lugas «Ko tur liegties, nav vērts» iestudējums. Šis darbs patiešām uztverams tikai kā aktiermeistarības vingrinājumu etīdes, kas vairākos gadījumos, īpaši strādājot ar I. Briķi, deva O. Kroderam, kā liekas, daudz no iecerētā rezultāta. Bet ne jau paliekošākas nozīmes izrādi.

Atsevišķi jārunā par abiem akadēmiskajiem teātriem. Kā Drāmas, tā Dailes teātrī šis patiešām bija jaunu spēku krāšanas laiks. 1982. gada pavasarī abos teātros tika nodotas vairākas aktierkursu izlaiduma izrādes, bet gadu vēlāk pienāca kārta jauno

režisoru diplomdarbiem. Drāmas teātrī no pieciem iestudējumiem uz lielās skatuves tādi bija divi, bet Dailes teātrī no sešiem 1983. gada jaunajiem darbiem — pieci diplomdarbi. Tas ir pirmreizējs gadījums mūsu teātra praksē, kad režisoru diplomdarbi ir koncentrēti dažos teātros. Iepriekšējie režisoru kursa izlaidumi notika pirms divdesmit un trīsdesmit gadiem, un diplomandu iestudējumi tika izklaidēti pa dažādām skatuvēm. Tātad šis bija veselas teātra paaudzes mēroga notikums, kas daudzu gadu laikā neatkārtosies.

Dabiski, šai parādībai bija eksperimenta raksturs, diplomdarbi ietekmēja kā teātru repertuāru, tā atsevišķu iestudējumu un arī visas teātra kopainas līmeni. Jo vairāk tādēļ, ka līdzās režisoriem ar zināmu pieredzi starp diplomandiem bija arī pilnīgi iesācēji. Bet, domājot par nākotni, citas izejas laikam nav. Ja uzskatām, ka režija nav jaunu cilvēku profesija, ka režisora īsto vietu nosaka gadi, briedums, apgūtā pieredze un prakse, tad šīs praktiskās iemaņas var piesavināties vienīgi sistemātiskā patstāvīgā darbā, ne tikai veicot asistenta pienākumus. Tādēļ nevajadzētu par zemu novērtēt apstākli, ka ceļā uz diploma iegūšanu jaunie speciālisti visi kā viens dabūja nobaudīt rūgto maizes garozu. Un pienācīgi jānovērtē arī tas, ka gandrīz neviens no viņiem nemeklēja drošu un vieglu taciņu, kas uzrādītu vismaz profesionālu gatavību. Liela daļa no diplomdarbiem bija izraudzīti ar skaidri redzamu riska piedevu, tāpēc arī nav brīnums, ka gandrīz visi jau praktizējošie režisori savos diplomdarbos parādījās zemākā kvalitātē nekā dažos iepriekšējos iestudējumos (K. Auškāps, N. Klētnieks, J. Vītoliņš, V. Lūriņš, A. Ozols).

A. Gelmaņa drāmas «Vieni un kopā ar visiem» personu psiholoģiskās attiecības Kārlis Auškāps diplomdarba izrādē tiecās risināt ar skatuviskas ekspresijas līdzekļiem, kas vietumis atstāja pašmērķīgu iespaidu. Tieši K. Auškāpa režijai pēdējā laikā raksturīga tiekšanās atklāt humānistisku pamatdomu ar visai komplicētu žanru un stilistikas palīdzību. Viņa skatuviskās tēlainības meklējumos biedrojas R. Blaumanis, H. Hese un M. Servantess. Domas asums un spēks, kas panākts, kā liekas, visai statiskajos somu aktieros «Indrānu» iestudējumā Pori pilsētas teātrī, kontrastē ar episko izvērsumu Dailes teātra «Dona Kihota» izrādē. Tieši šeit pietrūcis tā viegluma un domas skaidrības, kāda bija raksturīga, strādājot ar cita autora dramatizējumu «Šerloka Holmsa» iestudējumā, kur pārliecinoši saliedējas skatuves teatrālisms ar cilvēciski nozīmīgu pamatdomu. Starp citu, šī izrāde vēl aizvien tiek nepelnīti pieskaitīta pie «izklaidējošā žanra» darbiem.

Arī neveiksmēs vai nepilnīgās veiksmēs var kaldināties diplomanda pieredzes pūrs. Nauris Klētnieks Liepājā pēc E. Olbi

«Kam no Vulfa kundzes bail?» un V. Slavkina «Stilīgais un viņa meita» iestudējumiem, šķiet, mazliet par vēlu pievērsās F. Dirrenmata līdzību paradoksiem izrādē «Spēlēsim Strindbergu», tāpēc diplomdarbs dublēja jau noietu etapu.

Arnim Ozolam rumāņu autora A. Barangas luga «Svētais Mitīķe» kļuva par pārbaudes akmeni gan iecerētajā stilistikas dīvdabībā, gan arī pirmajā darbā ar tik pieredzējušu dažādu paaudžu ansambli. Šāds darbs neapšaubāmi atbilda diploma aizstāvēšanas grūtību pakāpei, kaut arī rezultāts neaizsniedza to līmeni, kāds bija ar jaunajiem aktieriem veidotajās izrādēs — «Iecelšana amatā» un «Cik svarīgi būt nopietnam» (šī izrāde tad arī ieguva diplomdarba atzīmi).

Daudz labu vārdu par «Princi un ubaga zēnu» dzirdējis Edmunds Freibergs, visumā — pelnīti, kaut gan uzvedumā nav īsti izdevies gaiši dvēselīgo, arī sentimentālo skatījumu līdzsvarot ar mūsdienīgi ironisku pieeju; tāda pārliecinoši ierunājas vienīgi U. Dumpja, J. Pļaviņa, A. Videnieka, Z. Neimaņa, arī J. Kaijaka veidotajos tēlos.

Atbilstoši savam raksturam vispārgalvīgāko trumpi ar G. Priedes «Filiāli» mēģināja izspēlēt Valdis Lūriņš, un var vienīgi nožēlot, ka līdz skatītājiem nokļuva nevis viņa iecerētais pirmvariants, bet gan izrāde ar režisora labojumiem, kas arī tāpat nebija dzīvotspējīga. Diplomdarba tēmu nācās mainīt un izpelnīties atzīmi par Drāmas teātra Aktieru zāles izrādi — G. Figeiredu «Dons Žuāns», līdz šim pilnvērtīgāko V. Lūriņa režijas darbu, kurā iestudētājam piemītošā labdabīgā trakulība apvienota ar gaumi un asprātīgu mūžsenās tēmas risinājumu. «Filiāles» mūžs bija tik īss, ka tā izpalika arī kā plašāku pārrunu objekts.

Jāņa Vītoliņa aktīvā līdz diplomdarbam bija veiksmīgs, dziļi dramatisks Bruno Saulīša romāna «Ošu gatve» pārveidojums televīzijas ekrānam un Dailes teātra Mazajai zālei. Tādai lakoniskai iekšējo norišu dramaturģijai režisors veltīgi centās pielāgot Zigmunda Skujiņa prozas sacerējumu «Jauna cilvēka memuāri», kurā šīs skatuvei nepieciešamās dramatiskās darbības ir maz. Te būtu bijusi jārada luga, patstāvīgs darbs ar izmantotiem romāna motīviem. Ja šādu ceļu negāja, ilustratīvisma bieds bija neizbēgams. Tomēr izrāde «Jauna cilvēka memuāri» guva popularitāti vismaz daļā jaunatnes gluži vienkārša iemesla dēļ — 80. gadu sākumā Latvijas teātros trūka jaunatnes lugas, kurā būtu draudzība, mīlestība, atsvešināšanās, vilšanās rūgtums.

Vara Vētras diplomdarba iestudējums R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» ir jaunā režisora pirmais patstāvīgais veikums, un pāri šai elementārajai patiesībai iestudējums nepaceļas. Savas paaudzes vārdā paustās idejas, kuras režisors acīm redzami bija

tiecies pamatot uzvedumā, skatuves darbībā izrādījās neizlobāmas. Vairākus mēnešus pēc pirmizrādes, kad Krustiņa lomā bija iespēlējies Pēteris Gaudiņš, izrādes spēku izkārtojumā viss sāka nostāties savās vietās un radās arī pamats nopietnākai sarunai par Blaumaņa cilvēkiem un viņu domu un jūtu pasauli.

Spējais jaunu spēku ieplūdums 80. gadu sākuma teātrī kā režijas, tā aktiermākslas novadā ja arī izsmeļoši neizskaidro, tad vismaz palīdz izprast gaisotni, kādā noritēja gatavošanās Baltijas teātru pavasarim. Runājot par teātra praktiskās attīstības tendencēm, to var uzskatīt par nozīmīgāko šā gadu desmita notikumu, kaut arī reālais guvums no jaunās maiņas nāks tikai pēc gadiem. Tai pašā laikā, par jauno aktieru tagadni domājot (un abi izlaidumi — gan Drāmas teātra kurss, gan Dailes teātra VII studija — ir potenciāli spēcīgi kolektīvi), var rasties pārdomas par viņu noslodzes lietderīgumu. Ar dažiem izņēmumiem (piemēram, J. Reinis — Drāmas teātra kursa absolvents) jaunie aktieri pirmajās sezonās pamaz iekļauti repertuārā atbilstoši savām dotībām. Neizprotamu iemeslu dēļ Dailes teātris nesaglabāja afišā A. Matīsas iestudēto «Tēvoča Vaņas» izrādi, VII studijas diplomdarbu — psiholoģiski dziļu un bagātu Čehova lasījumu; nepamatoti pusceļā palika sološi aktierdarbi, piemēram, G. Dālmaņa, M. Ķirses, L. Skujiņas sniegumā.

Aktiera tapšanā būtiski svarīga ir ne vien viņa izmantošana, bet arī mērķtiecīga veidošana, audzināšana. Līdzās teātra kolektīva videi te liela nozīme teātra kritikas ietekmes sfērai. Sabiedriskās domas rosmē teātra kritikai tiek pievērsta arvien plašāka uzmanība. Atklāti un arī skarbi par kritiku runāja plašā materiālu kopa almanaha «Советская драматургия» 2. sējumā. Maskavas teātra zinātniece Natālija Krimova intervijā «Literatūrai un Mākslai» (1984, 2. marts) teica: «Manuprāt, savus uzdevumus teātris pilda veiksmīgāk tad, ja mazāk neskaidrību ir tādos jēdzienos kā «mākslinieciskс» un «nemākslinieciskс», kad sliktais (nemākslinieciskais) netiek uzdots par labo. Šo sajukumu nereti veido kritika (iemesls — neizkopta gaume, neapdomīga sekošana konjunktūrai). Tātad ir pamats runāt par to, ka tieši kritika neapzinās vai nepilda savu tiešo uzdevumu (vai, ja gribat, misiju)».

Vienlīdz aģērna un nevēlama ir kā jauna aktiera vai režisora nepamatota nopelšana, tā celšana debesīs. Bet mūsu republikas praksē diemžēl tā notiek, un arī tas liecina par attiecīgu līmeni. Piemēri? Kad Andris Bērziņš tika pamatoti un pelnīti slavēts par Cēzara Kalniņa lomu («Nāc uz manām trepēm spēlēties!»), pat godāts par fenomenu, reti kādam ienāca prātā, ka cildinājumiem sekos apmulsuma brīdis. (Bet tieši tas var būt tipiski jaunā aktiera attīstībā.) Tagad šis apmulsuma brīdis tā ieildzis, ka daž-

kārt paliek nepamanītas jaunas nenoliedzamas kvalitātes viņa sniegumā. Šaubos, vai apdāvinātie jaunie cilvēki no Drāmas teātra kursa paši jutās ērti pēc tā cukurūdentiņa, kas nolija pār viņiem pēc diplomdarbu izrādēm. Šai parādībai, kā šķiet, ir dziļākas saknes. Lilija Dzene diezgan bikli ieminas, ka «jaunākā — visai spēcīgā un jau noteicošā kritiķu paaudze nezina un, kā man šķiet, negrib zināt latviešu skatuves vēsturi. Arī neseno četrdesmitgadīgo, par senāko jau nerunājot.» Patiesi vārdi. Vai gan citādi Vizmas Kvēpas Lavīzes tēlojums studentu izrādē «No saldenās pudeles» tiktu apzīmēts par novatorisku, it kā pirms tam nebūtu bijis ne Ellas Jākobsones, ne Emmas Ezeriņas...

Teātra mākslā mēdz būt uzplūdi un mēdz būt atplūdi. Tas jāpatur prātā, domājot arī par Latvijas pārstāvniecību atjaunotajā Baltijas teātru pavasarī. Viļņas skate 1984. gada aprīlī vēl nebija sākusies, kad jauna radoša pacēluma simptomi jau bija acīm redzami. Tikko atgriezies no viesizrādēm Bulgārijā, Dailes teātris sāka rādīt ilgi gaidīto jaunuzvedumu «Un garāka par mūžu diena ilgst». Liepājas teātrī Oļģerts Kroders nodeva skatītājiem «Hamletu», kas rudenī cienīgi reprezentēja latviešu teātri Šekspīra festivālā Erevānā. Ar jaunās sezonas sākumu uz Jaunatnes teātra skatuves sāka dzīvot Ādolfa Šapiro iestudētais «Mežs» ar patiesi novatoriskām iezīmēm A. Ostrovska dramaturģijas izpratnē. Bija nosvinēta Krievu drāmas teātra simtgade, un Arkādijs Kacs laida klajā «Trīsgrašu operu». Māra Ķimele Valmieras teātra rudens viesizrādēs Rīgā parādīja amerikāņu drāmas variantu «Kur dzeguze ligzdu vij», kur augstā līmenī darbojās ne vien pieredzējušās aktrises Ināra Ieviņa un Ligita Dēvica, bet jaunā kvalitātē ieraudzījām arī teātra jaunās paaudzes spēkus Aigaru Vilimu, Janusu Johansonu un Nikolaju Ērgli. Visbeidzot, gada nogalē Pēteris Pētersons Drāmas teātrī bija realizējis savas drāmas «Meteors» iestudējumu. Un, nepavisam nenoniecinot Jaunatnes teātra trupas devumu un iespējas, tomēr bija jāatceras «Pilna Māras istabiņa», P. Pētersona iepriekšējā gada iestudējums, un jāatzīst dažādie spēku samēri, varbūt arī atšķirības lomu dalījuma precizitātē; tas ievērojami runāja par labu Drāmas teātra izrādei. Dzīvais attīstības process gāja savu gaitu.

Lietuvu nereti min par paraugu jaunu režisoru talantu izvirzīšanā, jo režisori tiek nodrošināti ne vien ar jaunrades iespējām, viņiem uztic arī teātru vadību. Parasti tad nosauc Daļas Tamuļavičutes, Eimunta Nekrošus, Jona Vaitkus un Gita Padegima vārdus. Tā tas arī ir, vienīgi — Lietuvā redzami trūkst tādu vecākās un vidējās paaudzes meistaru režijā, kādi ir mums. E. Nekrošus ir neparasts, varētu teikt — izņēmuma talants tēlainības, mākslinieka iekšējās pasaules redzējuma ziņā; tas viņam

arī nodrošināja uzvaru Baltijas teātru pavasara skatē. Turpretī J. Vaitkum un G. Padegimam ir sava sistēma — noteikta, pētnieciski argumentēta, pat fanātiski realizēta. Mūsu republikā šajās paaudzēs tādas individualitātes vēl nav saskatāmas. J. Vaitkus un G. Padegims Kauņas teātrī pārstāv psiholoģisko teātri — ar atšķirīgiem, ekspresīvākiem līdzekļiem īstenotu; E. Nekrošus un Viļņas Jaunatnes teātris atrodas, ja drīkst tā apzīmēt, kaut kur vidusceļā starp psiholoģisko un metaforisko teātri.

Tātad arī kaimiņu republikā pastāv konkurence starp atšķirīgām teātra izpratnēm. Sī raksta uzdevums nav sīki iztirzāt katru no tām, vienīgi jāatgādina, ka uz E. Nekrošus teātri visaktīvāk tiecas tie, kuriem metafora, detaļa, zīme tuvāka par reālās tiešamības atveidojumu. Zīmes viņa izrādēs pakļaujas visdažādākiem skaidrojumiem, bet nozīme izlobāma no visa darba kopjēgas. «Kvadrātā» (brīva kompozīcija pēc dokumentāla stāsta motīviem), visemocionālākajā lietuviešu režisora darbā, jēdzieniskais saturs meklējams patiesajās jūtās, kas mostas un aug ieslodzīta likumpārkāpēja — īsti traģiska tēla dvēselē. Šo ieceri īsteno talantīgs aktieris K. Smorigins. «Pirosmani» uzvedumā, brīvi variējot pazīstamās V. Korostiļova lugas motīvus, izteikta vesela priekšmetisku tēlu sistēma, kas dzīvo slavenā gruzīnu mākslinieka pirmsnāves vīzijās (tēlo V. Bagdons — viens no vadošajiem Jaunatnes teātra meistariem). «Mila un nāve Veronā» — rokopera ar «Romeo un Džuljetas» sižetu — savukārt jāuztver kā asprātīga, nežēlīga un dzēlīga, vienlaikus — smeldzoši traģiska parodija par zināmo vielu. Tā ir arī parodija par mākslu pašu, par mākslas uztveri un izpratni. Izrāde «Un garāka par mūžu diena ilgst» tāpat brīvi, dažkārt apzināti pret loģiskās secības likumiem pludina Jedigeja ceļu pa dzīvi, variējot viņa un režisora brīvos fantāzijas lidojumus. Jedigejs — mazāk varonis, domātājs, vairāk — cietējs, upuris, brīvs, vientuļš cilvēks ar savām izjūtām un instinktiem. Tāds ir E. Nekrošus redzējums, un tā ir viņa tiesība. Kā katram savs teātris — vienu sajūsmina Abutalips ar strazdu būrīti kārts galā, citam tomēr vajadzīga tā pati necilā eglīte un līksmie bērni ap to.

Uzmanīgu dara vienīgi, lūk, kas. Iestudēšanas secībā, kādā iepriekš uzskaitīti šie darbi, pakāpeniski pieaug tēlu un metaforu daudzums vai, precīzāk sakot, to lietojums. Daži no izdomas tēliem, piemēram, Č. Aitmatova romāna kamielis, bezgalīgi atkārtojas. Toties cilvēka iekšējās pasaules atklāsme, kas izteikta ar aktiera mākslas līdzekļiem, pakāpeniski samazinās. «Kvadrāts» un «Pirosmani» ir darbi ar nelielu personu skaitu, to centrā — būtībā viens varonis. Pirmā no izrādēm saviļņo ar dzīvo emocionalitāti, otrā — ar daudzplākšņaino piesātinājumu, rokoperā visu

izpērk asprātība. Aitmatova romāna iedzīvinājums ar savu tēlainību nenoliedzami ir spilgts darbs, bet metafora jau tuvojas pārsātinājumam. Vērojot šos brīvās fantāzijas lidojumus, neizbēgami uzmācas jautājums: kas sekos, kas notiks nākamajos darbos? Interesanti, ka pēc brīvajām kompozīcijām E. Nekrošus turpmākajās iecerēs figurē dažas «īstas» lugas.

Kāda šādam teātra virzienam būs nākotne, to var noteikt vienīgi pats talants. Roberta Sturuas vadītais Gruzijas S. Rustaveli teātris, kas viesojās Rīgā 1984. gadā, neatstāja vienaldzīgus daudzus skatītājus. Tomēr tie bija gruzīnu režisora pagājušā gadu desmita darbi; 80. gados viņš neko paliekamu vēl nav radījis. Mūsu republikā brīdi pa brīdim atskan balsis, kas aicina atgriezties pie spoža teatrālisma. Brīdi pa brīdim kāda izrāde atgādina, ka arī pie mums ko līdzīgu varētu iesakņot. Pēdējais spilgtākais piemērs ir Mihaila Kublinska radītā «Romeo un Džuljetas» izrāde, kas izraisījusi pretrunīgas atsauksmes. Še raisās paralēles ar E. Nekrošus iestudēto rokoperu Viļņā, īpaši ar tās virsrakstu «Mīla un nāve Veronā». Uz Drāmas teātra skatuves nav ne īstas mīlas, ne īstas nāves. Tātad — apzināta antitēze? Bet, lai šī antitēze rastos, jābūt vismaz vienam nopietnam spēkam. Šai izrādē diemžēl viss ir butaforisks — arī naids ar savu tīšo ķēmību. Butaforisks vai — labākajā gadījumā — plastiski nekonkrēts. Viss, atskaitot Jāņa Reiņa tēloto Romeo, kurš ar savu pieticīgo dabiskumu un patiesajām jūtām atgādina būtni no citas planētas (varbūt arī no citas izrādes), kas nokļuvusi svešādā pasaulē. Un te pavīd kāds pamats, kāda iespēja ticēt Drāmas teātra aktierskolas dzīvotspējai.

Sobrīd, 80. gadu vidū, neraugoties uz atsevišķām spilgtām citāda rakstura parādībām, noteicošais tomēr ir reālajās īstenības norisēs sakņotais teātris ar dzīvu aktiera domu un emociju. Un, cik tālu sniedzas informācija, tādam ir priekšroka arī citos mūsu zemes teātra centros, kā arī aiz robežām. «Ļoti labi jāizjūt laiks,» saka Arkādijs Kacs. «Ne jau stils ir noteicējs, bet domāšanas veids. [..] Jaunas formas kādreiz var būt arī atgriešanās pie vecajām. Es pats ilgu laiku pārstāvēju, ja tā varētu teikt, atklāto teātri, meklēju spilgtas, izteiksmīgas formas. Bet tagad .. mani vilina klusums, koncentrēšanās. Bieži aiz ģitāru spēles, dziedāšanas, efektīgām dekorācijām, kostīmiem pazūd pats cilvēks.» (Lit un Māksla, 1983, 2. sept.) Par šiem vārdiem jādomā, arī skatoties A. Kaca veidoto «Trīsgrašu operu». Vēl nebija gadījies redzēt tik cilvēcisku B. Brehta darba izrādi. Te pazūd viss uzmācīgais, pazūd vācu klasiķa interpretu uztieptā «atsvešināšanas teorija», paliek cilvēks ar savu smeldzi, skumjām un mūžam neiznīdējamo, optimisma pilno humoru.

«Hamlets» Liepājā — Oļģerta Krodera maksimāla uzticēšanās Sekspīra tekstam, viņa domu pasaulei, tai pašā laikā jaunatsegtas šķautnes Hamleta, Klaudija un Ģertrūdes attiecībās. Tieši par cilvēcisku vienkāršību un vienlaikus radošu brīvību mūsu mākslinieku atzinīgi vērtēja Erevānā.

«Mežs» Jaunatnes teātrī — negaidīts Ostrovskis. Negribētos apgalvot, ka Ādolfs Šapiro šai izrādē atvirzījies no sava «atklātā teātra». Tomēr salīdzinājums, piemēram, ar krievu trupā ieprieks iestudēto uzsvērti pretenciozo «Saplēsto apmetni» ir acīm redzams. «Meža» izrādē disharmonija lieliski saplūst ar harmoniju, smiekls ir liela nopietnība. Pāri visam paceļas nevis kupču ikdiena, bet māksla, radošs cilvēks ar savām sāpēm un cerībām. Šo tendenci visspilgtāk iemieso Uldis Pūcītis Ņesčastļivceva lomā, aktieris, kura dotības šobrīd liekas ideāli atbilstošas izrādes iecerei un tēla kodolam.

«Un garāka par mūžu diena ilgst» Dailes teātrī — Arnolda Liniņa veidotā izrādes dramaturģija un iestudējums vedina domāt par cilvēku kā par Visuma daļu. Kaut arī uz skatuves ir tikai viens pamatnotikums, maz personu, šī pasaules elpa ir tajās. Tā paņem savā varā, aptver pagātni un tagadni, sapņus un tiešamību. Jo katrs no šiem cilvēkiem ar Eduarda Pāvula un Harija Liepiņa Jedigeju, Romualda Ancāna Sabitžanu, Ivara Kalniņa Tansikbajevu priekšgalā ir gan ikdienišķs šīs zemes cilvēks, gan vienlaikus — tēls ar vispārinājumu.

Tā ir paradoksāla doma, kas pirms gadiem pieciem vai desmit neienāktu prātā, bet, šķiet, Liniņš, Kacs, Šapiro un Kroders ar saviem meklējumiem šobrīd ir tuvāki cits citam nekā jebkad agrāk (viņi paši droši vien nekad tam nepiekritīs), kaut skatiens katram uz pasauli tomēr tik atšķirīgs. Viņus tuvina ideja, kuras vārdā viņi strādā, un ceļi, pa kuriem viņi iet uz mērķi. Lai vai kā, spēku konsolidēšanās Latvijas teātros pašlaik notiek. Nav teikts, ka uz ilgu laiku. Tas varētu būt nopietns temats kādai citai — turpmākai sarunai.

III. Sveicam!

«Teātris un Dzīve» apsveic pirmo Jāņa Sudrabkalna prēmijas laureāti **Līviju Akurāteri!**

1984. gada pavasarī sakarā ar Latvijas PSR Tautas dzejnieka akadēmiķa Jāņa Sudrabkalna deviņdesmitās dzimšanas dienas atceri Latvijas PSR ZA Prezidijs nodibināja viņa vārdā nosauktu prēmiju, lai ik pa pieciem gadiem atzīmētu izcilākos pētījumus mākslas zinātnēs. 1984. gadā par Jāņa Sudrabkalna prēmijas pirmo laureāti kļuvusi teātra zinātniece mākslas zinātņu kandidāte Līvija Akurātere par savu fundamentālo darbu «Aktiermāksla latviešu teātrī» (R., Zinātne, 1983).

Līvija Akurātere ir kompetentākā teātra zinātniece tieši aktiermākslas jautājumos. Šajā ziņā viņai lieti noder aktrises pamatizglītība, gūta Latvijas PSR Teātra institūtā, ko viņa absolvējusi 1950. gadā. Viņa mācījusies pie tādiem izciliem skatuves mākslas pedagogiem kā A. Amtmanis-Briedītis, Z. Katlaps, O. Bormane. Kopš 1948. gada paralēli mācībām aktierfakultātē L. Akurātere (tolaik Pečaka) sāk publicēt laikrakstos atsauksmes par redzētajām izrādēm. Un no tā laika — nu jau vairāk nekā trīsdesmit gadu — L. Akurātere regulāri strādā teātra kritikā.

1962. gadā Līvija Akurātere publicē monogrāfiju par Antu Klinti. Līdzās Valta Grēviņa grāmatām šajā nozarē tā ir viena no pirmajām vēlāk tik kupli sazarotajā aktiermonogrāfiju klāstā. Pēc tam top tādas grāmatas kā «Artūrs Filipsons» (1970), kurā daudz nozīmīgu liecību ne tikai par ievērojamo Dailes teātra aktieri, bet arī par laiku, kādā viņš dzīvojis. 1976. gadā publicētā monogrāfija «Emīlija Viesture» veidota spilgti beletrizētā formā

kā aktrises divu pārdomu nakšu pieraksts. Šī grāmata varbūt visvairāk apliecina pētnieces literātes dotumus. L. Akurātere ir Latvijas Padomju rakstnieku savienības biedre. Jāpiebilst, ka rekomendāciju uzņemšanai Rakstnieku savienībā viņai deva Jānis Sudrabkalns. 1978. gadā iznāk apcere par Gunāru Cilinski, bet 1985. gadā — par Emīliju Bērziņu. Strādājot Zinātņu akadēmijā, L. Akurātere ir bijusi viena no pamatautorēm tādiem darbiem kā «Latviešu padomju teātra vēsture» (1973—1974) un **«Рижский театр русской драмы» (1983).**

Ar prēmiju apbalvotais L. Akurāteres zinātniskais darbs «Aktiermākslas latviešu teātrī» ir ievērojams pētījums šajā nozarē. Te vēsturiski fiksētas galvenās aktiermākslas tendences, latviešu aktieru skolas, spilgtāko personību ietekmes, pārliecinoši pausta ideja, ka arī latviešu teātrī «aktierspēle mainījusies ciešā kopsakarībā ar nācijas apziņas veidošanos, ar visu kopīgo kultūrvēsturisko procesu». Šis darbs ir augstu vērtējams un unikāls ne vien latviešu teātra zinātnē, tādu maz visā padomju teātra vēsturē. (Viens no ievērojamākajiem — **Алперс Б. Актерское искусство России, 1945.)**

Līvijas Akurāteres monogrāfija ir ieinteresējusi arī citu republiku teātra speciālistus, par tajā risinātajām problēmām autore referējusi Viļņā, Minskā, arī Prāgā un kontaktējusies ar VDR teātra darbiniekiem. Šīs grāmatas pamatatziņas daļēji publicētas, Maskavā 1982. gadā izdotajā rakstu krājumā **«Советское актерское искусство. 50—70 годы».** Un monogrāfija kopumā ir drošs pamats Līvijas Akurāteres topošajai doktora disertācijai.

No L. Dzenes raksta
«LPSR ZA Vēstis», 1985, № 1

Oļģerts Kroders

TREŠAIS BĒRNS

Reiz dzīvoja (un dzīvo vēl tagad) vīrs un sieva. Viņi laida pasaulē trīs bērnus — divus dēlus un ... no trešā iznāca aktrise. Jaunākajā «Latviešu literārās valodas vārdnīcā» vārdam «iznāk» dotas vairākas nozīmes. Šai gadījumā piemērotākā ir «izveidoties, kļūt (par ko)». Ja runājam par Liepājas teātra aktrisi Indru Briķi, varbūt pareizāk būtu sacīt «piedzima divi dēli un viena aktrise»? Iznākt vai piedzimt — *that is the question* ...

Ir pasaulslaveni aktieri, kas nokļuvuši teātrī gandrīz vai aiz pārskatīšanās, līdz tam par skatuves mākslu nemaz vai gaužām maz interesējušies. Nejutuši nekādas tieksmes kaut ko tēlot, sevi dažādos veidos izrādīt. Bet, jaunās — agrāk nepazītās brīnumpasaules valdzināti, bieži vien arī godkāres vai kāda cita paskubinājuma rosināti, viņi sākuši dūšīgi strādāt, līdz izveidojušies par nejauši izraudzītās profesijas meistariem.

Taču ir arī daudz ne mazāk slavenu aktieru, kas visu savu mūžu noslinkojuši, vairāk interesējušies par visvisādām izpriecām, par jautru padzīvošanu, toties jau agrā bērnībā nesuši sevī dziņu un spējas tēlot, pārveidoties, iemiesoties kādā citā dzīvā radībā.

Kad Blaumaņa Sutka uz barona jautājumu: «Nu, kas tad ir? Dēls vai meita»? — atbild: «Dēls — un meita», — barons iesaucas: «Tā jau laime, tā jau laime, Sutka!» Nav jābūt nekādam īpašam lietpratējam mākslas jautājumos, lai saprastu, ka arī aktiera laimes pilnskanība meklējama savienojumā, kad talants pastāv

kopā ar darbaspējām šo talantu attīstīt, pilnveidot, realizēt. Diemžēl reti ir gadījumi, kad šāds savienojums parādās augstākā pakāpē — kad bagātīgu talantu sastopam kopā ar izcilām darbaspējām. Šajos retajos gadījumos jau varam runāt par tuvību aktiera (to pašu var teikt par jebkuru citu profesiju) ideāltipam. Vai Indra Briķe pieder pie šiem laimīgajiem? To apgalvot būtu pāragri — Indra ir pārāk jauna, nodzīvots tikai gadsimta ceturksnis, tātad visa īstenā dzīve viņai vēl priekšā. Un cilvēka mūžā iespējami visdažādākie pavērsieni. Indras priekšrocība ir tā, ka daba viņai devusi ļoti daudz, lai izveidotu sevi par ideāltipam tuvu aktrisi. Viegli tas nenāksies, no daudz kā vēl vajadzēs atteikties, daudz šķēršļu pārvarēt ...

Noskatījusies savā mūžā pirmo teātra izrādi, Indra saprata, ka jautājums par viņas nākotni izšķīries — viņa būs aktrise. Un vienīgi. Nekas cits. Nekad. Izrāde meitēnam palīdzēja apjēgt, noskaidrot tās divainās izjūtas, nojausmas, nemieru, kas jau krietnu laika sprīdi viņu bija mulsinājis un lauzies uz āru. Laukos — netālu no Durbes — dzimusi un bērnu dienas vadījusi, tāpēc ar abām kājām stingri uz zemes stāvēdama, Indra nebūt netiecās uzreiz rauties kaut kur prom zilās tālēs pretim nebeidzamās dailes žilbinošajam mirdzumam. Viņas domas un jūtas gan bija ieguvušas skaidru mērķa apzināšanos, bet Indra sevi vēl pārbaudīja, pūlējās ieskatīties sevī, cik nu tādā vecumā prata un spēja. Viņa radusi dzīvot kopā ar dabu, kur nav vietas haotiskai steigai, nesagatavotiem bezjēgas lēcieniem no pavasara tieši uz rudeni, no rīta uz pievakari. Dabā viss pakļauts noteiktām likumsakarībām, un viena no svarīgākajām ir nobrieduma likumība. Zāle pļaujama vasarā, raža ievācama rudenī. Tā arī Indras sapnis kļūt par aktrisi sāka īstenoties pamazām, pakāpeniski. Vispirms pārdomās, sarunās ar sevi un mežu, jo no visa, kas dabā sastopams, mežs viņai ir pats tuvākais draugs un padomdevējs. Un tepat līdzās bija māte — saprotoša un mīloša. Mātes personība ir galvenais mudinātājs, kas meitas sirdī modina labdabību, maigumu, mīlestību uz visu, kas dzīvs, skaists, krietns. Vēlāk kādā sarunā Indra teikusi, ka viņai mākslā pati tuvākā ir mīlestības tēma. To, ko devusi māte, aktrise joprojām rūpīgi glabā un lolo.

Indras tēvs ir darbacilvēks, kaut viņam nav svešs ne prieks par skaistumu, ne jautrība — tikai savā laikā un vietā. Kā īstenam zemes kopējam, darbs viņam ir svēta lieta, visa sākums un gals. Tāpēc arī Indru jau kopš mazotnes viņš radinājis pie darba. Radinājis, ne spiedis! Un Indra aizvien vēl prot darbā atrast patiku un sirdsprieku, ne pienākumu vien. Turklāt ne tikai teātrī. Joprojām viņai šķiras arī lauku darbi, un katru vasaru, dzīvodama pie vecākiem, viņa mīļuprāt tos dara.

Pirms gadiem desmit Liepājas teātris ievietoja laikrakstā sludinājumu, ka muzikālajiem uzvedumiem vajadzīgas ārštata dejotājas. Pieteicās arī Indra — toreiz sešpadsmitgadīga skolniece. Lai varētu apvienot mācības ar dejošanu teātrī, viņa pārcēlās uz dzīvi Liepājā, katru rītu devās uz skolu, pēcpusdienās — uz mēģinājumiem, vakaros — uz izrādēm — ja ne dejot, tad skatīties. Vajadzēja aizmirst, kas ir brīvais laiks. Grūti.

1973. gada rudenī Indra Briķe pirmoreiz kāpj uz profesionāla teātra skatuves — G. Ordelovska un K. Pamše muziklā pēc M. Larni romāna «Ceturtais skriemelis». Viņa ir gan skolniece, gan reklāmas skaistule, gan piedalās epizodēs «Smieklu nedēļa», «Slavas skūpsts» un «Sensācija». Līdzko šai pašā gadā sāk darboties Liepājas teātra Otrā studija, Indra redzama studijas audzēkņu vidū. Paralēli mācībām skolā sākas aktiera profesijas apgūšana. Pamatīgā noslodze kļūst vēl lielāka. Neteiksim, ka visi šķēršļi tiek veikti gludi un bez aizķeršanās, skolā gadās arī pa trijnieciņam, viens no Indras tēvočiem pat ierodas teātrī, lai apjautātos, vai māsasmeitai vērts tā nodzīties, upurēt mākslas labā ierasto teicamnieces godu, varbūt pat daļu veselības. Bet Indrą nešaubās, ka izvēlētais mērķis ir īstais, un, zobus sakodusi, par spīti negulētām naktīm, nogurumam, par spīti tiem, kas iesaka bez liekas piepūles beigt vidusskolu un tad iestāties konservatorijas Teātra fakultātē, no sāktā ceļa vairs nenovirzās, nemeklē citas taciņas, kas arī ved uz teātri, taču ir garākas — par veseliem četriem gadiem. Un tiešām — kā lai tagad visu pārtrauc un pēc vidusskolas beigšanas sāk atkal no jauna, ja ir izjusta talanta dziņa izpausties tikai vienā noteiktā veidā, ja ir izjusta pašas potenciālā varēšana, ja tūliņ — pēc pāris gadiem — būs sasniegta pirmā pietura virzībā uz iecerēto mērķi!

Esmu absolūti pārliecināts — no visām takām, kas ved uz aktiera profesiju, Indras Briķes ietā ir visieteicamākā un atbalstāmākā. Jo svētīgs ir sīkstais cīniņš ar grūtībām, kas jāpārvar mācību gados. Teātra prakse jau pierādījusi, ka tie, kuri pie visa (gan pie maizes rieciena, gan firmas biksēm, gan nepelnītas, pagaidām tikai ar jaunību un atbilstošu izskatu sasniegtas kinopopularitātes, gan diploma, kas nodrošina štata vietu teātrī) tiek bez īpašām pūlēm, visai bieži izrādās darba mazspējīgi vieglākā ceļa gājēji, kas ātri vien noplicina savu dabas doto talantu, kļūst par neradošiem un neieinteresētiem izpildītājiem. Viņiem pašiem uz skatuves ir garlaicīgi, bet skatīties uz viņiem ir vēl garlaicīgāk. Lai dzīve kļūtu interesantāka, šie «mākslinieki» parasti sameklē kādu pievilcīgāku blakusprieku (lietot «vaļasprieku» šoreiz būtu nepareizi, jo ar blakuspriekiem nodarbojas, kā mēdz sacīt, nepārtraucot pamatdarbu, mēģinājumos un izrādēs, kamēr nav

jābūt tieši uz skatuves), kas ātri vien izveidojas par galveno. Pamazām šie ļaudis kļūst par nevienam nevajadzīgu balastu, par apgrūtinājumu sev un citiem.

Turklāt vai tas nav milzīgs zaudējums, ka jaunie cilvēki savus «*Sturm und Drang*» gadus, laikposmu, kad pašu vecums atbilst atveidojamo skatuves tēlu vecumam, kad ikviens cilvēks var būt garīgi sevišķi aktīvs, uzņēmīgs un grib darboties, nosēž skolas solā? Zaudē paši aktieri, zaudē teātris, zaudē skatītājs. Uzskatāmi to pierāda kaut vai Indras Briķes nospēlēto lomu saraksts. Aktrises no Teātra fakultātes šai vecumā tikai parasti sāk savas skatuves gaitas. Augstāko izglītību var iegūt, mācoties neklātienē. Tikai šādu neklātieni vajadzētu organizēt mūsu pašu republikā (lai netraucētu aktieru ikdienas darbu teātrī), pārveidojot mācību programmu (galveno vērību pievēršot tam, ko teātra studijā nemāca).

Pirmoreiz Indru ieraudzīju studijas ķermeņtehnikas nodarbībās. Un uzreiz pamanīju, ka viņa atšķiras no pārējiem ar īpašu koncentrēšanos sevī. Likās, viss, ko Indra dara, prasa no viņas ne tik daudz fizisko, cik garīgo spēku sakopošanu. Katru ķermeņa kustību noteica un iedvesmoja garīga vajadzība. Garīgums, apgarotība, kas sakņojas tieši šajā koncentrēšanās spējā, manuprāt, arī ir Indras Briķes talanta noteicošā iezīme.

Mēģinājumos palaikam rodas vajadzība visiem atbrīvoties no pārmērīga sasprindzinājuma, pablēņoties, padelverēties, pajokot un no sirds izsmieties. Dažreiz tā aizraujamies ar šo atbrīvošanos, ka bez īpašas piepūles vairs nespējam savākties intensīvam radošam darbam. Indra parasti ir vienīgā, kas acumirklī atgriežas vajadzīgajā noskaņojumā, jo viņai piemīt šī koncentrēšanās spēja, kas arī atslogošanās posmā neļauj saraut saites ar aktrises iepriekšējo psihofizisko stāvokli. Izrādēs Indras savāktība ir vēl lielāka, un, aktieru valodā runājot, «izsist» viņu no lomas tikpat kā nav iespējams.

Ja neesmu kaut ko aizmirsis, tad gandrīz desmit gadu laikā bijusi tikai viena reize, kad apstākļi izrādījās stiprāki un Indras garīgā enerģija pašķīda kā lietus lāses lielā vējā. Tas notika studijas pēdējā mācību gadā. Bija pavasaris, tuvojās eksāmeni skolā un diplomdarbi teātrī, studijā valdīja nemiers un haotiska nedrošība, sirdī dzīvoja pirmā mīlestība, prātus vēl aizņēma pirmā kinoloma (Maija «Zobena ēnā»). Meitenes spēks bija par mazu, lai tiktu ar to visu galā. Tai dienā studisti rādīja savus patstāvīgos darbus. Indrai ar partneri — «Romeo un Džuljetas» balkona skats. Jau pašā sākumā varēja manīt, ka dialogs nav pienācīgi sagatavots, ka abi topošie aktieri jūtas kā uz nule bonēta parketa. Indra gan vēl mēģināja koncentrēties, taču nebija pie kā pieķer-

ties. Un tad situācija ņēma virsroku — kā paviegls skuķis, kas pats nezina, kādēļ īsti sapinies ar skatuves mākslu, viņa «noleijerēja» tekstu sarkdama un bālēdama, visbeidzot — tikai muļķīgi un mulsi smaidīdama. Aiz smaida droši vien slēpās kauns un izmisums. Iespējams, ka šim gadījumam bija arī sava pozitīva jēga — tas kļuva par biedinājumu, kas attiecīgos brīžos signalizē, «kā nevajag». Vismaz pēc tam nekas tamlīdzīgs vairs nav piedzīvots. Pat tad, ja gadās vēl piedalīties dejošanā vai masu skatos, Indra darbojas ar pilnu atbildību, mēģina veidot dzīvu tēlu.

Par studijas meiteņu diplomdarbu kļūst Federiko Garsijas Lorkas «Bernardas Albas māja» (vēlāk izrādē tiek iekļautas vairākas vecāko paaudžu aktrises, kā arī Teātra fakultātes absolventes un tā ieņem vietu Mazās zāles repertuārā). Indra Briķe ir Adela — jaunākā no spāņu Oļiņmātes paverdzinātajām meitām, vienīgā, kuras individualitāte nav vēl pilnīgi nomākta un sagandēta, vienīgā, kura paklausa savai kaislībai, nevis mātes despotiskajām pavēlēm. Gan beidzot studiju, gan vēlāk Indras Briķes Adelu slavē. Viņas vārds parādās teātru jaunatnes skates uzvarētāju sarakstā, viņa saņem pirmo gadskārtējās teātru skates prēmiju. Taču Adela vēl nav tēls. Mēs redzam tikai jaunās aktrises spēju sajust otra cilvēka sāpes un ciešanas, mesties tajās kā atvarā, ļauties tām ar sirdi un dvēseli, izpaust tās tieši un neslēpjoties, atkailinot savas dvēseles vibrācijas līdz galam. Soreiz — visu koncentrējot vienā vienīgā izmisīgā kliedzienā. Tas satriec. Un tomēr — tas nav Adelas kliedziens. Kliedzēja ir Indra pati. Jaunā aktrise vēl nav atklājusi un apguvusi pārtapšanas noslēpumu.

Arī F. Dostojevska «Nozieguma un soda» inscenējumā Soņu aizstāj Indra pati. Tāpēc skatītājs gūst priekšstatu par Soņas iedzimto tiklību, par viņas garīgo spēku un spēju uzupurēties, bet neatklāta paliek rakstura otra puse, sekas, ko rada ļaunākais no visiem pazemojumiem, kādi var piemeklēt sievieti, — pazemojums, ko ik uz soļa izbauda tās, kuras pārdod sevi par naudu. Prostitūtas — kaut arī tādas kā Soņa, kaut arī viscildenāko iegansttu vadītas — iekšējā pasaule Indrai ir pārāk tāla un sveša, trūkst dzīves pieredzes, lai to izprastu vismaz ar prātu, trūkst meistarības, lai atrastu sevī saskares punktus ar to un šai pasaulē iejustos. Kritiķi pārmet zināmu sterilitāti, iekšējo procesu šaurību un vienpusību.

K. Staņislavskis teicis, ka saprast nozīmē sajust. Tieši šādā nozīmē, mēģinot Ludmilas lomu M. Gorkija «Vasā Žeļeznovā», Indra Briķe sāk saprast varbūt pašu galveno — sastāvdaļas, no kurām veidojas skatuves tēls, meklējamas un atrodamas vienīgi pašā aktierī, ārpusē var uziet tikai kādu ārišķīgu, raksturam nebūtisku iezīmi, kas var gan izrādīties noderīga, bet tikai kā

pamatīpašību sekundārs papildinājums. Sen jau noskaidrots, ka ikvienā cilvēkā mājo gan dievs, gan velns, gan tas daudzveidīgais, kas maisās viņiem abiem pa vidu; nav īpašības, ko nevarētu atrast jebkurā cilvēkā, kaut arī pavisam minimālās devās vai pat potencē vien. Mainīga ir tikai proporcija, kādā šīs īpašības savienotas. Tāpēc aktiera mākslā izšķiroša nozīme ir prasmei šo proporciju pārorganizēt katrreiz citā veidā, aktivizēt sevī vajadzīgo, noklusināt lieko.

Vienlaikus veidojas arī Indras Briķes darba stils, kas principiāli nav mainījies līdz šai dienai un īstenībā ir tik vienkāršs un dabisks, ka grūti to analizēt un aprakstīt. Kad loma izlasīta, Indra nefantazē par to trešajā personā, bet nemēģina arī tūlīt uz karstām pēdām iedomāties sevi atveidojamās varones vietā. Lomu viņa it kā iestāda, ietver sevī — kā sēklu zemē. Un nesteidzas. Mēģinājumos viņa dara, kas darāms, taču ne tēlā. Bet arī — ne ārpus tā, tēla rīcību it kā no malas vērojot. Indra visu dara, ieklausīdamās sevī. Šķiet, viņa gaida, kad lomas kodols viņā būs nobriedis, sāks atdzīvoties un ... atsauksies. Kad aktrise šo atsaukšanos ir dzirdējusi, sajutusi, sākas kas līdzīgs ķīmiskai reakcijai, kad, diviem elementiem sajaucoties, rodas trešais. Pakāpeniski, pamazām, atdalot tēlam tās savas īpašības, kas tam vajadzīgas, meklējot īsto, precīzāko proporciju, pienāk brīdis, kad aktrise jūt — viss nostājas savā vietā, trūkst tikai tā dzīvinošā stimula, kas pamodināto Saulcerīti atmodinātu pavisam. Saulcerīti dzīvu dara Antiņa mīlestība, Indras radītos tēlus — saskare ar skatītāju, ar skatītāju zāles spirdzinošo, rosinošo elpu. Arī šis process notiek pakāpeniski, un līdz pilnīgai atmodai nepietiek ar vienu vai dažām izrādēm. Taču nedomāju, ka pirmo izrāžu skatītāji būtu ieskaitāmi zaudētājos — ikviena mošanās ir interesanta jebkurā fāzē tāpat kā pavasaris. Katrā ziņā Indru nedrīkst steidzināt — tēla vietā var piedzimt nedzīvs radījums. Tas ir vēl bēdīgāk nekā tajos gadījumos, kad nav sadzirdēta tēla atsaukšanās, bez kuras Indra nespēj pilnskanīgi darboties un netiek tālāk par emocionāli aktīvu paštēlu.

Indra strādā pamazām, bez īpašas steigas, jo viņai vajadzīgs laiks. Likumsakarīgi rodas jautājums, vai Liepājas teātrī, kur ir visai ierobežots mēģinājumu skaits, aktrise nedzīvo mūžīgā laika trūkumā. Izrādās, ka ne. Jo viņa strādā ļoti koncentrēti un viņas laika mērs ir citāds nekā daudziem citiem. Turklāt Indra nestrādā tikai mēģinājumu stundās vien. Un, visbeidzot, mēs cenšamies (diemžēl ne vienmēr tas izdodas) aktierus iepazīstināt ar lomu jau krietnu laiku pirms mēģinājumu sākšanas.

Atveidojot Ludmilu Žeļeznovu, aktrisei pirmoreiz izdodas iedzīvināt sevī citu cilvēku, diezgan atšķirīgu no viņas pašas. Viņa

ierauga Ludmilā ne tikai naivu meitenīti, bet arī apkārtējo ļaužu bezjēdzīgās eksistences radītu garīgu kroplību, slimīgu tieksmi uz netikumu. Un tai pašā laikā — sakāpinātu intuitīvu redzīgumu, nojausmu par savu nožēlojamo likteni. Soreiz arī kritikas rakstītas bez ērkšķiem. Un pirmā intervija:

— Jums jau izveidojusies samērā bagāta aktrises biogrāfija. Kā ar gandarījumu?

— Ir bijuši reti atsevišķi mirkļi, kad kaut ko izdevies izdarīt tā, lai nebūtu neērti. Bet vispār — viss līdzšinējais ceļš uzskatāms tikai par skolu.

— Kāda īpašība kolēģos Jums šķiet visaugstāk vērtējama?

— Patstāvība un godīgums. Gan darbā, gan sadzīvē.

1977. gadā ar Raiņa «Uguns un nakts» jauniestudējumu Liepājas teātris atzīmēja savu 70 gadu pastāvēšanu. Jāatzīst, ka, nesen pārdzīvojis zināmu krīzes periodu, teātris nebija pietiekami gatavs tik grūtam uzdevumam. Taču stimulējām sevi ar dažādiem uzmudinošiem saukļiem (jubileja paliek jubileja; kas neriskē, tas nevinnē; drošiem pieder pasaule u. tml.) un ķērāmies pie darba. Grūti devās rokās scenogrāfiskais risinājums — pirmā iecere izrādījās teātrī tehniski nerealizējama, nācās meklēt citu. Grūta bija arī lomu sadale. Kas varēs atveidot Lāčplēsi? Kas Kangaru? Kas Laimdotu? Un kas — Spīdolu, kura lugā neapšaubāmi ir nozīmīgākā figūra, no kuras atkarīgs viss pārējais. Ja nebūs Spīdolas, nebūs arī izrādes. Un jubilejas vietā — izgāšanās, nabadzības apliecība, ko būsim paši sev izrakstījuši ... Ak vai! Kāds velns mūs dīdīja kampt tik smagu nastu?! Vairākkārt atcerējos Pētera Lūča iemīļoto teicienu (ko viņš gan lietojis mazliet citā sakarā): «Ko nevari nest, to nevajag celt.»

Teātrī pat vairākas aktrises bija kā radītas Spīdolai tēla tradicionālajā izpratnē — inteliģentas, ar vajadzīgo temperamentu, staltu augumu, izteiksmīgu balsi. Bet man Spīdola rādījās mazliet citāda. Ārēji pat trausla, meitenīga, it kā bez svara, ik brīdi lidot spējīga. Pirmajā cēlienā viņa taču ir tikai grūti audzināms bērns, kam dzīve pagaidām ir vienīgi rotaļa. Un viņa rotaļājas gan ar savu vēl neapzināto burvju spēku, gan ar draudzenēm, gan ar impozanto, kaut lempīgo Lāčplēsi. Darbības gaitā Spīdola ne vien aicina citus mainīties uz augšu, bet mainās arī pati. Manuprāt, pat vairāk nekā visi pārējie. Viņas stiprums ir milzīgā garīgā spēkā. Pie tam, lai Raiņa simbolizētie varoņi uz skatuves dzīvotu, iegūtu miesu un asinis, lai lugā paustās sabiedriskās idejas un filozofiskās atziņas nebūtu deklaratīvas, aktieru tēlojumam jāsakņojas varoņu dzīvās, cilvēciskās attiecībās, konkrētos psiholoģiskos procesos. Vēl jo vairāk tāpēc, ka Rainis, paceldams savus varoņus līdz simbolam, aizvien saglabā viņos arī to,

I. Briķe Spidolas kostīmā Teātra dienu gājienā

kas raksturīgs mums visiem — parastajiem mirstīgajiem. Tas ir it kā pamudinājums tiem, kuri izrāda Raiņa drāmas, — izmantojiet visu, ko esmu devis, nepaejiet garām cilvēciskajam, izrādei nebūt nav jākļūst par filozofisku diskusiju vai lekciju, vai arī par patētisku daiļrunāšanu, ko papildina monumentāla plastika!

«Ugunī un naktī» galveno personu savstarpējās attiecības veidojas kā trīsstūris — Spīdola, Lāčplēsis, Laimdota (Kangars un Melnais bruņinieks ir spēki no malas, iebrucēji, ļaunums, kas apdraud galvenos varoņus; attiecīgas ir arī viņu funkcijas) —, kur darbojas divi sievietes daudzšķautņainās būtības pretstati — mūžīgi sievišķais, kas «augšup mūs ceļ», un mūžīgi sievišķais, kas «lejup mūs velk». Spīdola un Laimdota. Radoša trauksme, nemiers un ikdienas esības pamatīgums, aicinājums uz mierīgu, nemainīgu stabilitāti. Gaisa vieglums un zemes smagums. Gars un miesa. Nāc man līdzi! — Paliec pie manis! Tāpēc, protams, gribējās, lai arī aktrises, kurām nāksies uz skatuves iedzīvināt Spīdolu un Laimdotu, būtu viena no otras maksimāli atšķirīgas — gan izskatā, gan balss skanējumā, gan izjūtās, gan domāšanā, gan rīcībā. Lai mūžīgi sievišķais atklātos pretpolu pretnostatījumā. Lai Laimdotas vitalitātei pretim stātos Spīdolas garīgums.

Kādu vakaru, joprojām nevarēdams izdomāt, kurai aktrisei vajadzētu spēlēt Spīdolu, skatījos kārtējo «Nozieguma un soda» izrādi. Raskoļņikovs tikko kā bija atzinies Soņai savā noziegumā. Sākās Soņas monologs: «Piecelies! Ej tūliņ, šai pašā mirklī, nostājies krustcelēs, paklanies, vispirms noskūpsti zemi, ko tu esi apgānījis, bet tad paklanies visai pasaulei uz visām četrām pusēm un saki visiem skaļi: «Es nogalināju!» Tad dievs ļaus tev atkal dzīvot ...» Es klausījos un jutu, ka tuvojas kaut kas gandrīz vai liktenīgs. Cik nesatricināma ir Soņas pārliecība par savu taisnību, kāda ticība grēku nožēlošanas pestītājam spēkam, kāda visu piedevēja mīlestība un griba sevi upurēt mīļotā cilvēka glābšanai! Un kāds garīgs spēks! Šis sīkais, novārdzinātais cilvēkbērns piespiež Raskoļņikovu padoties ... Tas jau bija pavisam kas cits nekā pirmajās izrādēs. Kopš šā brīža man vairs nebija nekādu šaubu — Spīdolas lomai esmu atradis īsto aktrisi.

Kad mana izvēle kļuva zināma teātrī, iebildumi sāka birt no visām pusēm: «Skuķis, kas neko vēl nav pa īstam nospēlējis, un — Spīdola! Sītai knīpai tā nasta būs daudz par smagu!» Ja mēģināju iebilst, ka pirmās latviešu Spīdolas visas bijušas tikai skuķi, saņēmu atbildi, ka tad bijuši citi laiki un cits tēlojuma līmenis. Manu pārliecību par izvēles pareizību šīs runas neietekmēja, taču acīmredzot saasināja uzmanību galvenokārt uz Spīdolas tēlu. Izrādei kopumā tas par labu nenāca. Tagad, pēc zināma laika, jāatzīst, ka tas bija likumsakarīgi, droši vien citādi nemaz nevarēja būt. Pārāk daudz bija likts uz spēles, mēs abi nedrīkstējām izgāzties. Ja tas notiktu, vispirms jau teātris, kas tikai nupat bija kaut cik nostājies uz kājām, skatītāju acīs sašķobītos pavisam, aktieru ansamblis zaudētu pēdējo ticību saviem spēkiem un man tikpat kā nebūtu iespējams normāli turpināt sākto darbu teātrī, jo tik vieglprātīgu dulburi un vējgrābsli neviens prātīgs cilvēks nevarētu ņemt par pilnu. Biju atbildīgs arī par jauno aktrisi, jo neveiksmes gadījumā gan viņa pati, gan citi laikam būtu to ierindojuši mazspējīgo aktieru skaitā — varbūt pat uz ilgāku laiku. Nemaz nerunājot par mazvērtības kompleksu, kas šādos gadījumos parasti neliek uz sevi gaidīt.

Tomēr Indras Briķes Spīdola uzvarēja. «Uguns un nakts» pirmizrādes vakarā Indra kļuva par aktrisi vārda pilnā un īstenā nozīmē. Atzīšana bija vienprātīga. «Spīdolas lomu režisors uzticējis jaunajai aktrisei Indrai Briķei un nav kļūdījies. Tieši garīgums ir Indras Briķes atveidotās Spīdolas būtība. Mēdzam runāt par cilvēka garīgo potenču intensifikāciju, te tā ir — visu aktrises prāta un sirds spēku koncentrācija,» — E. Zabis. «Personības attīstības pretrunīgo gaitu I. Briķe realizē pārliecinoši, neraugoties uz niecīgo dzīves un mākslas pieredzi,» — A. Burtniece.

V. Igo «Kastiliešu gods». I. Briķe — donna Sola, J. Bartkevičs — Ernāni

«Izrādes ieguvumi lielā mērā saistās ar Indras Briķes tēloto Spīdolu. Ar šo lomu ne vien jaunā aktrise par neizmērojamu tiesu pacēlusies pāri visam iepriekšējam veikumam, bet Raiņa drāma uz Liepājas teātra skatuves arī ieguvusi savu vadošo tēlu,» — M. Grēviņš. «Jaunās aktrises I. Briķes Spīdola ir nopietns darbs un izrādes galvenais sasniegums,» — S. Radzobe. Piedevām vēl apbalvojums teātru skatē un sezonas labākās jaunās aktrises nosaukums televīzijas organizētajā aptaujā.

Pēcāk daudzi man jautājuši, kā darba gaitā veidojies Spīdolas tēls, kā sasniegts negaidītais rezultāts. Viss sākās ar sarunu, ko biju iecerējis garu, plašu, dziļu domu un nozīmīgu atziņu piesātinātu, ar ekskursiem vēsturē, filozofijā, literatūrā *etc., etc.* Bet Indra Briķe, vēl neatjēgusies no pārsteiguma un apziņas, cik grūts būs uzdevums, nepavisam neizskatījās spējīga kaut ko tamlīdzīgu sakarīgi uzklausīt, apsvērt un ielāgot. Viņu bija pārņēmis vispārīgs apmulsums un tas, ko aktieri dēvē par «lielo trīcekli». Šai situācijā pagalam samistrojās arī mans sakāmais, netiku gudrs, no kura gala sākt. Galu galā tā arī neko prātīgu laikam nepateicu. Labi vēl, ka no visa varēja izlobīt kaut kādu domu: «Iedomājies un katru brīdi atceries, ka tu esi valdniece, kas visiem var pavēlēt, pat dabas spēkiem! Pārējais, kas lomā vajadzīgs, mēģinājumu gaitā atradīsies tevī pašā.»

Tā bija laimīga sagadīšanās, ka šis gauži nabadzīgais un virspusīgais lomas skaidrojums trāpīja mērķī un iekustināja jaunajā aktrisē īsto dvēseles stīgu. Bez šaubām, palīdzēja arī pašas saprašana, galvenokārt intuitīvā, un visai drīz Indra notvēra, izjuta galveno, to, kas veido tēla kodolu. Arī vēlāk man nebija ar viņu daudz jārunā. Grūti pateikt, kam par to jāpateicas, bet jau no sākta gala Indra mani saprot no pusvārda un realizē teikto darbībā (ne jau katrreiz tas izdodas viegli un ātri, taču virzība gandrīz vienmēr ir īstā). Varu tikai priecāties, ka šai ziņā joprojām nekas nav mainījies un aizvien mazāk vārdu nepieciešams, lai mēs viens otru saprastu. Jo vajadzība mēģinājumos ķerties pie garām runām vai diskusijām, kas parasti izvēršas liekvārdībā un literāri abstraktā teoretizēšanā, tikai bremzē darba procesu. Ne tikai izrādēs, bet arī mēģinājumos galvenais ir darbošanās, nevis pļāpāšana.

Tā Indras Briķes Spīdola tapa bez konfliktiem, starpgadījumiem un sarežģījumiem, tapa soli pa solītim un mērķtiecīgi. Tas nenozīmē, ka Indrai nav vajadzīga režisora palīdzīgā roka, gluži otrādi — viņai tā vajadzīga varbūt vairāk nekā citām aktrisēm. Aktrises emociju intensitāte var aizraut viņu prom no konkrētā mirkļa un precīzas darbības; īstajā brīdī nepievēršot viņas uzmanību attiecīgajām niansēm un akcentiem, var sabrukt tēla konstrukcija; tikai ar koriģējošas «acs no malas» atbalstu Indra var savu dzīvošanu tēlā iekļaut māksliniecīski nogatavinātā un grodā formā, izvairīties no bezveida juceklības.

Nav ieteicams mēģinājumos Indras darbošanos pārtraukt ar savu koriģējumu nevietā, kā saka aktieri, sākt viņu raustīt brīdī, kad viņa pati jau tausta, kaut bikli un nedroši, pareizo ceļu. Tieši īstajā brīdī pasacīt sakāmo, palabot labojamo, pabikstīt vajadzīgajā virzienā — tas varbūt vispār ir pats galvenais un vienlaikus arī grūtākais darbā ar aktieri. Jo labi gribēta, bet nelaikā sniegta palīdzība var kļūt par traucēkli un tā izsist viņu no darāmā, ka viss jāsāk no jauna. Taču ne mazāks ir ļaunums, ko nodarām, ja īsto brīdi noguļam vai pārlieku paļaujamies uz aktiera talantu un intuīciju, spēju pašam sevi kontrolēt, redzēt no malas; pašplūsma bieži vien noved aktieri neskaidrības un neziņas purvā, viņš sāk maldīties kā pa tumsu, kā pa miglu, līdz beidzot meklē glābiņu, ķerdamies pie daudzkārt izmantotiem spēles paņēmieniem, pie novazātiem štampiem. Ja ir darīšana ar racionālas ievirzes aktieriem, kuri parasti gluži labi redz sevi no malas, ļaunums nav tik liels, toties emocionāla tipa aktieri (un pie tādiem pieder arī Indra Briķe) atstāt vienatnē ar sevi nedrīkst nekādā gadījumā, jo viņam šī spēja redzēt sevi no malas piemīt minimāli vai arī nepiemīt nemaz.

Aspazijas «Vaidelote». I. Briķe — Mirdza

Pazīstamā mūzikla «Mana skaistā lēdija» iestudējumā Indra parādījās gan kā puķu pārdevēja, gan kā dejotāja, gan kā ... Londonas pašpuika. Šim delverim tekstu nebija devis ne autors, ne režisors, bet viņš ar tik aizrautīgu kautkodarītdziņu un negausīgu ziņkāri kāroja piedalīties visos notikumos, ka uz ilgu laiku palika atmiņā. Tieši šo zeperi es arī atcerējos, kad sāku domāt par redakcijas izsūtāmo zēnu Artūru Z. Skujiņa lugā «Sveiks, mīļais Blaumani!». Iepazinusies ar lomu sadali, Indra gan bija nedaudz pārsteigta un apšaubīja savas spējas travestijas ampluā, taču, kad atgādināju viņai zibenszelli no «Manas skaistās lēdijas», vēl reizi nogrozīja galvu un ķērās pie darba, kas ātri vien viņu aizrāva. Vakarējai Spīdolai bija interesanti iepazīt šo rosīgo Grīziņkalna puišeli — brīžiem bērnišķīgi naivu, bet nereti arī priekšlaikus pieaugušu kā visi, kuriem jau no bērna kājas jāsāk pašiem pelnīt dienišķo maizi. Par noteicošo Artūra izdarībās kļuva vēlēšanās būt kā pieaugušam, taču nezaudējot bērna priekšrocības, galvenām kārtām — pieaugušo cilvēku mīlīgo labvēlību. Izjūtot, kā zēns domā un jūt, ko grib, kas šim katrreiz aiz ādas,

Indrai radās arī spēlesprieks, parādījās aizvien jaunas nianses, un visbeidzot mazajam nebēdnim pat iepatikās šarmantā Aspazija ...

Indras Briķes līdzšinējo lomu klāstā ir tikai viena, kurai nav nekāda sakara ar mīlestību, — Imodžina Dž. Golsvertija «Forsaitu teikā». Istenībā šis raksturs uz skatuves netika realizēts, Indra gan parādīja izlutinātās meitenes gražību un patmīlību, bet viņai neizdevās iedzīvināt tās slēpto plēsonību. Manuprāt, tam ir divi cēloņi. Pirmkārt, lomas materiāls bija gauži niecīgs un tā funkcija izrādē — ļoti ierobežota, tāpēc, tā sakot, pietrūka telpas, kur ieskrieties. Otrkārt, Indrai vēl nepietika meistarības, lai iedzīvinātu īpašības, kādas viņai pašai gandrīz nav dotas.

Aktrisei tuvā mīlestības tēma kļuvusi par vadošo viņas darbā. Un daudzām no viņas iemiesotajām skatuves varonēm mīlestība ir ne tikai dzīvē svarīgākais, bet pilnīgi viss — sākums un gals, esības jēga un saturs. Šīs varones dzīvo mīlestībā un vienīgi mīlestībai, turklāt lielākoties tā ir ikdienas realitātē praktiski nesastopama ideālā mīlestība, mīlestības tīrradnis, kas nepastāv bez spējas mīlestības dēļ atdot visu, arī sevi pašu: «Ak, mīla neprasa, tik dod un dod!»

Šādas ideālās mīlestības atveidojumam uz skatuves var būt aicinoša parauga spēks (kam mūsu racionālajā jūtu apsīkuma laikmetā ir visnotaļ liela pozitīva nozīme), bet tikai tādā gadījumā, ja izrādē ideāls iegūst miesu un asinis, ja skatītājs notic, ka tāda mīlestība iespējama arī īstenībā, ja katra zālē sēdošā sieviete grib tāpat mīlēt un nešaubās, ka viņa to spētu. Domāju, ka tieši šeit meklējama Indras Briķes talanta sakne — ja loma to prasa, viņas tēlojumā pat visaugstākais mīlestības lidojums kļūst ticams un īstenojams, ideālās mīlestības intensitāte un dvēseliskais skaistums rod saiti ar reālās dzīves tiešamību un pat ikdienas vienkāršību. Protams, ne vienmēr šī sasaiste ir pilnīga, un šai jomā aktrisei vēl daudz kas jāizkopj, jo Indra bez īpašām grūtībām visumā pareizi atrod īsto toni un iedzīvojas savas varones izjūtu plūsmā, tverdama to uzreiz ilgāka laikposma ietvaros, taču bieži vien paiet garām konkrētām detaļām, tās it kā nepamana un līdz ar to nefiksē savā tēlojumā. Bet visiem zināms, ka dzīve sastāv no sīkumiem. Arī teātra izrādē bez šīs konkrētības īstenības ilūzija nevar būt pilnvērtīga.

Reiz kāda no mūsu kritiķēm teikusi, ka Indra Briķe atšķiroties no daudzām citām jaunajām aktrisēm ar to, ka protot uz skatuves mīlēt, atklāt jūtas, ko izraisa mīlestība, darīt tās skatītājam uztveramas un līdzdzīvojamas. Nevar noliegt, ka vairākumā mūsu jaunatne ir racionāli domājoša, un racionālais domāšanas veids bieži vien noved pie utilitārisma, kas savukārt izraisa un attīsta

cilvēkos egoismu, no kā, saprotams, nav pasargāti arī aktieri. Un aktiera profesionālais egoisms parasti ir galvenais vainīgais, ja tiek pārkāpts viens no vissvarīgākajiem aktiermākslas baušļiem, ko vislakoniskāk formulējis Ingmārs Bergmanis: «Uz skatuves nekad nedrīkst būt «es», vienmēr tikai — «tu».» Kā gan citādi — aktieris dzīvo tikai partnerim. Ja šī prasība netiek ievērota, nav iespējama pat viselementārākā kontaktēšanās, nemaz nerunājot par mīlestību, kur maksimāli ciešu savstarpējo kontaktu spriegums ir priekšnosacījums, kam pakļaujas viss pārējais. Mūsu laikiem ne visai tipiskais Indras emocionālais jūtīgums it īpaši palīdz viņai visos gadījumos, kad lomas caurviju darbība ir — mīlēt, tas palīdz arī aktrisei sajust partneri, vērst savu pārdzīvojumu pret viņu, atsaukties uz visu, ko partneris jūt, domā, saka un dara. Pie tam Indrai ir savs personības noslēpums, ko viņa nevienam nav atklājusi un laikam nekad neatklās, — to glabā viņas rakstura atturība un zināma noslēgtība. Bet mīlestība arī nevar pastāvēt bez sava noslēpuma, ko nedrīkst atklāt līdz galam. Arī uz skatuves ne — lai nezustu šo jūtu burvība.

Un tomēr ... Jo vairāk aktierim līdzīgu lomu, jo viņam grūtāk atrast jaunas, svaigas krāsas, piešķirt tēlam neatkārtojamu vienreizējību. Jo lielāka ir aktiera atbilstība — gan ārējā, gan iekšējā — zināmai lomu kategorijai, jo lielāks ir drauds noslīkt sava ampluā vienveidībā. Lai aktieris no lomas lomā varētu atļauties nebeidzami atkārtot pats sevi, viņam jābūt ģēnijam vai arī individualitātei, kuras garīgā bagātība un pievilcība nav izsmeļama līdz mūža galam. Tātad jābūt vienmēr spējīgam radīt par sevi interesi un to saglabāt (starp citu, kaut šī īpašība pamatā ir iedzimta, tomēr visādā ziņā tā ir arī kopjama un attīstāma, novārtā atstāta, tā ātri vien var izkūpēt. Un kam vajadzīgs neinteresants aktieris?). Šīs spējas ir noteicošās, ja runājam par aktiera panākumiem, par tā saucamo publikas piekrišanu un mīlestību, kas galu galā ir galvenais faktors, kurš nosaka, vai būt aktierim vai nebūt. Nevienā teātrī netiks izvirzīts aktieris, ja būs manāms, ka skatītājiem viņš ir netīkams, nevajadzīgs, nepieņemams.

Pilnīgi no sevis aiziet nevar neviens aktieris, jo viņš pats ir ne vien radītājs mākslinieks, bet arī materiāls, no kura tiek veidots ikviens skatuves tēls. Tāpēc aktiera «pārtapšana tēlā» faktiski nav īsti precīzs apzīmējums tam, kas notiek ceļā uz šo tēlu. Kā jau teikts, aktieris atveidojamo lomu lielākoties vispirms izaudzē pats sevī, tā veidojas no viņa paša īpašībām, galarezultātā it kā abiem — tēlam un aktierim — saplūstot jaunā kvalitātē. Protams, tas viss nenotiek pats no sevis, bez ilga, grūta, pamatīga, pašaizliedzīga darba, iedziļinoties otra cilvēka psiholoģijā, meklē-

jot viņā pašu būtiskāko, mācoties domāt un just, uztvert apkārt notiekošo, reaģēt uz visu tāpat kā viņš, iesaistoties mērķtiecīgā darbībā un, visbeidzot, iekļaujot to visu nobeigtā mākslinieciskā formā. Visaugstākajā aktiera meistarības pakāpē izveidojas gandrīz automātiska mijiedarbība — katra atveidojamā rakstura iekšējo norišu nianse rada attiecīgu ārējo izpausmi, bet katra atrasta ārējā iezīme savukārt atklāj ko jaunu tēla iekšienē. Protams, līdz šādai meistarībai — ceļš mūža garumā. Pagaidām tēla ārējā izteiksme, plastika, intonācija, arī ritms vairāk pakļaujas Indras pašas īpatnībām. Jaunās aktrises spēks šobrīd rodams lomas sajušanā, tās būtības fiksējumā. Bez šaubām, te izcila loma ir intuīcijai, taču tai pašā laikā vajadzīga arī prasme. Tātad — veidojas pamatne augstākai meistarībai.

Pārskatot analoga rakstura lomas Indras Briķes līdzšinējā veikumā, par spīti tam, ka visas šīs sievietes izjūt mīlestību kā savas dzīves aicinājumu, pat misiju, ka tāpēc viņas funkcionē gandrīz vienādi, tomēr redzams — katrai lomai piemīt arī noteikta atšķirība. Pelnrušķītei — visaptveroša labestība un nesatricināma, kaut naiva ticība, ka labais vienmēr uzvarēs. Donnai Solai (V. Igo «Kastīliešu godā») — cēls dāmas lepnums un sievietības atskārsme. Korai N. (E. Vollesa «Kurš ir vilkatis?») — bezbailība un apzināta griba mīļotā vīrieša dēļ iet kaut vai caur uguni un ūdeni. Hermionei (V. Sekspīra «Ziemas pasakā») — pašcieņa viskritiskākajā situācijā un spēja piedot vīrietim, kā mātes gudrība piedod bērnam viņa nesapratību. Madlēnai (Ž. Kokto «Nejaukajos vecākos») — iedzimts vai bērnībā ieaudzināts godīgums sadursmē ar modernās lielpilsētas samaitājošo pieredzi. Mirdzai (Aspazijas «Vaidelotē») — spēks, ko dod īstena mīlestība; meitenē, kas sākumā ir kā neaprakstīta lapa, pamazām, saduroties ar dzīves nežēlīgo tiešamību, ar sāpēm un ciešanām, pašai ar savu vājumu, briest spēks un izrādes finālā atrod savu piepildījumu visaugstākās pašuzupurēšanās aktā. Zubaržatai (M. Karima «Naktī, kad aptumsa mēness») — senās Baškīrijas stepē auguša mežonēna dabiskais tiešums un nesavaldība. Ķurzēnu Lilijai (V. Lāča «Zītaru dzimtā») — līdzās Solveigas uzticībai arī saimniekmeitas pašapziņa, valdonīga griba, ko attieksmē pret mīļoto cilvēku vada princips — tu esi mans, mazāk — es esmu tava. Aucei (R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos») — mierpilnas harmonijas sajūta, dziļa apmierinātība ar savu vietu pasaulē, kas brīžiem tuvojas aprobežotībai, taču ne vairāk, kā tas pieļaujams Blaumaņa saulainajā komēdijā.

Kad Indrai Briķei iedalīja Larisas lomu A. Ostrovska «Līgavā bez pūra», visi bija pārliecināti, ka uz skatuves atkal skanēs mīlestības augstā dziesma, kvēli pukstēs cēlas jaunavas sirds, kas

A. Ostrovska «Ligava bez pūra». I. Briķe — Larisa

spēj tikai mīlēt, mīlēt, mīlēt ... Sādu pārliecību stiprināja tēla tradicionālā izpratne, ko iedibinājusi slavenā krievu aktrise Vera Komisarževska, kuras tēlotā Larisa bija gaiša, romantiska dvēsele, kas sapņo par cēlu, mūžīgu mīlestību, izmisīgi ilgojas pēc pilnvērtīgas dzīves, tiecas pacelties pāri pasaulei, kur valda pirkšanas un pārdošanas gars, bet kļūst par apkārtējās sabiedrības upuri. Arī Indra bija gatavojusies šādam lomas tulkojumam, kaut laiku pa laikam viņā iezagās bažas: vai, tik līdzīgas lomas atveidojot, nedraud atkārtošanās un vienveidība? Tāpēc, sākot darbu, aktrise bija ļoti atsaucīga, ja lugas analīze izraisīja kādu novirzi no tēla ierastā skaidrojuma. Kaut gan vēlāk tieši šīs novirzes Indrai sagādāja vēl nepieredzētas grūtības.

Viss sākās ar jautājumiem. Vai Larisa tiešām ir tik sirdsskaidra un tīra, kā pieņemts domāt? Vai no blēdīgās, mantkārīgās, slinkās un ne visai tikumīgās mātes viņā nekas nebūtu iedzimis? Vai mātes audzināšana (kas atgādina tādus kā prostitūcijas kursus tirgoņu un paputējušu muižnieku jaunavām), dzīves stils Ogudalovu namiņā, mūžīgās viesības, kur ap Larisu, kas šai barā ir vienīgā gados jaunā sieviete, neatlaizdamies mudžinās no šampanieša un iekāres apreibuši vīrieši, viesušas viņā tikai nepatiku un bailes? Vai nepārtrauktajā svētdienā, diendienīgajā vaļībā neslēpjas arī savs kārdinājums? Vai drīkstam aizmirst, cik pieradumam liels spēks? Kāpēc no daudzajiem tīkotājiem Larisas sirds izvēlas tieši Paratovu — avantūristu, egoistu, kuram dzīve ir tikai spēle, kurš kā īstens aktieris prot iedzīvoties katrā lomā, kāda nu kuro reizi viņam izdevīga, kuram ir gan spoža āriene, bet jūtami iepuvusi serde, kuram visi pārējie ir tikai rotaļlietas, ar ko viņš pakaitējas, lai pakavētu sev laiku, un tad bez jebkādas žēlastības aizsviež prom, kurš beigu beigās kļūst par gļēvu alfonsu un pārdodas bagātai, bet acīm redzami netīkamai sievietei? No kā īsti Larisa grib aizbēgt, kas konkrēti ir tas bieds, kurš triec viņu prom no mājas laulībā ar viņai gandrīz vai pretīgo Karandiševu? Ja viņa pati izraudzījusies Karandiševu, kāpēc tad izturas pret viņu tik nežēlīgi, rupji un pazemojoši? Un kā Larisa dzīvotu tālāk, ja Karandiševs viņu nenošautu?

Larisa saka: «Vai tad man pašai tāda dzīve patika? Man tika pavēlēts, jo tas bija vajadzīgs mammītei; tātad, gribēju vai negribēju, es biju spiesta tā dzīvot.» Viņa apgalvo, ka tiecas pēc klusuma, vientulības, grib aizbēgt no cilvēkiem. Bet citur viņa pati liecina, ka kopā ar Paratovu dzīrojusi visnotaļ labprātīgi (turklāt tai pašā ierastajā kompānijā) un pat jūsmojusi par sava kavaliera izdarībām dzērumā. Un kā bijis pirms tikšanās ar Paratovu? Vai tikai šī sakāpināti noliedzošā attieksme pret līdzšinējo dzīvesveidu vismaz daļēji nav pamestas meičas aizvainojuma un sarūgtinā-

juma rezultāts? Lugā nav nekādu norādījumu, ka Larisa būtu sadumpojusies pirms neveiksmīgā romāna ar Paratovu. Tā vien liekas, ka ne visam var ticēt, ko Larisa runā. Arī viņas romantiskā tieksme pēc «kaut kā cēla, nezināma», tāpat kā alkas pēc mūžīgas ideālās mīlestības, šķiet, nav pati no sevis sirdī dzimusi, tā veidojusies, dzīvo dzīvi dzīvojot. Izskatās, ka visu šo sapņu un ilgu īstais avots ir tālaika sentimentālie bulvāru romāni; ko citu viņa būtu lasījusi, vecās Ogudalovas paspārnē mitinādamās?

Šim pieņēmumam par labu runā arī Larisas izvirzītais priekšstats par Paratovu kā vīrieša ideālu, jo viņš, lūk, vienaldzīgi, nenobālēdams un smaidīdams ar šāvienu izsitis no mīļotās meitenes rokas naudasgabalu, ko bija iedevis viņai paturēt ... Acīmredzot līdzīgās krāsās viņai tēlojas arī vispārējais ideāls, kurā daudz samākslotu efektu un uzspēlētu emociju, maz jēgas un neviltotu jūtu. Un kā gan citādi tas varētu būt, ja līdzās iedzimtajai ģenētiskajai informācijai bulvāru romāni un apkārtējā «saldā dzīve» ir gandrīz vienīgie izziņas avoti, kas veidojuši Larisas pasaules uztveri, domāšanu un raksturu?

Bez šaubām, lugas materiāls nepārprotami norāda, ka, par spīti visam, Larisas iedabas pozitīvā potence ir noteicošā, ka kodolu sevī viņa saglabājusi nesamaitātu (varbūt iedzimtība no tēva puses?), ka neprasmi atrast dzīves īsto jēgu izraisījusi galvenokārt nezināšana, nevis nevēlēšanās. Tāpēc citā situācijā un apstākļos, kur rastos iespēja sevi realizēt kā personību, Larisas likteņstāsts droši vien būtu daudz gaišāks. Bet šobrīd ... Jau kļuvis skaidrs, ka ar Karandiševu ne garīgi, ne fiziski nekāda kopādzīvošana nav iespējama. Cerības, kas saistījās ar Paratovu, sabrukušas. Labākajā gadījumā var kļūt par Knurova mīļāko, tad atkal par kāda cita mīļāko — un tā joprojām, līdz *finita la commedia,* kad — vienai un visu pamestai — uz ielu stūriem būs jāmedī kārtējais klients, lai nopelnītu dienišķo maizi. Lūk, no kā viņa baidās un grib aizbēgt. Ne no tagadnes, bet — nākotnes. Jo jūt, ka tieši šāds viņas mūža nobeigums nav novēršams, jūt, ka nav tik stipra, lai tam pretotos (tāpat kā nav tik stipra, lai pati šķirtos no dzīves). Taču šāds pazemojums, šāda katastrofa Larisu šausmina, tāpēc viņa gaida glābiņu no malas, no cīturienes. Un ir pateicīga Karandiševam, kad viņš to nonāvē.

Daudzās pretrunas ir tas materiāls, no kura veidojams Larisas tēls — ne daudzšķautņains, bet tieši pretišķību pilns. Un visas šīs pretišķības, nevienu no tām nezaudējot, aktrisei bija jāsakausē vienā veselumā, lai skatītāja priekšā stātos visnotaļ dzīvs cilvēks, nevis atsevišķu īpašību salikums. Lai tēlā būtu apvienots, kaut arī viens ar otru plēsdamies, gan riebums pret apkārtējo dzīvi, gan slepena tīksme par to («Kas ņani vēl tur šai bezdibeņa malā?

A. Ostrovska «Ligava bez pūra». I. Briķe — Larisa

Kas kavē? Bagātība, greznība ... netiklība?»). Jo vairāk tēlā pretrunu, jo grūtāk panākams šāds sakausējums. Indrai nācās celt dienasgaismā dažu tādu rakstura vaibstu, kurš līdz šim bija mierīgi snaudis zemapziņas dziļumos, kura esamību viņa pat nenojauta. Ar prātu visu sapratusi, viņa ņēmās sevi pluināt, meklēt sevī Larisas tēlam vajadzīgo. Tas bija ne tikai grūti, bet lāgiem arī sāpīgi. Cita pēc citas gan straujāk, gan mokoši lēni meklētās īpašības sāka mosties, taču neparko negribēja sakļauties kopā. No dienas dienā Indra izmisīgi atkārtoja: «Neko es vairs nesaprotu ... nezinu, ko iesākt ...» Pat pieņemšanas izrādē Larisa īsti nepārliecināja, neizraisījās tā ķīmiskā reakcija, kas visas sastāvdaļas saliedē vienā veselā. Jo Larisu kopumā Indra vēl nebija sajutusi (bet — «saprast nozīmē sajust»). Viņa jau sāka zaudēt ticību, ka vispār sajutīs, baidījās, ka tēls veidosies nedzīvs, ar sirds drebēšanu gaidīja tikšanos ar skatītāju — pirmās izrādes. Tikšanās, protams, notika, un skatītāju aktīvā klātbūtne radīja vajadzīgo gaisotni, lai Larisa kļūtu dzīva. Tēls no izrādes uz izrādi turpināja veidoties un kuplināties, līdz kļuva par vienu no

veiksmīgākajiem, interesantākajiem Indras Briķes sniegumiem. «Larisas lomā I. Briķe sagādā pārsteigumu. I. Briķe psiholoģiski attaisno un piepilda visriskantākās un banālākās situācijas,» recenzijā rakstīja V. Čakare.

Protams, ne jau vienmēr aktrisei izdodas pārvarēt visas grūtības. Gadās, ka trūkst meistarības un pieredzes (kā dzīvē, tā mākslā), lai uzveiktu dramaturģiskā materiāla bālasinību (kā Berestovas lomā A. Stavicka «Cilvēcības mērā», Kitas lomā E. Ansona komēdijā «Dažus sērkociņus Gaujā kaisīja ...»). Gadās, ka neatdzīvojas kādas tēlam būtiskas, bet Indrai maz pazīstamas rakstura iezīmes (kā pašas kļūdu un neveiksmju sašķēpelētajā Inetā V. Lāma «Trasē»). Gadās, ka paliek nesajusta lugas stilistiskā savdabība (kā Korijā Breterē N. Saimona ekstravagantajā komēdijā «Basām kājām pa parku»). Tomēr arī visnelādzīgākajās reizēs Indra gandrīz vienmēr spējusi noturēties virs ūdens, nav noslīkusi pavisam. Viņas glābšanas riņķis līdzīgos gadījumos — patiesības izjūta, kas liedz uz skatuves mānīties — forsēt neīstas emocijas un demonstrēt neesošas īpašības, izlikties darbojamies, īstenībā neko nedarot (cik veikli to pieprot daži no mūsu skatuves meistariem!). Tāpēc kāds no Indras atveidotajiem tēliem var būt arī bālasinīgs un neizteiksmīgs, amorfs, taču vienmēr tas liksies ticams, īstenībā iespējams.

Šī patiesības izjūta līdz ar pieredzi, ko deva darbs pie Larisas tēla, jau no sākta gala Indrai Briķei palīdzēja, kad viņa sastapās ar Randu J. Lūša lugā «Ko tur liegties, nav vērts ...». Vispirms bija augusi ticība savai varēšanai, tāpēc sarežģītais uzdevums mazāk biedēja, vairāk rosināja aktierisko azartu — Indra jau pazina prieku, ko izraisa cīkstiņš ar lomas materiālu, pazina gandarījumu, ko dod šķēršļa pārvarēšana.

Uzdevums tiešām izrādījās sarežģīts. Vajadzēja atveidot personu, kurā līdzās sievietes pašlepnumam rodama arī alkoholiķes apmātība, līdzās noturībai un uzticībai, mīlot vienu vienīgu vīrieti, — nevērība pret pašas bērnu žūpošanu vai paģiru laikā, līdzās iedzimtai smalkjūtībai un trauslumam — rupjība un vulgāra izrīkošanās. Soreiz tēls veidojās gan lēni (visā daudzkrāsainībā Randa atplauka tikai Rīgas viesizrādēs), toties bez izmisīgiem neticības brīžiem un samežģījumiem. Soli pa solim Indra virzījās uz priekšu un līdz pat šai dienai nav apstājusies, katrā izrādē viņa joprojām meklē ko jaunu, Randai raksturīgu, skatītājam interesantu, pilnveido jau sasniegto, mācās pakļaut savai radošai gribai skatītāju zāles uzmanību.

Iestudējumā ir mirklis, kas prasa aktrises visu spēku maksimālu koncentrāciju, — ir jāapstādina skatītāju reakcija un jāliek viņiem uz notiekošo reaģēt pavisam citādi — otrādi. Tas ir mir-

klis aktierdarbā, kuru ne katrs spētu pārvarēt, tā ir balansēšana uz naža asmens, kad visniecīgākā neprecizitāte vai atslābināšanās var sabojāt visu. Pēc jautri pavadītas nakts ciemata izcilāko dzērāju sabiedrībā Randa divatā ar pilsētas jaunkundzi Taigu vēl turpina lustēties, gvelzdama visādas blēņas un jārēdamās. Skatītāji smīn. Randa atvadās, lai ietu «čučēt», bet pēc mirkļa atgriežas, jo dikti vajag «vēl vienu». Taču nekā dzerama vairs nav. Skatītāji smaida. Taiga, apsēdusies uz grīdas un turpat izbērusi visu savu kosmētiku, bezpalīdzīgi mēģina savest sevi kārtībā (aktrise Dace Makovska to dara šarmanti un amizanti). Randa kā hipnotizēta raugās uz daudzajām pudelītēm, līdz paķer vienu no tām un spirtoto saturu ielej glāzē. Skatītāji smejas. Randa to visu alkatīgi vienā rāvienā izdzer. Skatītāji vēl smejas, kaut jūtas nedaudz šokēti. Uz Randu sāk iedarboties izdzertais — vispirms viņa to sajūt fiziski kā iekšēju triecienu, tad viss viņā sagriežas, uzvanda pārdzīvotās nelaimes, apsmieto mīlestību, zaudēto dzīves jēgu, bezcerīgo nākotni. Skatītāji grib vēl smieties. Seko pavisam neliela fiziska sakustēšanās (esmu pārliecināts, ka neapzināta — to diktē aktrises saviļņojums) — un ķermeņa tirpas pāriet dvēseles sāpē, izmisumā, melnās šausmās, pašai sevi apjaušot. Skatītāji vairs nesmejas. Randa nodzertā balsī sāk dziedāt, vārdus kā ievainots dzīvnieks izkaukdama: «Ko tur liegties, nav vērts ...» Skatītāji atkal taisās uz smiešanos, bet pusceļā samulst un aprimst. Randa piestreipuļo pie klavierēm un, turpinādama dziesmu, uzkrīt virsū taustiņiem. Klusums. Skatītāji dzīvo līdzi Randai, neviens vairs nesmejas.

Gan teātrī, gan ārpus tā vairākkārt dzirdētas domas par J. Lūša lugas literāro mazvērtību, pat pārmetumi, ka šis darbs uzņemts repertuārā. Tāpēc, kad izrāde jau bija izgājusi tautās, mūs pārsteidza un, protams, arī iepriecināja negaidīti lielais skaits vēstuļu, ko saņēma gan direktors, gan režisors, gan Indra pati. Tās liecināja, ka dramaturgs pratis ne vien izvēlēties aktuālu tematiku (diemžēl, kā mēs visi to zinām, alkoholisms šodien ir viena no smagākajām un traģiskākajām sadzīves problēmām), bet arī licis skanēt kādai dzīves stīgai, kas atbalsojusies daudzu cilvēku prātos un sirdīs, mudinājusi viņus gan dzīvot līdzi skatuves notikumiem, gan šo to pārdomāt, pārvērtēt. «Galvenais ir tas, ka luga lika domāt, analizēt, saprast, cik liela nelaime ir mūsu līdzcilvēku neiejūtība,» raksta skolotāja no Limbažiem. Citās vēstulēs sacīts: «Izrāde atgādina, ka ikvienam cilvēkam nepieciešams caur lugas varoņiem paskatīties no malas uz sevi un padomāt, kāds es esmu, kā rīkojos un kā rīkotos līdzīgā dzīves situācijā»; «Redzot Randas traģēdiju, mēs neviļus domājam par sev līdzās pa dzīvi ejošiem cilvēkiem, .. esam dziļi pateicīgi, ka, parādot savu varoņu sa-

A. Salinska «Bundziniece». I. Briķe — Ņila Sņižko, V. Čestnovs — Krugļiks

mezglojušās dzīves, mums, skatītājiem, atgādinājāt: «Esiet cilvēcīgi! Nebaidieties no atbildības par otru cilvēku!»»; «Izrādē risinātās problēmas nebūt nav jaunas dramaturģijā, taču atzīšos, ka pirmo reizi dzīvoju tā līdzi izrādei»; «Noskatoties izrādi, izjutu dziļu sāpi par šodienas jauno paaudzi, par cilvēku vienaldzību, par alkohola postu»; «Izrādi pārdzīvoju vēl šodien un pārdzīvošu vēl ilgi»; «Šī bija atkal tā reize (diemžēl ļoti reta), kad izgāju no teātra asarām acīs un vēl ilgi nevarēju nomierināties»; «Pēc izrādes biju gatava aiz sajūsmas raudāt visu nakti»; «Randa izrādē ir tik īsta, tik atbaidoši īsta, ka viss uz skatuves notiekošais jāskata nevis kā teātris, bet dzīve». Arī četrpadsmitgadīga skolniece rakstījusi, ka, skatoties izrādi, bijis vērts padomāt — padomāt par daudz ko.

Pirmais aktieris V. Šekspīra «Hamletā» ir loma, ar kuru Indra Briķe noslēdza savu pirmo desmitgadi uz Liepājas teātra skatuves. Pirmais aktieris šai izrādē ir zēns, kas klejojošo komediantu uzvedumos spēlē sieviešu lomas. Hamleta organizētajā «peļu slazdā» viņš tēlo karalieni, taču viņa uzstāšanās kulminācija ir monologs par Priama nogalināšanu, ar ko aktieri atsaucas uz Hamleta lūgumu: «Nu, draugi, vienu kvēlu monologu!» Šim mo-

nologam jāizskan tā, lai pēc tam Hamletam būtu ieganstsizsauktīes: «Vai tas nav brīnums!» Brīnums! Ne tikai labā profesionālā līmenī norunāta dzeja.

Ar šo monologu izrādē jāizskaidro, kāpēc Hamlets tik ļoti priecājas par aktieru ierašanos, kāpēc izturas pret viņiem kā pret vislabākajiem draugiem, kāpēc ar tādu nepacietību kā izsalcis lūdz no aktieriem kvēlo monologu. Var teikt, ka šajā monologā jāatklājas mākslas trejādai funkcijai un jēgai. Skatītājam jāizjūt, ka māksla var būt (arī vienlaikus) gan stimuls, kas apliecina ideāla iespējamību (jo māksla tam, kas dzīvē ir haotisks un pakļauts nejaušībai, piešķir mērķtiecīgu likumsakarību un iekšēju harmoniju, ikdienišķais satura un formas saskanīgā nobeigtībā kļūst par ideālo), stiprina mūsu ticību šim ideālam un mobilizē mūsu spēkus, lai mēs iespējami tam tuvotos; gan ierocis cīņā pret ļaunumu; gan kā oāze tuksnesī, kas dod mums veldzi un palīdz atgūt spēkus situācijā, kad apkārtējā īstenība kļuvusi drūma un bezcerīga. Vārdu sakot — Pirmajam aktierim jābūt gandrīz vai ģeniālam.

Tā es arī Indrai Briķei paziņoju, piebilzdams, ka man nav ne mazākās jēgas, kā nospēlēt uz skatuves ģeniālu aktieri, turklāt — tieši radīšanas mirklī. Skaidrs bija tikai tas, ka nepieciešama pilnīga iejušanās apdzejotajos notikumos un gandrīz absolūta atdeve monologa saturam. Centos palīdzēt aktrisei atrast vienu otru niansi, bet galveno atstāju viņas pašas ziņā, paļaudamies uz viņas intuīciju un saprašanu. Pirmajos mēģinājumos Indra lūkoja aktieriski attēlot katru notikumu un atveidot katru personu, bet tas monologu sadrumstaloja un brīžiem radīja pat komisku efektu. Sapratām, ka šoreiz nav nepieciešams runāt monologu tā, it kā pats aktieris būtu pieredzējis Trojas krišanu un izcietis visas trojiešu bēdas un postu. Vajadzīga dziļa un patiesa līdzjūtība, sāpe par nedienām, kas piemeklējušas citus, šai gadījumā — trojiešus. Mēģinot šo domu īstenot, Indra sākumā tikai lasīja tekstu, it kā no liela attāluma vērojot notiekošo. Ar katru nākamo mēģinājumu viņa aizvien skaudrāk izjuta arī drausmīgo likteni, kāds bija piemeklējis Troju un trojiešus. Monologs ieguva izrādei paredzēto skanējumu.

Kas tālāk? Bez šaubām — darbs un jaunas lomas. Uz Liepājas teātra skatuves savu traģiski varonīgo, bet īso mūžu jau dzīvo A. Salinska Ņila Sņižko («Bundziniece»), nelaimīgo Jāni moka J. Jaunsudrabiņa Aija. Un vispirms no pašas Indras atkarīgs, vai, turpinot savu aktrises gaitu, viņa joprojām kāps kalnup vai apstāsies kaut kur ceļmalā. Jo attīstās, virzās uz priekšu tikai tas, kurš ik brīdi apzinās, cik viņam vēl tālu līdz pilnībai, cik daudz vēl darāms, lai tuvotos tai, kurš tāpēc nerimtīgi sevi pilnveido.

Kārlis Auškāps

PAR MANU DRAUGU JURI STRENGU

Kluss un pieticīgs, grūtas dzīves spiests, bet garīgi nesalauzts, ar skatu, kas dziļi redz cilvēku kaislības un tajās slēptos likteņus, ar smīnu, kas saprot ļaunuma un cilvēku muļķības fatālo galu un cer uz labā uzvaru, dons Kihots iet caur dzīvi netaisni atstumts, labprātīgi dodot ceļu spilgtākiem un krāšņākiem. Šis dons Kihots jau daudzus gadus ir mans draugs, un es zinu, ka nelaimē tam lielāka pieredze nekā mākslā.

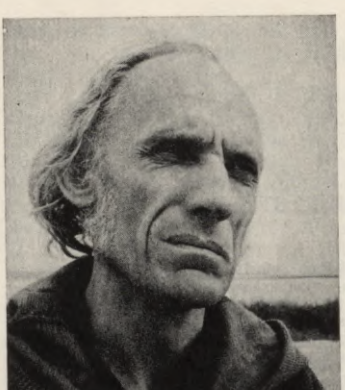
Migels de Servantess Sāvedra

Iespiests starp metāla karoga kārtīm un skatītāju foajē masīvo betona taisnstūri, indēts gan ar motoru gāzēm, gan sāli, okupācijas laikā pat vācu vezumnieku zirgu apgrauzts, mazā tīras zemes laukumiņā pie jaunā Dailes teātra spītīgi aug līks bērziņš — kā brīva un radoša gara simbols cīņā ar ikdienību.

Vai tas nav Juris Strenga? Dzīves dzirnavās malts, gan kā aktieris, gan režisors ilgi bez darba sēdējis, paša šaubu un citu neticības mocīts, Eduarda Smiļģa aktieru «ādu fabrikā» ģērēts, viņš tomēr ir saglabājis sevī mūžīgā meklētāja bruņinieciski bērnišķīgo garu.

«Ave Maria, gratia plena ...» dievišķīgi dzied Elga Brahmane, un sievietes balss mūs aiznes mūžībā. Ceļš no bērnības uz mūžību. Sāpīgs un nenovēršams katra cilvēka ceļš, ko gaišāku dara bērnības izjūtas nezaudēšana. Ne atvadīšanās un šķiršanās no nodzīvotas dienas, stundas, mirkļa, bet kaut kā jauna gaidīšana un izgaršošana katrā nākamajā brīdī.

Arī Juris dzied. Ar absolūto dzirdi un gandrīz vai tikpat plašā amplitūdā kā Ima Sumaka — no superbasa līdz ultraaltam. Bieži dzied *«Maria»*, tikai ne Šūberta, bet no «Vestsaidas stāsta». Īpašos brīžos viņš dzied savu «kroņa numuru» — *«Strangers in the night»* no Frenka Sinatras repertuāra — vai visbiežāk kādu dziesmu no vecā Dailes teātra izrādēm, un viņa balss aiznes mani vecajā Dailes teātrī. Es neesmu to viņam prasījis, bet esmu pārliecināts, ka uz jautājumu, ko viņš gribētu visvairāk, Juris atbildētu: «Atpakaļ uz veco Dailī!»



H. Ibsena «Brands».
J. Strenga — Brands

Vecais Dailes teātris Lāčplēša ielā 25 kopā ar nu jau nojaukto koka namiņu uz šīs pašas un P. Stučkas ielas stūra, kurā bija ēdnīca, agrāk saukta «Pie Sīrona», ir tikpat teiksmaini kā Selmas Lāgerlēvas Vermlande ar saviem varoņu, joku un «tici vai netici» stāstiem. «Lai deg! Kam jānodeg, tas nodegs!» esot teicis Smiļģis, nepārtraucis mēģinājumu, kad viņam paziņojuši par ugunsgrēku teātrī. Un tomēr par daudz atstāts tur, tajās telpās, un Jurī zem Dailes teātra vienkāršības, skaidrības un kaislības liesmām gruzd arī nostalģiskas skumjas pēc šī teātra ēkas. Pēc mazās, neērtās, tomēr ļoti mājīgās aktieru ģērbtuves, ieskaitot bezgaisa «kameru» aiz Smiļģa kabineta; pēc šaurā gaiteņiša un garā sola pie ziņojumu dēļa, kur aktieri, kaut vai ejot uz skatuvi, satikās, burzījās cits gar citu un juta otra plecu; pēc šaurās mēģinājumu telpas pagrabā un sētas mājā; pēc mīlīgā skatītāju foajē ar kolonnām un veco parketu; pēc miniatūrās bufetes, kur septiņdesmito gadu sākumā galvenā prece aktieriem bija «karsti cisiņas» (Dons Kihots: *«Klaiņojošo bruņinieku gods ir veselu mēnesi neēst, bet, kad viņi ēd, tad visu, kas tikai gadās pie rokas. Viņi ir tādi paši cilvēki kā visi.»*) un dzeltens, atšķaidīts liķieris; pēc pagalma, kur kādreiz starp liepiņām bijusi vasaras kafejnīca skatītājiem, no kuras vēl tagad saglabājies padzisis gleznojums

H. Heses «Stepes vilks».
J. Strenga — Harijs Hallers

uz blakusnama brandmūra, un liepām, par kurām direktors Jānis Palkavnieks kādu rītu, griezdams apkārt veco moskviču, brīnījies: «Dritvaikociņ, pa kuru laiku te tās liepiņas izaugušas!» Un galvenais — Juris skumst pēc lieliskās, ar tumši sarkanīgo koku izklātās skatītāju zāles un ar cilvēka augumu samērotās, mājīgās skatuves, kurā aktieris «sēž», kurā dekorāciju un ietilpības apjoms nav nomācošs un kurā gaismas efektiem pietiek ar pāris prožektoriem. Jura ideālā skatuve ir šajā teātrī, nevis tūkstošvietīgā «stadionā», no kura beidzamajām rindām aktiera sejas vietā skatītāji redz gaišu, ovālu plankumu. Uz tik milzīgas skatuves pazūd cilvēka augums un dvēsele tāpat kā nesamērīgi lielajās skolās un slimnīcās. («Pat govis gigantiskajās fermās dodot mazāk piena nekā vidēji lielajās,» saka Juris.)

Un kur tad vēl īpatnējā, ne ar ko nesajaucamā vecā Dailes teātra smarža! Labās teatrālās tēlainības smarža, ko teātra Trešās studijas audzēknis Juris Strenga uzsūc, «ejot tautā», piedaloties epizodēs vai vēlāk spēlējot veču un īpatņu lomas. Uzsūc, trīcēdams no sajūsmas un bailēm. Dažās izrādēs gan šai smaržai piejaucas ēdiena smarža, kas plūst no «gaismas būdas» skatuves priekšpusē, kur teātra kasieres Zelmas Šteinbergas termosā

nestās pusdienas kopā ar vakariņām notiesā gaismu meistars Augusts Steinbergs.

Teātra uzdevums ir rādīt skatītājiem citu — vēl neredzētu interesantu pasauli. Tai pašā laikā vērtīgākais, ko var citiem parādīt, ir tas, kas katrā cilvēkā pieder tikai viņam, ir viņa neatkārtojamais un neatņemamais «es». Svētā formula — kļūt par citu cilvēku, paliekot par to, kas tu esi. Pārveidot savu psihi, meklējot sevī citus un citos sevi. Tas ir mūsu amata un mākslas pamatu pamats. Un cik reti to var redzēt uz skatuves! Šķiet, tāpēc, ka aizmirstam — tēls nav maska, aiz kuras slēpt savu dvēseli, tēls ir forma, satvars, kurā pēc iespējas pilnīgi un vispusīgi, katrā lomā citādi jāielej sava dvēsele. Līdzīgi, kā lej laimes Vecgada vakarā.

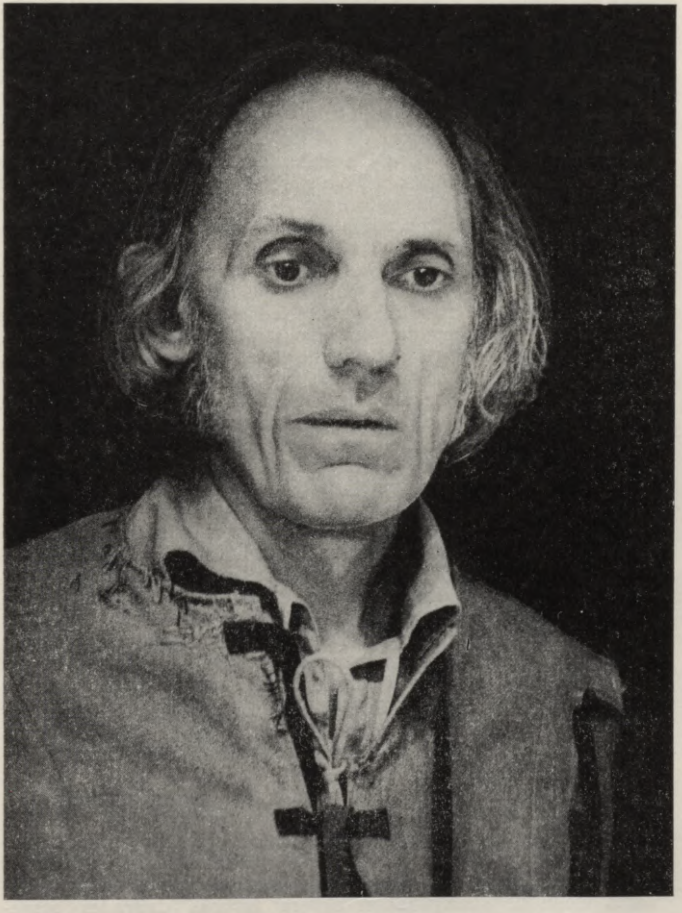
Juris Strenga vienmēr meklē spilgtu, interesantu, teatrālu un reizē patiesu tēlainību. Obligāti. Ne tikai k o darīt, bet c a u r k o un a r k o izdarīt, ar kādiem līdzekļiem atklāt tēla būtību. Zirnekļveidīgais, glumi smīnošais Monahovs «Barbaros», askētiskais, vientuļais Brands, lepnais, pašironiskais Dorns «Kaijā», dēmoniskais profesors Moriartijs ar rētu «Šerlokā Holmsā», nelaimīgais un inteliģentais Harijs Hallers «Stepes vilkā», decenti nežēlīgais Laika vecis «Zilajā putnā» un ticībā kvēlojošais saprātīgais neprātis Dons Kihots. Katram tēlam Juris meklē ne tikai virsuzdevumu, jēgu, līniju. Tikpat svarīga ir gaita, runas maniere, grims, kostīms. Viņš stundām ilgi ar sarūsējušu naglu plucināja Dona Kihota svārku piedurkņu galus un malas, lai dabūtu tās atbilstošas savai izjūtai.

Sāda tieksme uz spilgto, interesanto Jurim ir ne tikai viņa «teatrālās» jaunības dēļ, ne tikai viņa fundamentālo zināšanu dēļ (kopā ar iedzimto kautrību tās veido dziļu cilvēka pazemību un iecietību pret citu trūkumiem un neļauj reizēm kā režisoram būt pietiekami prasīgam pret aktieriem), bet arī tādēļ, ka viņš izjūt organisku vajadzību mainīties. Atklāt sev un citiem arvien jaunas iekšējās un ārējās pasaules.

«Cilvēka dvēsele
Līdzīga ūdenim.
No debesīm nāk tas,
Pret debesīm kāpj tas,
Un atpakaļ atkal
Uz zemi tam jālīst
Mūžīgā maiņā.»

J. V. Gēte

Juris ļoti ciena jēdzienus «pašdarbība» un «autodidakts». Viņš ir piedalījies amatieru izrādēs un pašdarbnieku godīgumu un atdevi vērtē augstāk nekā profesionāļu, un visu mūžu viņš ir bijis



M. Servantesa «Dons Kihots». J. Strenga — Dons Kihots

un ir pašizglītošanās fanātiķis. Pirms katras lomas vai iestudējuma Juris latviski, krieviski, angliski, vāciski, poliski, nedaudz čehiski un nu jau pa druskai arī franciski «ņem cauri» grāmatu kalnus, ko ar dāsnu laipnību tam atvēl mūsu lielākais grāmatnieks Alfrēds Sausne, un studē pieejamos materiālus bibliotēkās par teātra dzīvi visā pasaulē. Viņš jūt šodienu — gan pasauli, gan laiku —, un uz divdesmitā gadsimta cilvēka filozofiski asās domāšanas un spilgtās teatrālās tēlainības šķautnes pukst Jura siltā, bet neparastā sirds. (Dons Kihots: *«Parasti apburtus bruņiniekus neredzētā ātrumā aiznes pa gaisu, ietītus pelēkā vai melnā mākoni, bet varbūt mūsu laikos bruņnieciba un burvestības iet citus ceļus?»*)

Man nepatīk skatīties savas izrādes, jo ļoti bieži ir kauns. Kauns par sevi, ka neesmu varējis iedvest aktieriem organisku vajadzību darīt vienmēr līdz galam, iedvest ticību, ka no jebkura mēroga uzdevuma izpildes atkarīgs izrādes liktenis. Vai varbūt tāpēc, ka neesmu pratis uzdevumu padarīt interesantu. (Dons Kihots: *«Katram pašam jāzina, par ko viņš smejas un par ko raud, bet, ja viņš to nezina, tad labāk lai smejas nekā raud.»*) Kauns aktiera vietā par brīdi, kad, dzirdot manu aizrādījumu, viņam būs neveikli jāattaisnojas vai jāklusē. Kauns skatītāju vietā, jo zāle jūt, ja izrāde neelpo un kaut kas nav kārtībā. Varbūt šie aktieri nemaz nepazīst rūgtās mokas un saldo izmisumu, iedzīvojoties lomā, lienot svešā ādā vai mēģinot iedabūt sevī citu dvēseli darbā, uz ielas, mājās, visintīmākajos brīžos? Varbūt viņi vēl nezina vai ir jau aizmirsuši to silto kņudēšanu pakrūtē, kas rodas no īstas ticības dotajiem apstākļiem, no baudas peldēt tajos? Skatuvi varētu salīdzināt ar baseinu, kurā ūdeni var ielaist tikai ar iztēles un fantāzijas spēku un peldēt (dzīvot lomā) iespējams tikai tad, ja baseins ir pilns. Diemžēl bieži uz skatuves redzam pagurušus cilvēkus soļojam pa sausa baseina dibenu, turoties pie malām un brīnoties, kāpēc nekas nesanāk ar peldēšanu.

Par Juri Strengu nav bijis jākaunas. Es gan nevarētu teikt, ka vienmēr esmu bijis apmierināts ar Juri, it īpaši, ja viņš pirms izrādes ir filmējies kādā no Savienības kinostudijām kārtējā inteliģenta, ārzemnieka vai fašista lomā vai arī ja lomā ir daudz teksta, kas manas vainas dēļ mainīts pat ģenerālmēģinājumos. Tomēr es zinu, ka Juris sevi gatavo katrai izrādei — ne tikai atkārto tekstu, bet arī sagrupē visu lomas materiālu ap kādu svarīgu, svaigu notikumu, velta izrādi kādai savai dominējošai izjūtai vai atziņai, ta saglabādams īstenības garšu un nezaudēdams vienu no svarīgākajām aktiera intīmās daiļrades atsperēm — improvizācijas pašsajūtu. («Hepenings» un «improvizācija» arī ir Jura mīļvārdiņi.) Visu, ko viņš grib realizēt konkrē-

tajā izrādē, Juris fiksē uz papīra, sēdēdams pie eksemplāra pirms izrādes, un pēc izrādes savukārt atzīmē, kas izdarīts no iecerētā, kas ne. (Dons Kihots: *«Visas vētras, kas mūs piemeklē, ir zīmes, ka laiks drīz skaidrosies un mūsu stāvoklis uzlabosies, jo kā laime, tā nelaime ir nepastāvīgas, un no tā izriet, ka mums, kas pārcietuši daudzas nelaimes, laime ir tuvu.»)* Un ko jaunu partneros un sevī viņš atklājis šajā vakarā. Kas viņu mudina to darīt? Un vēl. Pirms uziešanas uz skatuves Juris aizkulisēs neapzināti drusku apstājas, uz mirkli aiztur elpu un tikai tad sper soli svētajā, privileģētajā telpā. Maza cezūra pirms pārtapšanas? Apstāšanās pirms atklāsmes? Varbūt. To laikam nojauš tikai pats Juris.

Klausoties teātra cilvēku izteikumus par izrādēm kaimiņu vai savos teātros, reizēm pārsteidz neiecietība pret citu darbu un meklējumiem, pat tāds kā grupu naids, kas reizēm izpaužas kā iznīcinošs spriedums, reizēm kā asprātīgi dzēlieni un pat kā prasta apsaukāšanās. (Dons Kihots: *«Neprašu galvenie ieroči vienmēr ir bijuši dogma un fanātisms. Es neesmu fanātiķis, bet esmu aktīvs sapņotājs, entuziasts, kas ļauj katram izvēlēties savu ceļu.»)* Vai dažādībā nav mūsu spēks? Un iecietībā? Es sapņoju par to, lai visi latviešu teātra cilvēki iemācītos vai vismaz censtos cits citu cienīt tā, kā to dara Juris Strenga: vispirms viņš katrā izrādē saskata radošu cilvēku ilgstošu kopīgu darbu un meklē un atrod tajā un aktieru veikumā labo un īpatnējo. Ja jau mums saprast citam citu ir grūti un mīlēt neiespējami, tad vajadzētu vismaz cienīt. Cienīt radošas personības tiesības būt neatkārtojamam, būt citādam, būt pašam, jo par visu vairāk cilvēks šajā pasaulē baidās būt kļūda, nejaušība, pārpratums. Un kur tad vēl mākslinieks! «Es ciešu — tātad es esmu. Es esmu likumsakarība pārejā no vecā uz jauno Dailes teātri,» saka Juris Strenga. Un es viņam ticu, apskaužu viņu.

Un tagad vārds Jurim Strengam pašam. Viņa vēstulē «ielēcējam» Laika veča lomā M. Māterlinka «Zilajā putnā» Osvaldam Bērziņam 1982. gada decembrī atklājas, cik ļoti teātrī cildenība ir saistīta ar aprēķināšanu.

ZILAIS PUTNS

Izrādes kulminācija — 7. aina — Zilie bērni

Osi, pats galvenais ir tikt iekšā baltajos zābakos! Un tad, ja tajos var arī pastaigāt un neapgāzties, — tad viss ir kārtībā. Zābakus jāsāk vilkt kājās tad, kad sākas 7. aina. Bet pirms tam —

no izrādes sākuma ir 2 stundas laika kondīcijas nobriedināšanai materiālo iespēju robežās.

1) Izrādes sākumā bez zābakiem, bet kostīmā un grimā jāuzraušas 2. tornī, jāuzceļ 15 kg smagais «Mēnestiņš» gaisā, jāgaida, kamēr kāds torni sāks bīdīt pāri skatuvei, un, ja tas notiek, tad uz katru zvaniņa sitienu, blenžot zāles dziļumā, pendeļveidīgi jākustina «Mēnestiņš» turp un šurp, kamēr brauciens laimīgi beidzas pretējā kulisē.

2) Analogi tas pats jādara izrādes beigās pēc tam, kad visi elementi pārvērsti (ar lielu šķindēšanu) savās materiālajās pirmformās un pēdējā aiziet Gaisma, tad aizvelkas aizkariņi un sākas brauciens ar «Sauliti» rokās uz augstākā torņa no pretējās puses atpakaļ. Ja tas tā notiek, tad pēc tam var kāpt zemē un iet mājās.

Visas nelaimes slēpj 7. aina!

Tur ir drusku jārunā. Tad, kad Zilie bērni ir pārpārēm iztriekušies par masalām, garo klepu un miršanu, Gaudiņš saka, ka Laika vecis jau ver vaļā vārtus, un ierakstā sāk skanēt metronoma sitieni. Tad nu no pēd. kulises, ritmā braši sperot korķotos zābakus, jānāk uz priekšu līdz restotai lūkai centrā un jānostājas uz restēm, lai apakšējais prožektors sistu sejā. Tad, kad visi apklusuši, sākas Tavs monologs: «Vai tas, kura stunda ir situsi, ir saposies?»

Viss teksts frontāli pret zāli.

(Kustība A torni.) «Mūžigi viens un tas pats, bet mani jūs nepiekrāpsit.» (Pret to, kas nostājas A tornī.) «Ej atpakaļ, tev jānāk rit!» (Kust. B torni, vēršoties pret to.) «Arī tava kārta vēl nav, dodies atpakaļ un ierodies šeit pēc simt gadiem!» (Pret otro kust. B tornī.) «Ko?! Jau atkal ārstī! Uz zemes sūdzas, ka to jau tā ir par daudz. Bet kur tad ir inženieri?» (Apstādināt kustību C torni.) «Tāpat tiek pieprasīts godīgs cilvēks. Kaut vai viens.» (Pauze.) «Kurš no jums ir tas godīgais cilvēks?» (Kustība D torni, ar pagriez. fiksēt to.) «Vai tu?» (Pauze.) «Tu gan izskaties ļoti vārgulīgs ... Nekāds garais mūžs tev nebūs.» (Kust. C torni, pret to.) «Jūs tur, ne tik strauji! Un ko tu tur nes? Nē, tā tu netiksi cauri! Pagādā kaut ko! Vai nu kādu slimību, vai kādu lielāku noziegumu. Bet kaut kas tāds ir vajadzīgs.» (Vēršoties pret Gaudiņu skatuves priekšplānā.) «Nu kas tad atkal? Tu taču zini, ka tava stunda ir situsi. Tiek pieprasīts varonis, kas uzveiktu netaisnību. Tas esi tu! Tev ir jāiet.» (Gaudiņš saka, ka neiešot.) «Nu, žiglāk uz priekšu!» (Kāds A torni saka, ka viņš iešot tā vietā, vecāki esot veci un nogaidījušies.) «Visam ir savs laiks un sava reize! Ja sāks jūs klausīt, netiks nekādā galā.» (Tas pats runātājs atkal

kustas.) «Nu kas tad vēl nebūs! Tu jau trešo reizi lūko piedzimt ārpus kārtas. Pielūko, lai es tevi vairs nepieķertu! Ciťādi dabūsi mūžigi gaidīt manas māsas Mūžības valstībā!»

Tā! Tagad viss ir kārtībā! (Skats uz Gaudiņu.) «Lai viņš slēpjas kā slēpdamies, es viņu tomēr redzu. Paklau, tu, mazais, vārdā Iemīlējies! Saki nu ardievas savai Daiļavai!» (Abi saka, ka negribot šķirties.) «Tas nav iespējams! Mums palikušas tikai 394 sekundes.» (Abi atkal saka, ka neiešot.) «Tur nekas nav grozāms!» (Runā viņš, viņa, viņš, viņa; tajā laikā lēni jāpieiet pie viņiem, kuri nometušies ceļos uz lūkas restēm priekšā, jānostājas viņu aizmugurē; kad viņi beiguši protestēt, jāpieceļ abi ar sekojošo tekstu un jāizšķir.) «Gar to man nav nekādas daļas! Griezieties pie Dzīves! Es tikai savienoju un izšķiru, kā man tiek pavēlēts! Ej!» (Gaudiņš runā kaut ko pretī, arī Lenvija nav mierā, bidot Gaudiņu uz D torņa pusi; atbildēt Lenvijai, ejot atpakaļ savā vietā centrā pie lūkas. Tur arī jāstāv līdz ainas beigām.)

«Viņš taču aiziet, lai dzīvotu un nevis lai mirtu! Ej!» (Viņi joprojām runā pretī. Lenvija, jau uzraususies tornī, kunkst, ka viņa būšot visskumjākā.)

«Labāk būtu, ja jūs cerētu!»

Tā! Tagad viss ir galā! (Pacel roku, torņi brauc prom. Neliels sajukums, bet Tu esi mierīgs, kamēr sāks psihot Tiltila un Mītilas kompānija; viņi saskrien apkārt un bļaustās, kliedz vienu un to pašu; pacel rokas un apturi viņus.)

«Kas jūs tādi esat? Kā jūs šeit iekļuvāt? Kāpēc jūs neesat zilī?» (Izturi rokas augšā, kamēr priekšā troksni kaut ko nedzirdami runā Ermale, kad jūti, ka viņai vairs nav ko teikt, tad iztaisi vēl vienu efektīgu žestu uz augšu ar abām rokām, pagaidi, kamēr noņem gaismu, un, kamēr no augšas nāk lejā baltie palagi, manies pa tuvāko ceļu prom ... diemžēl vēl ne uz mājām.)

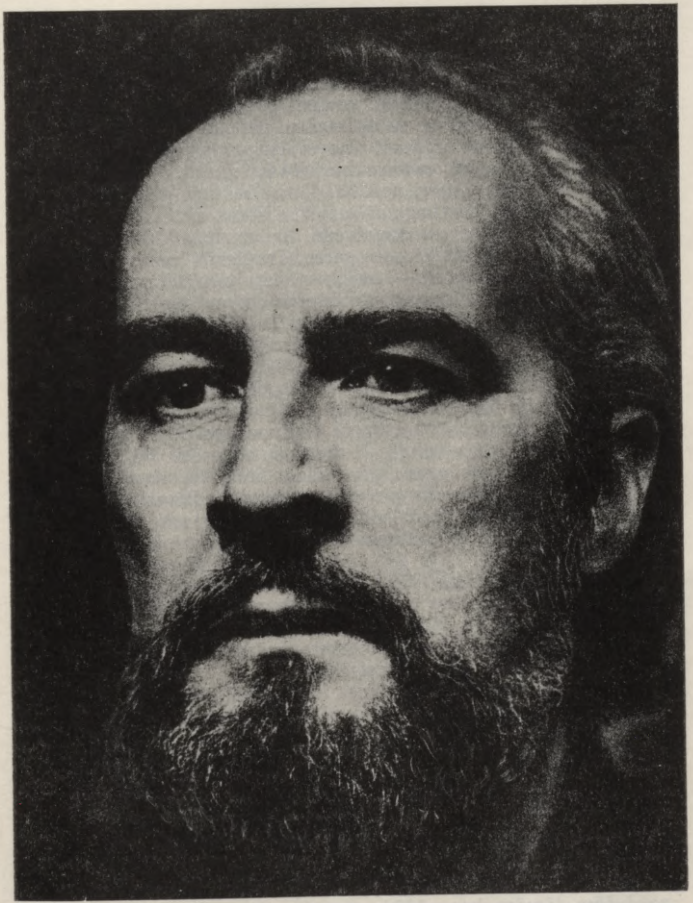
Valentīns Maculēvičs

DAŽAS PIEZĪMES PAR AKTIERI JĀNI DAUKSTU

Gatavodamies lomu sadalei savam pirmajam iestudējumam Valmieras teātrī, es skatījos repertuāra izrādes. Pēkšņi uznāca aktieris, epizodiskas lomas atveidotājs, neko sevišķu nedarīja, arī dramaturģiskajā materiālā viņam nebija atvēlēta nekāda īpaša nozīme, bet aktieris palika atmiņā. Kaut kāds strāvojums plūda no viņa, un to nevar nospēlēt. Tā es pirmo reizi ieraudzīju Jāni Daukstu.

Izrādes mērķis ir sasniegts tad, ja skatītājs izjūt lielu pārdzīvojumu, katarsi, kas šķīstī viņa dvēseli. Ar kādu iekšēju spēku ir jābūt apveltītam aktierim, kādai ir jābūt viņa sāpei, lai tā rastu līdzsāpi vairākos simtos skatītāju! Kā pirmo nepieciešamo īpašību aktieru dotību tabulā es liktu spēju uztvert maksimāli daudz doto apstākļu. Mēs ar Jāni Daukstu sēžam mēģinājumu zālē. Runājam par Jakubovska tēlu, par nāves cilpu, kurā nokļuvis šis pagalam nomaldījies, bet izmisīgi izeju meklējošais cilvēks. Ir jāredz Jāņa Dauksta acis šinī brīdī! Notiek pirmais analīzes mēģinājums, tikai pirmā saruna, bet man pretim sēž cilvēks ar Jakubovska acīm.

Izgājis maldu un uzvaru ceļus, Tots atgriežas pie savas tautas, vēl daži soļi — un ilgi gaidītā, cerētā laime būs gūta. Nekā tamlīdzīga — ne varoņdarbs, ne pats varonis šiem cilvēkiem nav vajadzīgs. Varētu, protams, arī apstāties, jo tik daudz padarīts: «Veikti visi pretinieki ... darbs nu jūsu», — lai tagad citi lej savas asinis. Bet ... Un ir mirklis, kad Tots paliek divatā ar nazi.



Raiņa «Mila stiprāka par nāvi». J. Dauksts — Jakubovskis

Viens dūriens Zemgum — un viss būs rokā, laimes putns tiks noķerts. Ko gan nozīmē viena nelietība uz apkārtējās nelietības fona? Taču: «Labāk neskan mana dzīve nekā neskan mana dziesma.» Cilvēks izlemj savu likteni. Krustceles. Aktiera seja kļūst dīvaini bāla, viņš fiziski mainās mūsu acu priekšā. Var trenēt un iestudēt plastiku, balss tembru, bet nevar iestudēt dvēseli. Sinī mirklī manā priekšā stāv nevis diezgan vieglprātīgais aktieris Jānis Dauksts, bet «nāves ceļu iet» izlēmušais Tots. Nav vairs sienas, kas atdala aktieri no tēla. Jānis Dauksts ir pārtapis Totā.

Tā ir ārkārtīgi dīvaina mijiedarbība starp aktieri un tēlu. Uzņemšos tādu drosmi un apgalvošu, ka neviena izdzīvota loma aktierim pašam cilvēciski neiet secen. Traģiskās lomas ... Vecajos teātros bija tāds ampluā — traģiķis. Starp citu, diezgan rets. Mēs visi zinām, ka aktierim ir nepieciešama dzīves bagāža utt. Bet kā lomas iedarbojas uz viņa paša personību? Fizikā ir izzināta tāda parādība kā rezonanse, gadās, ka pat tilti sabrūk. Bet kas notiek, ja rezonanse rodas starp aktieri un tēlu? «Ātrā palīdzība», validols izrādes laikā — tas jau ir ierasts. Bet dziļākā iedarbe? Kur tad galu galā ir aktiera īstā dzīve? Lai piedod man Jānis Dauksts, bet es atļaušos citēt vārdus, kurus viņš man vairākas reizes atkārtojis: «Es jūtos ļoti vientuļš.» Vai tas ir absurds? Nē, likumsakarība. Tā ir cena par gaisu, kuru elpo Tots, Jakubovskis. Tā ir mūsu visu cena. Pieradis pie cita mēroga, sadzīves lomās Jānis Dauksts jūtas slikti. Tajās viņam sasniegumu nav. Viduvējs komiķis un raksturotājs. Izņēmums ir tikai Pobedonosikovs V. Majakovska «Pirtī». Bet šajā tēlā arī ir lielums, tikai ar mīnuszīmi. Aktieris tērē sevi plaša vēriena darbos. Tādēļ droši vien Jānis Dauksts sadzīvē iznieko sevi, dara aplamības. Mijiedarbība starp lomām un cilvēku ir abpusēja. Tāpēc rodas arī nekur nederīgas izrādes, kurās Tota vietā ir «teksta krāsotājs», bet Jakubovska vietā — temperamenta demonstrētājs.

Kādreiz Marija Knēbele teikusi, ka brīžiem viņai liekas — viņas darbs topošo režisoru audzināšanā ir amorāls. «Es jūs gatavoju Mākslai, tai pašā laikā labi zinādama, kas jūs gaida realitātē.» Sie vārdi teikti rūgtuma brīdī, tomēr cik daudz tajos patiesības!

Izmisīgajos, moku pilnajos mēģinājumos notiek Jāņa Dauksta «sirds kalšana». Savā dvēselē viņam jāatrod Tota brūces, lai katrā izrādē spētu likt tām asiņot. Jo bez «asins lāsēm» Totu nospēlēt nevar. Skan ļoti romantiski, vai ne? Bet spēlēt slimam septiņas izrādes pēc kārtas izbraukumā ar vienīgo cerību, ka šīs «asins lāses» ir cilvēkiem vajadzīgas, ka tās palīdzēs, un atdurties uz labi paēdušām dāmām, kas, sēdēdamas pirmajā rindā, smejas un skaļi apspriežas par to, kādā veidā tad aktieris ir iedūris sev to nazi ... Un tas notiek Tota monologa laikā: «Gūt var ņemot, gūt var do-

dot.» Izņēmums? Nē, diemžēl ne. Cepuri nost ceļojošo teātru aktieru priekšā!

Savā laikā izvērsās diskusija par izrādi «Spēlēju, dancoju». Daži cilvēki bija saskatījuši mūsu iestudējumā Raiņa izkropļošanu, Smiļģa tradīciju ignorēšanu. Atklāšu mazu noslēpumu. Nestāstīšu, kā es pētīju visu, kas saistīts ar Raini, saistīts ar abiem Smiļģa iestudējumiem, ka Eduards Smiļģis latviešu teātrī man ir personība № 1, bet pateikšu ko citu: Tota lomas atveidotājs Jānis Dauksts ir Eduarda Smiļģa skolnieks, aktieris, kas sāka savu ceļu teātrī ar viņa svētību. Tas bija Smiļģis, kas lika aizmirst «ģeogrāfijas mācību» un pašam iet pa plāno ledu, lai uzzinātu, kas atrodas tur, kur debesis savienojas ar jūru. Smiļģa skola. Šai apstāklī arī atrodams izskaidrojums tam, ka Jānis Dauksts nesaprot, kā var mēģināt «puskājā», kā var taupīt sevi, šķirot izrādes svarīgās un mazsvarīgās, kā var «nesadegt». Es nekad neesmu dzirdējis no viņa mutes vārdus «man neprasās». Jānis Dauksts zina vienu — vajag! Viņš neslēpjas aiz demagoģiskas teoretizēšanas, bet lauž sevi mēģinājumos, kamēr nokļūst pie mērķa.

Kāpēc Jānis Dauksts man visu laiku asociējas ar Dullo Dauku? Man liekas — kādas svarīgas dziļākas kopības dēļ. Varbūt viņus sarado bērna ticība brīnumam? Nevis infantilā, bet tīrā bērna ticība gaišajam brīnumam, kas saglabājas neatkarīgi no zaudējumu un vilšanās kompleksa, kuru mēdz saukt par dzīves pieredzi. Nevis nogaidošā, pasīvā ticība, bet tāda, kas nedod mieru, sauc, pieprasa: meklē mani, mini manu mīklu! Bērni būdami, mēs visi dzirdam šīs ticības balsi.

Kā gribētos, lai ledus neielūztu, lai Dauka izturētu!

Silvija Radzobe

REŽISORE M. ĶIMELE MĒĢINA «KUR DZEGUZE LIGZDU VIJ»

1984. gada pavasarī Māra Ķimele Valmieras teātrī mēģināja amerikāņu rakstnieka Kena Kīzija romāna «Kur dzeguze ligzdu vij» dramatizējumu. Romāns uzrakstīts 60. gadu sākumā. 70. gadu vidū ārzemēs popularitāti iemanto pēc šī romāna 1975. gadā ASV uzņemtā filma «Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu» (režisors M. Formans) ar Džeku Nikolsonu galvenajā lomā; filma tiek apbalvota ar «Oskaru». Romānu teātrim centies piemērot Deils Vosermens. 1983. gadā top pirmie K. Kīzija romāna uzvedumi padomju teātrī. Neilgā laikā «Kur dzeguze ligzdu vij» kļuvis gandrīz vai par populārāko kapitālistisko valstu dzīvei veltīto darbu Vissavienības teātru repertuārā.

Dramatizējuma darbība notiek mūsdienās Amerikas Savienotajās Valstīs, kādā psihiatriskajā klīnikā. Pacienti te ieradušies labprātīgi, lai izbēgtu no nežēlīgās dzīves, kurai tie dažādu cēloņu dēļ (depresija, mazvērtības komplekss utt.) nespēj piemēroties. Virsmāsa Rečida, vīriešu nodaļas «saimniece», vada grupveida psihoterapijas seansus — tā ir viena no ārstniecības metodēm šajā iestādē. Pacientam publiski jāizstāsta savas visslepenākās domas, jūtas, dziņas, kuras māsa un pārējie slimnieki iztirzā. Rečida ir savdabīga sadiste, kam sagādā baudu rakņāšanās cilvēku zemapziņas dzīlēs, pazemojot un iznīcinot viņos personību; viņa izmanto juridisko varu savu personisko kompleksu noregulēšanai.

Jauno «slimnieku» Makmērfiju, trīsdesmitgadīgu puisi, uz klīniku atsūta varas iestādes. Par huligānismu nonācis labošanas

darbu kolonijā, viņš aprēķinājis, ka atlikušo pusgadu vieglāk būtu pavadīt psihiatriskajā slimnīcā nekā smagā darbā. Tāpēc viņš atļaujas jebkuru izlēcienu, radot iespaidu, ka tiešām ir traks. Viņu satriec, pat apstulbina tas, ka pacienti labprātīgi ļauj par sevi ņirgāties. Makmērfijs uzsāk izaicinošu garīgu cīņu ar virsmāsu, tā modinādams savos palātas biedros cilvēcisku pašcieņu. Taču Ręčidas vara izrādās stiprāka un šis garīgi neatkarīgais un iekšēji brīvais cilvēks tiek iznīcināts — viņam izdara lobotomiju — smadzeņu kastrācijas operāciju.

Lomas tika sadalītas šādi: Ręčida — L. Dēvica, I. Ieviņa, ārsts Spivijs — K. Lorencs (tā bija aktiera pēdējā loma; pēc viņa nāves ārstu atveido A. Vidiņš), sanitāri: Tērkls — A. Briedis, Vorens — E. Siliņš; Makmērfijs — A. Vilims, Kendija Stāra — L. Kalēja; slimnieki: Deils Hārdings — J. Samauskis, Bilijs Bibits — J. Johansons, Čezviks — A. Māsēns, Martīni — N. Ērglis, Skenlons — J. Helds, virsaitis Bromdens — J. Laviņš, Raklijs — A. Jozēns.

Katru rītu mēģinājums sākās ar kustību nodarbību. Aktieri (un arī režisore) treniņtērpos A. Rūtentāla vadībā veica dažādus kustību vingrinājumus, kuros ietilpa arī atsevišķi jogas elementi. Uzdevumu kompleksi mainījās, kustību seansus vadīja arī paši aktieri un režisore. Šo nodarbību mērķis bija panākt fizisku un garīgu atbrīvotību, spēju sevi pārvaldīt un koncentrēties. Kustību stundas efekts izpaudās vismaz divos veidos. Bieži gadās, ka aktieri rīta mēģinājumos (īpaši tas attiecas uz «galda periodu») ilgi nespēj «atmosties», koncentrēties darbam. Kad pēc kustību seansa sākās mēģinājums, aktieri bija pilnīgi «pamodušies», viņu ķermenis un psihe strādāja un aktīvi (vienlaikus fiziski un garīgi) uztvēra pārstrādei informāciju par sava tēla dzīvi. Turklāt šīs nodarbības starp topošās izrādes veidotājiem nodibināja un nostiprināja labas, arī uzvedumam derīgas demokrātiski biedriskas kolektīvisma jūtas. Nodarbībās visi aktieri neatkarīgi no vecuma, pieredzes un talanta (un kopā ar viņiem arī režisore) vienādi tika pakļauti vienādām, no ikdienas darba atšķirīgām prasībām. Parastā «normālu» mēģinājumu attiecību sistēma tika izjaukta; parastie «līderi», «pavēlnieki», «pakaļpalicēji» treniņa laikā varēja arī mainīties «lomām», lai pēc tam atgrieztos savās iepriekšējās pozīcijās ar veselīgi izkustinātu pašapziņu. Kustību nodarbības bija nepieciešamas arī tādēļ, lai panāktu puslīdz vienotu aktieru plastiku.

Ja ar vienu vārdu būtu jāpasaka, kas visbūtiskāk raksturo atmosfēru Māras Ķimeles mēģinājumos, es teiktu — dabiskums. Dabiskums darba procesa vadīšanā. Dabiskums cilvēciskajās attiecībās ar aktieriem. Attiecības starp aktieriem un režisori ir biedriskas, pat draudzīgas. Ar vecākajiem kolēģiem režisori vieno

nesaraujamā kopības izjūta, kad aiz muguras ir pusotra gadu desmita kopīgs darbs — ar spožām uzvarām un ne mazāk vienojošiem «sāls pudiem». Jaunākajai aktieru paaudzei M. Ķimele ir savējā (ļoti, ļoti) un vienlaikus — skolotāja. Jo M. Ķimele ne tikai lielākajai daļai no viņiem konservatorijā mācīja aktiermeistarības pamatus, bet arī teātrī ar viņiem visvairāk pašaizliedzīgi strādājusi. Līdz šim tieši šīs režisores uzvedumos Valmieras teātra jaunā aktieru paaudze sevi apliecinājusi vispārliecinošāk.

Cauri biedriskajām, nesasprindzinātajām attiecībām topošās izrādes dalībnieku starpā nepārprotami redzams — režisore ir pašu cilvēks un tai pašā laikā — neapstrīdama autoritāte. Jo viņai piemīt spožs prāts, spēcīga griba, spēja saskatīt cilvēku (kā lugā, tā dzīvē) kopumā un prasme lietišķi, bez mazākās klīrības analizēt visas dzīves sfēras, sākot ar lielajām idejām un beidzot ar intīmas dabas sīkumiem. Tās ir īpašības, kuras tradicionāli saucam par absolūti nepieciešamām režisora profesijā. Vērojot mēģinājumus, var konstatēt, ka M. Ķimelei ir savukārt arī tādas īpašības, kuras izteiktā veidā piemīt tikai sievietēm režisorēm un kuras bagātina šo grūto profesiju. Proti, tās ir mūzas un mātes funkcijas, kuras vienlaikus arī veic režisore — šī mazā, miniatūrā sieviete ar brūnajām acīm un grūti valdāmajiem kupli cirtainajiem matiem. Viņas klātbūtne aktierus iedvesmo, rosina censties (savā labā un arī viņai par prieku) un tai pašā laikā rada arī drošības, patvēruma izjūtu, nomierina un harmonizē — ja viņa ir klāt, es neesmu pazudis, viņa noteikti zinās, pateiks un palīdzēs, kad es pats netikšu galā.

M. Ķimele uzskata: tāpat kā labs aktieris atdod sevi visu lomai, tā režisoram jāatdod sevi visu, lai modinātu aktierī viņa paša radošos spēkus un īpatnību. Šajā darbā nav un nevar būt gatavu recepšu, jo katrs cilvēks ir atšķirīgs un katram nepieciešama sava pieeja.

Mēģinājumu laikā no režisores plūda tādas tonizējošas optimistiska miera strāvas, kas pamatā noteica darba noskaņojumu. Var likties, ka jēdzieni «miers» un «tonizējošs» viens otru izslēdz, bet te bija redzams, ka tie viens otru rada un pavairo. Šo mieru, kā šķiet, radīja režisores profesionālā pašapziņa, paļaušanās uz sevi. Mēģinājumu periodā nenācās sastapties ar tik bieži aprakstītajām mākslinieku «radošajām mokām». Moku šoreiz vienkārši nebija. Un tas, kaut grūti aprakstāmā veidā, atspoguļojas arī gatavajā izrādē — tā liekas dzimusi dabiskā ceļā, bez ķeizargrieziena palīdzības. Režisore atzīst: jo grūtāks literārais materiāls, jo vieglāk jānorit mēģinājumu procesam. Ja, piemēram, mokās Mēdeja, tas nenozīmē, ka jāmokās aktrisei I. Ieviņai — šīs lomas atveidotājai.

Gribu mēģināt izskaidrot, ko es saprotu ar «dabiskumu» M. Ķimeles darba stilā. Varētu teikt tā: viņa savos mēģinājumos ir at-

metusi visu lieko, ārišķīgo, ceremoniālo, panākusi maksimālu mērķtiecību. M. Ķimelei nav vairs vajadzīgas oficiālas, ārēji mehāniski stingras darba shēmas, kādas dažiem režisoriem ir nepieciešamas savas autoritātes un disciplīnas uzturēšanai (teiksim, stingra jautājumu — atbilžu metode «galda periodā»). Pastāv režisores iekšējais plāns — mēģinājuma tempu, ritmu, intensitāti diktē iepriekšējās reizēs sasniegtais ātrums, ar kādu izdodas tuvoties mērķim. Viņa nenodarbojas arī ar erudītiem priekšlasījumiem par konkrētās lugas tēmām vai idejām, ārēji M. Ķimele strādā drīzāk ikdienišķi lietišķi nekā efektīgi spilgti. Gan lugas lasīšanas periodā (tas ir samērā īss un režisores komentāri — lakoniski), gan mēģinājumos uz spēles laukuma viņa, liekas, aktieriem vienkārši ir blakus. (Galvenā funkcija — būt blakus). Un nemaldīgi jūt, ko aktieri iekšā dara tēla «dīgsts». Brīdi pa brīdim viņa šim dīgstam pasviež barību — konkrētu izskaidrojumu, pamatojumu, asociāciju. Režisores aizrādījumi vienmēr ir apbrīnojami konkrēti un ar reālo dzīvi saistīti. M. Ķimele «baro» aktieri tad, kad viņš pats jautā (un aktieri jautā diezgan bieži), kad ar impulsiem no malas jāpalīdz uzturēt darbībā kāda aktiera mazattīstīta fantāzija (bez kuras lomas kodols nevar augt un veidoties), kad aktieris zaudē situācijas konkrētību, savdabību, kad pārtrūkst attiecības starp tēliem. Režisores paskaidrojumi brīdī, kad aktieris nonācis strupceļā, iedarbojas efektīvāk (palīdz tikt uz priekšu, atrisināt problemātisko situāciju) nekā tad, ja šie paskaidrojumi tiktu sniegti pirms aktīvās darbības, jo tad to uztvere būtu pasīvāka, pēc tiem vēl nebūtu aktuāla pieprasījuma. Tieši «mācīšanās no kļūdām» ir viens no M. Ķimeles biežāk lietotajiem darba paņēmieniem. Nevis iepriekš aktieriem visu sīki un smalki izskaidrot un tad sūtīt viņus uz laukuma teorētiski apgūto atrisināt darbībā, bet likt tūlīt pašiem darboties laukumā. (Protams, vispārējās līnijās attiecību un notikumu saturs ir pārrunāts.) Un pēc tam uz jau konkrēti izdarītā bāzes režisore jautā aktieriem, lai tie paskaidro savu rīcību; viņa arī konkretizē, precizē, analizē kļūdas.

Dabiskums režisores darba metodē izpaudās arī tādējādi, ka Māra Ķimele centās panākt brīvu un dabisku mizanscēnu piedzimšanu, nevis nodarbojās ar iepriekš izdomātu to realizēšanu. Valmieras teātrī pirmā mēģinājuma zāle ir liela, sporta hallei līdzīga telpa. Pie vienas sienas atradās galds ar krēsliem. Aktieri pēc ineerces darbību laukumā centās izkārtot pret šo galdu kā pret atskaites punktu, t. i., kā pret skatītāju zāli. Vairākkārt režisore teica: «Neiestāviet to drausmīgo pozu pret publiku, man no tās drebuļi krata!» Režisore pie galda nesēdēja, viņa staigāja pa zāli, apsēdās te vienā, te otrā vietā, visai bieži «trakonama» pacientu vidū kā viena no viņiem. Pamazām aktieri aizmirsa ceturto — atvērto sienu

K. Kizija, D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij» Valmieras teātrī. Makmērijs — A. Vilims

K. Kizija, D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij» Valmieras teātrī. Rečida — L. Dēvica

un lugas notikumi sāka risināties, pirmkārt, dažādās telpas vietās, otrkārt, aktieri visu uzmanību koncentrēja uz notikumiem savā starpā un uz savu darbību (iekšējo un ārējo) patiesīgumu, nevis uz to, «kā es izskatos no malas». Līdz ar to aktieru fiziskais izturēšanās veids un mizanscēnas radās kā iekšējo norišu un tēlu savstarpējo attiecību organiska ārējā forma. Kad visu ainu pirmo reizi mēģināja uz skatuves, režisore no šīm dabiski piedzimušajām mizanscēnām kā no mikrošūnām komponēja lielo visas ainas mizanscēnu. Montāža tika izdarīta, balstoties uz to idejisko mērķi, kas attiecīgajai ainai bija paredzēts. Atkarībā no tā, kura norise katrā brīdī svarīgākā, darbība tika koncentrēta skatuves priekšplānā, vidusplānā vai dibenplānā. Tāpat atkarībā no ainas saturiskā uzdevuma dažādos brīžos viņa izkārtoja attālumu starp tēliem. Tā, piemēram, lai skatītāju uzmanību pievērstu māsai Rečidai un liktu nojaust viņas lielo varu, māsa atrodas uz kustīga tilta, bet slimnieki koncentrēti ciešā grupā zem šī tilta. Savukārt, lai radītu iespaidu, ka māsai sāk kļūt grūti slimniekus aptvert un kontrolēt, tie paši septiņi aktieri — slimnieku atveidotāji — izkliedējas pa visu skatuvi, viņi atrodas nepārtrauktā kustībā, un mums pēkšņi sāk šķist, it kā cilvēku skaits uz skatuves būtu divkāršojies

vai trīskāršojies. Pašu aktieru atrastās, nevis režisores izdomātās mikromizanscēnas izrādes ārējam veidolam piešķir dabiskuma, realitātes «garšu». Un šim faktam reālpsiholoģiskas lugas uzveduma faktūras patiesīguma radīšanā ir liela nozīme.

Režisores kustīgais izturēšanās veids mēģinājumu laikā, viņas ienākšana starp aktieriem, vidē, kurā dzimst jauna realitāte — lugas tēlu dzīve un to attiecības —, bija mērķtiecīga vismaz divu apstākļu dēļ. Pirmo jau minēju: režisores — šīs autoritatīvās personas atrašanās dažādās iepriekš neparedzamās mēģinājumu zāles vietās rosināja aktierus censties «labi izskatīties» no visiem «punktiem»; tā tika pārvarēta pozīcija «pret publiku». Otrkārt, būdama tik tuvu aktieriem, režisore absolūti nekļūdīgi spēja turēt rokā katra tēla augšanas un attīstības pavedienus. Tukšs acu skatiens, nedroša kustība, formāla intonācija — šīs blakusesošo cilvēku dažkārt fiziski sajūtamās, dažkārt tikai intuitīvi nojaušamās darbības bija kā zīmes, ka nepieciešama palīdzība — «barība» (informācija, aizrādījums, labojums). No malas tas izskatījās vienkārši un viegli — sēž režisore starp vīriem un te vienam, te otram ko pasaka. It kā starp citu. Bez īpaša uzsvēruma vai nervoza kategoriskuma. Bet kāds sasprindzināts iekšējs darbs vajadzīgs, lai vienlaikus fiksētu tik daudzu cilvēku garīgās kustības, kāda aukstasinība un precizitāte nepieciešama, lai nenokavētu vai nepārsteigtos ar paskaidrojumiem!

Mūsu teātros par problēmu kļuvušas masu ainas. Jo režisori bieži nespēj panākt, lai epizodisko lomu izpildītāji pasīvi nedežurē uz skatuves un lai patiesi iesaistās darbībā. «Kur dzeguze ligzdu vij» ir luga, kurā nepārtraukti darbojas masa kā galveno varoņu Rečidas un Makmērfija garīgās divkaujas fons un reflektētājs. Masu veido septiņi slimnieki, kuri gandrīz nepārtraukti atrodas uz skatuves. Dažam no viņiem ir izvērstāka darbības līnija, piemēram, Hārdingam un Bilijam, pārējiem pavisam fragmentāra un aprauta.

M. Ķimele vairākkārt uzsvēra slimniekiem: «Neattēlojiet remarku «cits caur citu»! — un virzīja aktieru darbu uz to, lai katrs no viņiem izstrādātu savu individuālo tēla dzīvi visā izrādes laikā. Lai aktieris periodos, kad viņa tēls reizēm ilgi nerunā, nesēdētu, pasīvi izslēdzies, bet atbilstoši sava varoņa loģikai reaģētu uz notiekošo un lai pateiktie vārdi būtu iekšējā procesa rezultāts. Tātad masu M. Ķimele būvēja kā individuālu cilvēkvienību summu, nevis tikai kā ideju kopojumu.

Režisore apstiprināja autora domu, ka pacienti lugā nav ārprātīgie, tomēr tās ir traumētas būtnes — ar saasinātu jūtīgumu, nervozām reakcijām, katastrofāli deformētu pašapziņu utt. Lai redzētu nervu slimnieku izturēšanos, aktieri brauca uz slimnīcu

K. Kizija, D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij» Valmieras teātrī. Skats no izrādes

un ārsta A. Krauķa vadībā iepazinās ar dažādu šizofrēnijas formu izpausmēm, noklausījās speciālista komentārus par nervu slimību rašanās cēloņiem, slimnieku izjūtām un ārstēšanu. Atsevišķus momentus no slimnīcā novērotā aktieri izmantoja, veidojot savu tēlu fiziski garīgās izpausmes.

Sajā sakarā izvirzās jautājums par tiešā dzīves vērojuma jeb sadzīves pieredzes, sadzīves informācijas nozīmi izrādes veidošanā. 60. gados sakarā ar konceptuālās režijas attīstību un nepieciešamību apkarot «kopējošā reālisma» recidīvus teātra kritika uzsāka pamatotu cīņu pret sadzīvisku domāšanu un darbošanos teātrī. No tā laika jēdziens «sadzīve» attiecībā uz teātra mākslu bieži tiek lietots negatīvā nozīmē. Protams, nedrīkst palikt pie sadzīves kā pie galarezultāta mākslā. Taču noraidīt jebkādus īstas mākslas sakarus ar sadzīvi arī ir pārsteidzīgi. Tas var novest (un, kā praksē redzam, ne tik reti tā arī notiek) pie pārliekas teātra sterilitātes. Vērojot M. Ķimeles mēģinājumus, var secināt, ka sadzīves konkrētība, ikdienas pieredzes patiesība ir tas obligātais pamats, no kā rodas psiholoģiski pareiza (lugas situācijai atbil-

K. Kizija, D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij» Valmieras teātrī. Režida — I. Ieviņa

stoša) tēla iekšējā darbība un raksturu savstarpējās attiecības. Savukārt no precīzām varoņu psiholoģiskajām attiecībām izaug uzveduma idejiskā virsbūve.

Kā šo sadzīvi iedabūt teātrī, kā likt tai kalpot idejiskiem mērķiem? Te jāapstājas pie vairākiem momentiem. Pirmkārt, katram aktierim (kā masu skatu dalībniekam, tā lielu lomu atveidotājam) jāizstrādā sadzīviski konkrēta, ticama un tēlam atbilstoša eksistences forma uz skatuves. Režisore uzsvēra: «Teātrī bieži vien sīkās sadzīves darbības kļūst it kā sterilas un pazūd līdzība ar dzīvi. Mums šī dzīves smarža ir jādabū atpakaļ. Runājošas ir tieši sīkās detaļas. Tāpat svarīgi, piemēram, kādas tautības ir šis varonis. Kāds ir laikmets. Arī tas dod konkrētību. Dažreiz var noderēt konkrēts prototips no dzīves. Vai uz mēģinājumiem līdzpaņemts priekšmets. Ko katram vajag — pīpi, kārtis vai pavisam ko citu. Meklējiet katrs savu sadzīves plastiku tūlīt, uzreiz! To nevar izdomāt un apgūt vienā ģenerālmēģinājumā. Tā ir jāsastrādā pakāpeniski. Tikko uz skatuves ir kopēja nediferencēta masa, mūsu mīļie vispārabstraktie, nosacītie cilvēki, tā es labākajā gadījumā

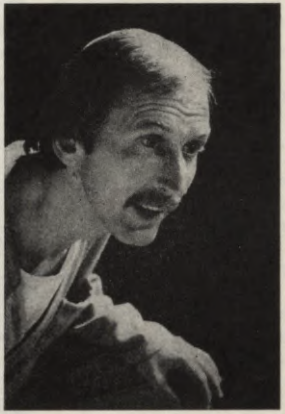
varu tikai intelektuāli vērtēt — ak, cik šiem nabadziņiem ir slikti, man gan tā nav! Tikai tad, ja ir konkrēti cilvēki, skatītāji ar viņiem var sevi identificēt un līdzi just, un saprast — es esmu tāds pats kā ikviens no viņiem. Esmu kaut ko līdzīgu pieredzējis. Tāpēc mani interesē, kas tur, uz skatuves, notiek.» Par klīnikas pacientu eksistences veidu uz skatuves M. Ķimele teica: «Mums (t. i., pacientiem, — *S. R.*) izrādē ir vajadzīgi divi kustību veidi — normālās, mums katram organiski raksturīgās kustības un nenormālās, automātiskās kustības, kas parādās galvenokārt māsas klātbūtnē. Māsas rokās ir diedziņi, ar kuriem jūs pieslēgt bailēm, šausmām; viņa jūs rausta aiz šiem diegiem. Ķad māsa ir klāt, jūs nonākat it kā hipnozē. Ķad viņa aiziet, hipnoze pazūd.»

Otrkārt. Pats par sevi saprotams, ka aktierim ir konkrēti jāzina, ko nozīmē katrs izrunātais vārds, katra situācija. Režisore jau iedīglī centās apkarot jebkāda veida aptuvenību aktieru darbā — kā fizisku, tā garīgu. Daži piemēri. Makmērfijs, ierodoties klīnikā, pamanījies tikt garām obligātajai dušas procedūrai. Virsmāsa solās viņu tomēr sūtīt uz šo dušu, jo jaunatnācējs nav ievērojis nostabilizēto kārtību. Makmērfijs dažādiem līdzekļiem turpina izvairīties. Mēģinājumos L. Dēvica un A. Vilims, runājot par šo dušu, viegli amizējās savā starpā. Režisore pieprasīja citu iekšējo darbību, jo runa nav par mazgāšanos, vismazāk par to. Tie, kuri gājuši cauri šai «dušai», kā teica režisore, «paliek mēmi vismaz uz pāris nedēļām», jo sanitāri katru jauno mēdz pamatīgi apstrādāt, iedzīdami viņam respektu un bailes ar dažāda veida pazemošanu un ņirgāšanos. Un gan Rečida, gan Makmērfijs zina, ko tas nozīmē. Te ir runa par pazemojumu, ar kuru Rečida draud neaizsargātajam Makmērfijam, pūlēdamās iedvest bijāšanu pret sevi un savu sistēmu.

Izrādē ir pāris kautiņu (Makmērfijs un virsaitis Bromdens pret sanitāriem). Mēģinājumos kaušanās notika pamatīgi, vīrišķīgi un pa īstam — kurš kuru, nekas netika marķēts. Sanitāru lomu atveidotājiem E. Siliņam un A. Briedim nenāca ne prātā bez cīņas padoties, vairākas reizes viņi pat guva virsroku. Pēc īsas atelpas cīniņš turpinājās, un nu A. Vilima un J. Laviņa cīņas sparu rosināja ne tikai tēlu, bet arī viņu pašu gods un vīrišķīgais pašlepnums. No šī iepriekš neizlemtā, neapdrošinātā, bet īstā cīniņā ar pūlēm izcīnītā rezultāta visos četros kautiņa dalībniekos fiksējās un līdz izrādei atnāca cīņas azarts un satraukuma patiesīgums.

Tālāk seko konspektīvi pierakstīts tās ainas mēģinājums, kurā pie sava draudziņa Makmērfija klīnikā ierodas «brīvās profesijas» sieviete Kendija Stāra. Te īpaši svarīgi divi momenti. Pirmkārt, režisores uzskats, ka aktierim par savu tēlu jāzina vairāk, nekā iespējams skatītājiem tieši pārraidīt. Otrkārt, arī šajā ainā, tāpat

K. Kizija, D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij» Valmieras teātrī. Deils Hārdings — J. Samauskis



K. Kizija, D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij» Valmieras teātrī. Cezviks — A. Māsēns

kā vairākās citās lugas situācijās, M. Ķimele pasvītroja, ka cilvēks ir ne tikai garīga, bet arī fiziska būtne un ka mākslā, lai pilnībā varētu saprast cilvēku, jāņem vērā visi aspekti, arī seksuālais.

Aktieri spēlēja ainu, un gan tās laikā, gan pēc tam režisore analizēja situāciju: «Nespēlējiet, pacentieties saprast, kas te notiek. Leldīt (L. Kalēja — Kendija Stāra — *S. R.*), nespēlē remarku «brāzmaini metas ap kaklu»! Arī viņai tā ir ārkārtēja situācija. Tu pirmo reizi esi trakonamā. Tu esi nākusi pa gariem gaiteņiem, nevienām durvīm nav bijis rokturu.

Pie kuriem nāk ciemos? Pie Bilija — māte. Pie Hārdinga — sieva, kas viņu pazemo. Vairāk ne pie viena nenāk. Situācija ar Kendijas ierašanos ir neparasta. Tā ir ārkārtēja. Ilgstoši izkarota. Šī aina balstās uz to, ka nenormālā vidē ienāk kaut kas normāls. Jūs zināt, ka tā būs «fidiņa», kas nāks pie Maka, viņš to nevienam nav slēpis. Tātad Maks izdarījis to, ko neviens cits nevarēja. Un visiem ir sevis ļoti žēl. Visi velkas Makam un Kendijai pakaļ, stāv apkārt un blenž uz viņiem. Kad Kendija iet projām, pavadiet viņu tā, kā pavada braucēju kosmosā, no kura vairs neatgriežas, tā, kā jūs nevienu nekad neesat pavadījuši.

Nespēlējiet reakciju uz ielasmeitu, jums attiecībā pret viņu jāsaprot sevi. Katram jāsaprot, ka viņš neko nevar un nedrīkst, jo viss viņam ir atņemts. Bet Makam viss ir, un viņš visu atļaujas. Viņš nav atļāvis sevi nozāļot. Un tāpēc katrs savu pazemojumu izjūt divkārt asi. Šī aina virzīta uz kontrastu — viņa un viņi. Kaut arī zāle to neuztvertu, jums tas jāzina. Lelde, vai tu nejūti, ka nekad neviens tevi tā nav mīlējis kā tie, kas tevi tagad pavada?

Kendij un Mak, esiet kā bērni, nekaunieties! Visi iet klāt un skatās, kā jūs apkampjaties, skūpstāties. Viņiem tas ir atļautības moments — ja neko nevar darīt, tad vismaz paskatīties. Paskatīties uz to, kas viņiem atņemts, ko viņi, starp citu, paši atļāvuši sev atņemt.

Visi uz Kendiju skatās kaut kā dīvaini, neatšifrējami. Bilijs vienīgais ir sajūsmināts par Kendiju. Neej tuvāk, Bilij, atkāpies, lai labāk redzētu! Tu vienīgais neizjūti zaudējumu, jo tev jau nekas nav atņemts. Tev nekad nekas nav bijis. Kad Maks pasaka Kendijai, ka tu esi nevainīgs, tev tā liekas kā vīrieša nodevība. Bet Kendija sirsnīgi reaģē — glābsim Biliju, palīdzēsim nabadziņam!

Mak, sarunā ar Kendiju nepazaudē kolēģus! Runa ir ne tikai par «baļļuku», runa ir par Biliju, kuram «palīdzēs». Un pārējie to novērtē. Maks ļoti labi saprot, kā «veči» jūtas. Viņš nav nekāds intelektuālis, bet zina, kas jādara, lai pārējos atraisītu, — tu iedarbojies kā psihoterapeits. Tavs uzdevums šai ainā ir nevis satikties ar Kendiju, bet iedarboties uz viņiem.»

Un vēl viena aina, kurā Makmērfijs «psihoterapeitiski» iedarbojas uz «večiem». Makmērfijs uzaicina saderēt uz diezgan krietnu summu, ka viņš pacels pustonnu smago elektropiederumu kasti. (Vienīgais līdzeklis, kā izkļūt no šejienes, — ar kasti satriekt logu restes.) Režisores komentāri:

«Aigar (A. Vilims — Makmērfijs — *S. R.*), nav svarīga kustība, ceļot kasti, svarīgi ir nemarķēt psiholoģisko stāvokli.

Neviens netic, ka viņš pacels, bet visi grib, lai viņš to izdarītu. Kaut arī paši nekad nemēģinātu to darīt.

Starp tevi un viņiem ir tāda atšķirība: viņu rīcība ir atkarīga no rezultāta, tava rīcība nav atkarīga no rezultāta, tā ir vīrišķīga rīcība. Tas, ka smago kasti nevar pacelt (ko tu ļoti gribi), nav ieganstš, lai to nedarītu. Un tu rīkojies, skaidri zinādams, ka neizdarīsi.»

Makmērfija tēla attīstībā iezīmējas divas fāzes. Kad viņš pirmo reizi saprot, kas viņam īsti draud, viņš pamet slimniekus, atsakās no to aizstāvēšanas. Bet, kad māsa sāk spīdzināt indiāni, viņš nevar to neaizstāvēt. Viņš negrib iejaukties, bet nevar, vienkārši

nevar nereaģēt uz izdarībām ar indiāni. Makmērijs apzinās, kas viņam draud, apzinās, ka neuzvarēs, tomēr rīkojas. Jo tā ir viņa pārliecība.

M. Ķimele: «Cilvēkam vienīgajam no visas pasaules būtnēm ir apziņa un griba. Es vispār augsti nevērtēju ne dzīvē, ne mākslā spontāni emocionālu izvirdumu, uz tādu ir spējīgi arī dzīvnieki, tādu var panākt katrs ar alkoholu, narkotiku. Nenoliedzami lielāka vērtība ir tam, pie kā cilvēks, sākdams no nulles, nonāk caur apziņu. Tu, Mak, aizvien labāk saproti, ka te nevalda māsa, bet sistēma un ka tu neuzvarēsi, tomēr dari.

Es esmu brīvs, tāpēc nedarīšu, ko negribēšu, un darīšu, dabūšu, ko gribēšu, ko man vajag (meitene ir; ārā ja gribēšu, tikšu). Sajā ainā tu, Mak, apzināti demonstrē savu varu. Lai iedrošinātu arī viņus.»

Tēlu psiholoģijas analīzē režisore pievērsa aktieru uzmanību ne tikai apziņai, bet arī zemapziņas impulsiem, traumētas psihes spontānajām reakcijām, kā arī dažādu kompleksu un mazvērtības izjūtu mehānismiem. Jo bez šo sfēru izpētes nav iespējams izskaidrot, pamatot un saprast slimnieku, sanitāru, māsas izturēšanos.

Tā, piemēram, sanitāru — šo primitīvo radījumu rīcību, iespējams, ne vienmēr vada skaidri apzināta darbības programma. Viņu tieksme pazemot vājākos drīzāk rodas no neapzinātas, slimīgi sakāpinātas mazvērtības izjūtas. Režisore par viņiem teica: «Sanitāriem ir ļoti konkrēts uzdevums — darīt vienu kustību, telpas uzkopjot, tik ilgi, kamēr tā noved līdz galējībai. Kad vairs nav spēka paciest šo vienmuļību, tad viņi meklē objektu, uz ko izgāzt dusmas. Sanitāru rīta rituāls — izgāzt dusmas uz indiāni. Tavs uzdevums, Edžu (E. Siliņš — Vorens — *S. R.*), nav iedot indiānim slotu, bet ir novest viņu līdz bailēm. Ņemiet vērā — jūs ar viņu runājat, domādami, ka viņš nekā nedzird, tātad jūsu runāšana ir pilnīgs absurds. Sanitāri gūst psiholoģisku kompensāciju, baudu no tā, ka indiānis no viņiem baidās. Viņi šai klīnikā tikai tāpēc vien strādā, ka dzīvē ir zemāki par visiem, bet te kāds cits ir zemāks — un tie ir slimnieki. Un viņi ir jūsu varā. Kaut vai uz brīdi, bet tā ir dzīve, kad jūs izjūtat pār kādu savu varu. Kad ienāk māsa, jūs atkal esat zemāki par zāli. Māsai ienākot, nevajag izpaust ne samulsumu, ne padevību, neko. Pat neiztaisnojieties, esiet gatavi uzreiz pakalpot, izpildīt jebkuru pavēli.»

Psihoterapijas seanss, kurā «analizē» Hārdinga neveiksmīgo laulības dzīvi. M. Ķimele: «Tu, Gita (L. Dēvica — Rečida — *S. R.*), zemapziņā solidarizējies ar Hārdinga sievu, tu Hārdingu nicini. Bet lai tev nekur nav tiesneša toņa! No malas skatoties, jārodas sajūtai, ka tev šai brīdī nav nekā svarīgāka kā noregulēt

Hārdinga attiecības ar sievu. Ar asarām acīs gribi palīdzēt. Maigi, lūdzoši. Un te jau sākas demagoģija: «Varbūt jūs pats esat devis iemeslu, ka uz jūsu sievu skatās citi vīrieši?» Tu to prasi ļoti profesionāli, mīlīgi. Un viņam mute ciet, viņš būtību neatklās, neteiks to, no kā tu baidies. «Jūs neesat vīrišķīgs,» — tas ir galvenais, ko tu viņam gribi uzspiest. Un tad seko tas, ar ko tu, māsa, attaisno savu tuksnesi, — «jūs izvēlējāties sievieti, zemāku par sevi».

Tu, Jāni (J. Samauskis — Hārdings — *S. R.*), pie pilna prāta būdams, labprātīgi zemojies. Tu esi gandrīz priecīgs par iespēju būt slimam, lai ar to attaisnotu savu glēvulību un to, ka tik nežēlīgi esi atļāvis par sevi ņirgāties. Un tu mēģini sev iestāstīt — viņa to visu dara manā labā. Bet tu taču ļoti labi saproti, ko viņa ar tevi dara, tev tikai nav spēka turēties pretī.

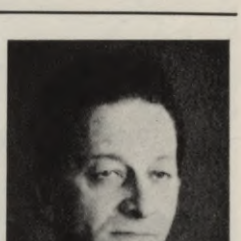
Un pārējie Hārdingu palīdz novest līdz tādam stāvoklim, ka viņš psiholoģiski «noārdās» tik tālu, ka pašiem pēc tam kļūst kauns. Patiesībā viņiem ir labas savstarpējās attiecības, taču viņi, piebalsojot māsai, labprātīgi sāk cits citu «knābāt». Un tāpēc tas ir jo īpaši briesmīgi. Kāpēc viņi to dara? Lai izdabātu māsai un vismaz šajā «seansā» paglābtu sevi. Turklāt ir zināms, ka nākamreiz bez žēlastības tiks «knābāts» kāds cits. Vienmēr nemaz nav vajadzīgas nāves bailes, lai sāktu kādu «knābāt».»

J. Samauskis: «Katrā cilvēkā ir kāda hiēna, kas grib izgāzt negatīvās emocijas uz otru, un tad vajag tikai parādīt kādu, uzrīdīt uz kādu — uz kuru drīkst...»

Nākamajā «seansā», kura objekts ir Bilijs, kā aktīvs pretspēks pret māsu iesaistās Makmērfijs. Kad «ķidāja» Hārdingu, Makmērfijs arī bija klāt, bet tad slimnieku uzmanības objekts bija tikai māsa Ręčida, viņi nenolaida no tās acis, pūlēdamies izprast viņas domas un izpatikt. Nu noticis agrāk neiespējamais — «seansa» laikā slimnieku uzmanības objekts mainījies, viņu uzmanība sadalīta starp Makmērfiju un māsu. Slimnieki pūlas saglabāt iekšējo neatkarību, smeldami spēku no Makmērfija. Savukārt, skatīdamies uz māsu, pārbauda sevi — cik viņi ir (vai nav) stipri. M. Ķimele: «Katrs jūtas atvieglots un priecīgs, ka šoreiz upuris ir Bilijs, nevis viņš pats. Visi arī cer uz Maku kā uz vienīgo glābiņu. Vienlaikus darbojas divas sistēmas — māsa un Maks. Bilijs ar acīm meklē palīdzību pie Maka. Kad tu, Bilij, paskaties uz māsu, tu zaudē Maku (un sevi) un nonāc tikai viņas varā, tu it kā pieslēdzies pie viņas, nodziesti un nespēj atraut skatienu. Kad pārējie tev pamet divus nesakarīgus teikumus, tie kļūst par diviem striķīšiem, ar kuru palīdzību tu atraujies no māsas un atkal pieslēdzies pie Maka. Māsai izjūk iecerētais, jo Bilijs stostoties neviļus izsaka divdomību, visi sāk smieties, arī viņš pats,

un tā caur joku viņš tiek no māsas vaļā. Māsa grib piespiest Biliju atzīties, ka viņš nobijies no savas pirmās meitenes tāpēc, ka viņa bijusi padauza. Bilijs pirmo reizi apzināti cīnās, pretojas māsai — nē, es viņu mīlēju! Bilijs cīnās arvien histēriskāk, tomēr cīnās. Vēl mazliet — un viņš būtu «gatavs», jo viņam tiešām tuvojas histērijas lēkme. Pēdējā brīdī iejaucas Maks un neļauj tev, māsa, gūt pārākumu, salauzt Biliju. Tas tevī rada dusmas.»

Māra Ķimele kopā ar aktieriem savā izrādē ienirst cilvēka psihes vistumšākajos bezdibeņos un atklāj kapitālistiskajā sabiedrībā valdošo izsmalcināti rafinēto cilvēka garīgās brīvības un neatkarības iznīcināšanas mehānismu. Un vienlaikus parāda to lielo nozīmi, kāda var būt atsevišķai personībai savu nelaimīgo cietēju brāļu dzīvē. Jo, kaut arī Makmērfijs iet bojā, psihiatriskās klīnikas gļēvajos labprātīgajos pacientos viņš ir spējis modināt pašcieņu, licis atcerēties jēdzienus «brīvība» un «patstāvība».



Edmunds Zabis

IESKATS SAVDABĪGĀ PASAULĒ

Gruzīnu teātra atradumus pamatoti uzskata par būtiski nozīmīgiem visas mūsu zemes skatuves mākslas attīstībā. Skatītāju un preses uzmanības centrā galvenokārt ir trīs kolektīvu — S. Rustaveli Akadēmiskā, K. Mardžanišvili Akadēmiskā un Tbilisi Kinoaktiera teātra devums.

Pats jaunākais no tiem ir Kinoaktiera teātris. To pirms septiņiem gadiem nodibināja un vada plaši pazīstamais režisors un pedagogs Mihails Tumanišvili. «Atzītais režijas meistars vienreiz tomēr atrada sevī spēku mainīt savu profesionālo dzīvi, izjauca tās noskaņoto plūdumu un aizgāja pie jaunajiem,» laikrakstā «Pravda» 1983. gada janvārī rakstīja kritiķe Natālija Krimova. «Katram režisoram ir savs liktenis un savs raksturs. PSRS Tautas skatuves mākslinieka M. Tumanišvili liktenis nav viegls, bet raksturs, kā runā, nesaticīgs (par to, pazīstot viņu apmēram trīsdesmit gadu, atļaujos šaubīties). Bet viņš vienmēr ar lielu interesi izturas pret to, ko tik brīnišķīgi ietver mākslinieciski radošs organisms un kas spēj atplaukt, ja tam prasmīgi palīdz.» Sajā neilgajā laikā Tbilisi Kinoaktiera teātris izveidojies par vienu no savdabīgākajiem gruzīnu skatuves mākslas kolektīviem. Lielu interesi izraisījuši iestudējumi «Bakulas cūkas» (pēc Davida Kldiašvili stāsta) un Ž. B. Moljēra «Dons Žuāns». Tagad šajā teātrī top A. Čehova «Ķiršu dārzs» — starp citu, pirmoreiz gruzīnu skatuves mākslas vēsturē.

Abu akadēmisko kolektīvu galvenie režisori — Roberts Sturua un Temurs Čheidze — ir Mihaila Tumanišvili skolnieki. Vien-

Roberts Sturua

reiz — 1969. gadā — viņi sastapušies kopīgā darbā, Rustaveli teātrī uzvedot Davida Kldiašvili stāsta «Samanišvili pamāte» dramatizējumu. 1979. gadā Roberts Sturua kļuva par S. Rustaveli teātra galveno režisoru, bet Temurs Čheidze 1980. gadā — par K. Mardžanišvili teātra mākslinieciskо vadītāju. Nozīmīgākie Temura Čheidzes darbi šajā teātrī ir V. Šekspīra «Otello», Mihaila Džavahišvili «Nogruvums» — vispirms viņš to iestudēja Maskavas Dailes teātrī — un «Garote» (pēc spāņu režisora Luisa Berlangas filmas «Bende» scenārija).

— Roberta Sturuas iestudējumi man tuvi to izteiksmīgās formas un asās domas dēļ. Man patīk spilgts teātris, — sacija Temurs Čheidze un, it kā nojauzdams, ka mūs interesē atšķirību iezīmējums, turpināja: — Es vairāk esmu klusuma atzinējs. Mēdzu rakties dziļumā. Sturua ir vētras un teatrāla spilgtuma piekritējs.

Visur, kur S. Rustaveli Akadēmiskais teātris parādījies, tā mākslas priekšā kapitulējušas skatītāju sirdis. Un tas aptvēris kā ģeogrāfiskajā, tā teātra mākslas līmeņa un skatītāju gaumes ziņā attālus, pat polārus punktus — Atēnas, Romu, Zārbrikeni, Aviņonu, Edinburgu, Varšavu, Bulgāriju, Rumāniju, Vācijas De-

mokrātisko Republiku, Mehiko. Atzinība kļuvusi par rustaveliešu pastāvīgu pavadoni. Lietpratēji savu iespēju robežās pūlas šo Roberta Sturuas teātra fenomenu skaidrot.

Atrodas arī atturīgie, kurus uzmanīgus dara slava, kas ar samērā plašas informācijas palīdzību neizbēgami sasniedz skatītājus agrāk par paša teātra ierašanos. Un vieš zināmu skepsi: sak, šī slava ir pārāk skaļa, teātra popularitāte pārlieku plaša, diezin vai māksla, kas tuva visu sirdīm un prātiem, var būt ar augstu provi. Cita veida atturība izpaužas neapmierinātībā ar tempiem, kādos Roberts Sturua rada savus lielos iestudējumus. Tādi, pasaules atzinību guvuši, ir divi. Tā ir diezgan neizprotama neiecietība, jo runa ir par režisoru, kurš savu darbu pārbauda ar personiskās un laikmeta pieredzes augstākajiem kritērijiem. Viņš pats ir savu ieceru un paveiktā stingrākais vērtētājs. Kā zināms, režisors pārtrauca darbu pie «Ričarda III» un atsāka to, kad bija nobriedusi pārliecība par tā realizācijas iespēju.

— Iestudējums bija praktiski pabeigts, kad es sapratu, ka tas ir briesmīgi slikts — Šekspīrs iznācis štampains, banāls, bezgalīgi tāls no īstā Šekspīra. Un, lūk, runājot kinocilvēku valodā, tas tika nolikts plauktā, bet pēc gada es pie tā atgriezos un trīs mēnešos iestudēju no jauna. Otrreiz sākot mēģinājumus, visvairāk baidījos, kāda būs titullomas tēlotāja Ramaza Čhikvadzes reakcija, vai viņš būs ar mieru atmest visu padarīto, kam atdots tik daudz laika un spēka, un vai viņš nebūs zaudējis ticību šim darbam. Aktieris nešaubījās ne sekundi...

*

Ieskatu Roberta Sturuas teātra pasaulē deva divi klasikas — Brehta «Kaukāza krīta apļa» un Šekspīra «Ričarda III» un divu mūsdienu autoru darbu — Tamaza Čiladzes «Loma iesācējai aktrisei» un Rustama Ibrahimbekova «Bēres Kalifornijā» — iestudējumi.

Ikviens no tiem elpo tik savdabīgi un dabiski tāpēc, ka režisors precīzi atminējis to, ko Georgijs Tovstonogovs dēvē par sacerējuma «jūtu dabu». «Kaukāza krīta aplis» ir liela un aizraujoša spēle, kurā teātris nepretenciozi stāsta par šķietami ordināriem cilvēkiem un notikumiem. Par Gruši Vačnadzi, par viņas mīlestību un nespēju turēties pretim «labsirdības kārdinājumam», par tiesnesi Azdaku un viņa Zālamana spriedumu. Tāpat kā ikvienā spēlē, kuras dalībnieki ar prieku pieņēmuši izvēlētos noteikumus un atdodas tās stihijai, arī šajā iekvēlojas un uzliesmo cilvēka dvēseles dzīve. Cilvēks šādā mirklī atklājas tāds, kāds ir, turklāt — pilnīgi bez patētikas. Neaizsargāts, pat it kā vārs. Sa-

B. Brehta «Kaukāza krīta aplis» Š. Rustaveli Gruzijas Valsts Akadēmiskajā teātrī. Gruše — T. Dolidze, Simons Čačava — K. Kavsadze

cītais vispirms attiecas uz Gruši, kuras lomā varējām redzēt divas aktrises — Tamāru Dolidzi un Izu Gigošvili. Tik tiešām tā. Paši jūtīgākie taču ir visvairāk neaizsargāti. Viņiem nav skaistu dvēseļu togu. Tādas visbiežāk valkā tie, kuriem vajag izlikties citādiem, cēlākiem. Tādi kā Gruše dzīvo it kā pilnīgi neatkarīgi. Viņiem ir sava dzīves melodija.

Pretējo stihiju tiešās vai pastarpinātās sakarības atklātas neuzbāzīgi, ar šarmu, kāds, izrādās, piemīt Robertam Sturuam. Sfērās, kas ir tālas no vienkāršo ļaužu dzīves, kāds notikumos zaudē galvu, cits spiests bēgt, meklēt patvērumu vētru neskartos krastos, ja tādi vēl atrodas. Aktieri par viņu likteņiem vēsta ar nopietnību un šķelmību, kāda iederas dzīves karnevāla spēlē. Neviens nav kariķēts. Tikai pāris izteiksmīgu krāsu — jo arī Brehts plašās tēlu galerijas raksturojumā nav bijis izšķērdīgs. Toties tik atšķirīgu un trāpīgu, ka viens aktieris veiksmīgi pārtop divās vai pat trīs lomās. Piemēram, Gurams Sagaradze ir gan kņazs Kazbegi, jefreitors ar mūsdienu motociklista ķiveri galvā, gan bez grūtībām uzpērkams mūks. Varbūt vienīgi pret dažiem teātris iz-

B. Brehta «Kaukāza krita aplis» Š. Rustaveli Gruzijas Valsts Akadēmiskajā teātrī. Teicējs — Z. Lolašvili

turējies tā, kā parasti uzlūkojam šaursirdīgus, aizspriedumu vai savtīguma dziņu apmātus, kā arī visus, ko vieglāk loka notikumu bargie vēji, — ar nelielu ironiju. Bet no iestudējuma mākslinieciskā kopuma viedokļa visam ir sava vieta un nozīme. Precīza un nepārprotama. Zemnieci, zemnieku, mūku, Lavrentiju, viņa sievu Aniko un citus var raksturot ar truismu: cilvēki, kā jau cilvēki, — ne labi, ne slikti, ne īpaši ļauni, tomēr diezgan cietsirdīgi un vienaldzīgi. Teiksim, par piena pudelīti noplēš sūri pelnītu naudiņu; par salaulāšanu ar «mirēju» atkal jāmaksā; bet pielaulātais svešais vīrietis nemaz nepamet šo dzīvi un pastāv uz savām «likumīgajām tiesībām». Cik sena ir šāda rīcība, tikpat pazīstama ir arī atziņa par to, proti: šāda galēja prakticisma un šauru iedzīvošanās tieksmju nosacīta izturēšanās nekā ierosinoša cilvēkā un cilvēku attiecībās neienes. Tā drīzāk vieš skumjas, nevis noskaņo uz smiekliem par, lūk, arī citos cilvēkos sastopamajām vājībām.

Acīmredzot šī izjūta ierosinājusi un no tās izaugusi iestudējuma liriskā tēma. Tās materializēto pamatu veido cilvēka sirds

prasības — Grušes līdzjūtības mošanās, kas pāraug nepieciešamībā darīt visu izglābtā puisēna labā, saglabājot uzticību un mīlestību Simonam Čačavam. Tā ir tik dabiska kā vajadzība elpot. Varētu vienīgi piebilst, ka apņēmība dod Grušei arī stiprumu. Stiprumu, nevis vīrišķību. Tamāras Dolidzes un Izas Gigošvili Gruše allaž paliek sieviete, sievišķīga pat apņēmībā un izmisīgā rīcībā. Izšķirošajā brīdī, kad jāmērojas spēkiem ar puisēna māti Natellu, Gruše ir vismazāk aizsargāta, pat pilnīgi bezspēcīga, jo uzvaras dēļ nespēj nodarīt bērnam sāpes. Tikai sevišķi ass un oriģināls prāts šajā vājumā spēj saskatīt īstas pieķeršanās un mīlestības izpausmi. Tāds varēja nobriest vidē, ko dēvējam par tautas dzīlēm, jo tur šim procesam varbūt ir paši labākie apstākļi — cilvēkam allaž ir iespēja izteikties un darboties, lai doma nepierimtu un prāta zieds nevīstu. Ramaza Čhikvadzes Azdaks ir no turienes. Diezin vai atradīsies daudz tādu labu vai sliktu īpašību, kas šī izcilā aktiera interpretācijā Azdakam nepiemistu. Taču galvenais — viņš ir apveltīts ar īpašu cilvēku un dzīves pazinēja talantu. Un godīgs, kad runā par taisnības aizstāvību. Azdakam pietiek prāta izprast un novērtēt Grušes rīcību, saklausīt to, kas norisinās viņas dvēselē. Tādējādi Grušes tiesību atzīšana ir ne tikai viņas, bet arī tautas saprāta uzvara. Un tā vieš cerības.

Viss iestudējuma liriskais plūdums ir piesātināts ar šīs uzvaras gaidām — pēc tās ilgojas, to paredz, pat it kā palīdz tai norūgt. Var teikt, ka šajās gaidās, kas neparasti smeldzīgi un vienlaikus nopietni ieskanas Teicēja un Grušes dziesmās, izpaužas ilgas pēc jauna — augstāka garīguma, ticība tam, ka šis garīgums ir iespējams. Aktieris Žanri Lolašvili par to vēsta ar dziļu nopietnību.

Sevišķu pievilcību iestudējums gūst ar to, ka «Kaukāza krīta aplis» ir sniegts kā komediantu trupas izrāde. Plašā skatuves telpa, ko ierobežo augsts žogs, šajā spēlē tiek izmantota ar asprātīgu izdomu. Tikai nedaudz detaļu vai gluži vienkārši pāris zīmju — un to pietiek aktieriem. Ar šādiem spēles noteikumiem ir apmierināts arī skatītājs, jo viņš piedalās atjautības svētkos, kurus sarīkojuši režisors Roberts Sturua, mākslinieks Georgijs Meshišvili, komponists Gija Kančeli un talantiem bagātā trupa. Un nav nekādas vajadzības skaidrot, kas viņu aizrauj vairāk — tiešie notikumi vai šie karnevāliskie svētki kopumā. Roberts Sturua pēc šāda saliedējuma tiecies apzināti. Runa, protams, ir tikai par «Kaukāza krīta apli». Citos gadījumos režisors gaida no skatītāja lielāku patstāvību. Taču, kā jau atzīmējām, šajā stihijā ieaužas un to īpaši izgaismo cilvēka dvēseles dzīves patiesie mirkļi un spēcīgs lirisms.

Vai šāds azartisks un vienlaikus nopietns Bertolta Brehta lugas lasījums var radīt iebildumus? Domāju, ka ne. Esmu pārliecināts, ka Brehts — didaktiķis un pamācītājs ir pastāvējis un pastāv tikai dažu sekotāju un atsevišķu teorētiķu izpratnē. Roberts Sturua «savu» Bertoltu Brehtu ir atradis pašā Brehtā. Šai sakarā gruzīnu režisoram ir pat īpaša un, jāatzīst, interesanta teorija par labsirdīgo un viltīgo Brehtu, kas savu sarežģīto teorētisko pamatojumu aizsargvalni uzcēlis, lai nodrošinātu maksimālu prakses brīvību un reabilitētu, piemēram, tā saucamo attēlojuma mākslu. Kaut arī no «Kaukāza krīta apļa» pirmizrādes datuma — 1975. gada 12. septembra — pagājuši desmit gadi, nekas līdzvērtīgs šim Bertolta Brehta lugas inscenējumam mūsu zemē, un, cik var spriest pēc preses, arī ārzemēs nav tapis.

«Ričards III» ir izteikti antiromantisks iestudējums, kurā traģiskais nepārprotami transformēts groteskā farsā. Šis 1979. gada sākumā pirmizrādi piedzīvojušais darbs, protams, nav tapis tukšā vietā. Tas pilnīgi iekļaujas sešdesmito un septiņdesmito gadu Sekspīra lugu iestudējumu stilistikā, var pat teikt — ir «nežēlīgā Sekspīra teātra» vainagojums. Taču šāds Sekspīra traģēdijas lasījums ir dziļi likumsakarīgs. Šai sakarā svarīgi ir impulsi. Diezin vai paši spēcīgākie šoreiz nākuši no Sekspīra ģeniālās lugas. Izšķiroša nozīme acīmredzot bijusi tiem mūsu gadsimta pieredzē briedinātajiem impulsiem, kurus jūtīgi uztvēris Roberts Sturua.

Un dīvaini — Glosteras hercoga Ričarda baismīgā, kroplā figūra, nereti kā melna ēna izslējusies pret cīņu plosītās Anglijas debesīm, te ir sarukusi līdz gandrīz pilnīgi izprotama konkrēta ļaunuma apmēriem (angļi viņā saskatīja Napoleonu, citi — Hitleru). Šādas pārvērtības nav notikušas ar viņu vien. Glostera pastāvīgā svīta — Ričmonds, Keitsbijs, Bakingems, Stenlijs, Brekenberijs — izskatās gluži kā mūsdienu politisko sazvērnieku bars, lai neteiktu — banda. Nožēlojams savā marasmā ir karalis Edvards, kas, sermuļādas apmetnī tīdams savas kailās miesas un nevarīgi čamstinādams biezās lūpas, ar atlikušajām gribas kripatām cenšas valdīt pār savām nepaklausīgām kājām un rokām. Sačākstējušu nelaimes čupiņu atgādina dažkārt lepnā Jorkas hercogiene. Pēkšņi, kā no zemes izaugusi, viņa parādās, tāpat arī pazūd. Glosters viņu kā nevarīgu kucēnu saņem aiz čupra un uzmet uz galda, izsmējīgi mīļiem vārdiem šo necienīgo žestu pavadīdams. Atraitne Margarita te ir reāla persona, te atkal simbolisks tēls, kas piesaka notikumus vai izlasa to turpinājumu lielajā Likteņa grāmatā. Viņai ir vēl viena funkcija — Margarita sniedz to, ko parasti nes nāve — atbrīvo no šīs zemes mokām.

So stindzinošo mierinājumu viņa sniedz visiem, kas tiek izslēgti no spēles, tas ir, zaudētājiem cīņā par savu vietu nestabilajā pasaulē. Reizēm viņa pat apsteidz Glostera gribu, vismaz nojauš to. Lai cik dīvaini tas arī būtu, Nāves-Margaritas parādīšanās šai vidē kļūst dabiska, vairs neuztrauc. Nāve ir vienīgā izeja no šīs elles. Tas arī ir vienīgais veids, kādā te parādās līdzjūtība pret cilvēku. Patiešām negaidīts melna lirisma ieplūdinājums iestudējumā! Stalts un starojošs ir tikai viens — Ričmonds. Viņu Glosters izvēlējies par savu uzticības personu. Šim jauneklim (viņš arī ģērbies gaišās drānās) uzurpators neslēpj nevienu savu tumšo nodomu un darbu. Pienāk brīdis, kad Ričmonds aptver: tas, kurš visvairāk zina, var kļūt par pašu bīstamāko un nīstamāko šai valstī, tāpēc bēg. Kā jau to varēja paredzēt, gaišs un cēls bijis tikai viņa ārējais veidols, turpretī dvēsele — tā paša varaskāres tārpa sagrauzta. Divcīņā no Ričmonda zobena krīt sāncensis. Nobeigums un jaunas — līdzīgas versijas sākums vienlaikus! Cilvēkus, kas te kūņojas, kā viņiem pašiem liekas — dzīvo un cīnās, dažs skatītājs salīdzina ar Hieronima Bosha, cits ar Fransisko Goijas fantāzijas tēliem.

Tātad atsevišķus tēlus skārusi režisora korekcija. Vispirms tas sakāms par Ričmondu. No Glostera pretinieka dziļākajā būtībā Roberts Sturua viņu pārvērtis par sāncensi. Un šo pārvērtību pilnīgi pieņem mūsu pieredze. Paplašināti Margaritas tēla ietvari. Uzvedumā ievests Āksts. Viņa loma iestudējuma jēgas šifrējumā ir nozīmīga. Atcerēsimies, piemēram, finālu. Uzvaras skurbuma satrauktais Ričmonds, virs galvas paceltajās rokās turēdams karaļkroni, dodas augšup uz sastatnēm, kur vēl nesen visus uzrunāja Ričards. Brīdī, kad Ričmonds liek kroni galvā, Āksts noņem savu cepurīti. Šaubu nav: tas ir mājiens, ka viņš savas pilnvaras noliek, jo vēstures skatuvē uznācis un vaikstīsies cits.

Būtiski nozīmīgi ir tas, ka Roberts Sturua ar šo Šekspīra iestudējumu vērsies pie avotiem — pie tautas teātra estētikas. Tas «Ričarda III» iestudējumu satuvinājis ar Bertolta Brehta teātri, jo arī šī mūsu gadsimta izcilā dramaturga un režisora darba dziļākā jēga ir skatuves mākslas atvēršana laukuma teātra estētikai. Atkrituši ierastā, romantizētā Šekspīra uzslāņojumi. Uz Šekspīra lugas notikumiem un cilvēkiem paraugoties no tautas pasaulizjūtas viedokļa, atklājusies bagātīga neskartu un neizmantotu iespēju aina. Šī pasaules izjūta allaž izpaudusies kā laukuma teātra brīva stihija un visa cēlā, patētiskā nedaudz komiska piezemēšana. Kaut arī jau vērojams pretējs process — atgriešanās pie romantizētā skatījuma — vai vismaz jūtamas ilgas pēc tā (un ne tikai Šekspīra interpretācijā), manuprāt, šādas piezemēšanas nekad nevar būt par daudz. Īpaši mūsu — latviešu teātrī, kurā

V. Sekspira «Ričards III» Š. Rustaveli Gruzijas Valsts Akadēmiskajā teātrī. Ričards III — R. Chikvadze

Brehta un tautas teātra estētikā sakņotā pieredze nav ne īsti iepazīta, ne apgūta.

Roberts Sturua ārkārtējos raksturos un notikumos ieraudzījis bieži sastopamo un cilvēciski izprotamo. Tāpēc izrādās, ka cīņa par valdnieka kroni un troni spēle vien ir. Tikai šajā spēlē likmes ir neparasti augstas — dzīvības un likteņi. Taču spēlmaņi tāpēc nebremzē savu azartu. Viskaismīgākais spēlmanis, protams, ir Glosters. Arī pats gudrākais un viltīgākais. Viņš lieliski uzmin pretinieku kārtis. Ilustrācijai tikai viens piemērs. Aizvadījis viņsaulē abus princus, viņš to mātei Elizabetei uzdrošinās lūgt meitas roku. Ričards labi saprot, ko bijušajai karalienei nozīmējis un joprojām nozīmē kronis. Un patiesi — viņas rokas alkatīgi tiecas tam pretim. Nepaliek nekādu šaubu, ka Elizabete kļūs par ieinteresētāko personu, kas nodrošinās Glostera gribas uzvaru. Pats lielākais paradokss ir tas, ka Glostera pretinieki vai viņa

potenciālie ienaidnieki paši bruģē uzurpatora nodomu ceļu, jo viņus šķeļ vai pasīvus dara slēptā godkāre un tīkojumi; tie kļūst arī par ēsmu, uz kuras Ričards viņus ķer. Bet godkāres te nevienam nav piešķirts mazāk kā citiem. Svarīgi, kā tā kombinējas ar citām īpašībām. Dažu — pašu galveno īpašību, kurām būtu vislielākā bremzējošā loma, Ričardam vispār nav. Viņam nepiemīt ne kripatiņas līdzjūtības un nožēlas spēju, par sirdsapziņu nemaz nerunājot. Tas viņu pārvērš par briesmoni — par slepkavu, kas turpina nogalināt tad, kad šāda rīcība zaudējusi jēgu pat no paša slepkavas viedokļa. Viņa ceļš augšup ved pa elles lokiem anticilvēcības muklājā. Ričards ir traģisks galvenokārt vienā aspektā — piedzimis par cilvēku, viņš par tādu nekļūst.

«Ričarda personā mēs redzam politisku darbinieku, kas lieliski pazīst cilvēku vājības, vienmēr ar tām rēķinās un tāpēc prasmīgi uzspiež pretiniekam savus spēles noteikumus,» raksta gruzīnu kritiķis Givi Ordžonikidze. «Viss nāk viņam par labu: alkatība, tuvredzība, iedzīvošanās tieksme, godkārība, neprasme atšķirt šķietamību no būtības.»

Iestudējumā tauta uz to, kas varasvīru vidē norisinās, reaģē šādi: epizodē, kad Ričardu «pierunā» kļūt par karali, tautas pārstāvji gan piedalās, bet savu nostāju nepauž. Var pat likties, ka tauta klusē. Tikai tad, kad oficiālās personas izklīdušas, ikviens izvelkt no azotes paslēpto varas simbolu un mauc to galvā. Sākas jautrības karnevāls. Tas nozīmē, ka tautai acīmredzot vienalga, kurš no kārtējiem varas tīkotājiem valdīs.

Taču nejauksim šo epizodi ar Roberta Sturuas attieksmi. Tā ir pilnīgi citāda. Tajā noteikti jūtams sāji rūgtenu atmiņu sīvums par citu gadsimtu lielo uzurpatoru neierobežotas kundzības laikiem un lielummānijas ekspansijas traģiskajām sekām. Vispārējai aplūkošanai uz skatuves Roberts Sturua uzvedis to, ko savulaik fokusējis Šekspīrs. Teātra īpatnība ir tā, ka tās fokusā ieraugāmi arī citi asinsbrāļi pēc būtības.

Speciāli vajadzētu runāt par režisora prasmi polifonizēt notikumus, brīvi rīkojoties ar darbības vietu un laiku. Apbrīna vērta ir arī loma, kas uzticēta mūzikai (komponists Gija Kančeli). Muzikālie vispārinājumi kļūst par iestudējuma virzošu impulsu, bet tajā pašā laikā saglabā arī īstuma un skaistuma ideju. Miriama Svelidzes baltsārtā gammā veidotā dekorācija atgādina cirka būdu, kuras dibensiena paceļas, lai ielaistu tos, kam pienākusi kārta uzstāties šajā dzīves teātra arēnā.

Roberts Sturua mēdz uzsvērt, ka viņu kā režisoru daudzējādā ziņā veidojuši aktieri: ja tie būtu citādi, arī viņš būtu citāds režisors. Šo domu turpinot, ar pilnām tiesībām var teikt: ja nebūtu Mēdejas Čahavas (Margarita), Marines Tbileli (Jorkas herco-

V. Sekspīra «Ričards III» S. Rustaveli Gruzijas Valsts Akadēmiskajā teātrī. Lēdija Anna — N. Pačuašvili, Ričards III — R. Chikvadze

giene), Salomes Kančeli (Elizabete), Avtandila Maharadzes (karalis Edvards, Kenterberijas arhibīskaps, Āksts) un, protams, fenomenālā Ramaza Chikvadzes, nekādā ziņā nevarētu runāt par saturā un visā mākslinieciskajā struktūrā tik oriģinālu iestudējumu. Būdami vienotas estētiskās platformas pārstāvji, bet krasi individuāli kā radošas personības, viņi nodrošinājuši Roberta Sturuas vērienīgās un gandrīz vai dzelžainās koncepcijas dzīvīgumu.

Roberta Sturuas pieejā klasikai un mūsdienu dzīves materiālam principiālu atšķirību nav. Kā vienā, tā otrā gadījumā režisoru interesē cilvēka problēmas dzīves sakarību daudzveidīgajā stiegrojumā. Taču mēdz būt, ka šodien piedāvāto lugu satura vērtība ir niecīga, dzīves aptvere — pieticīga un šaura. Tad ar teātra arsenālā esošajiem bagātīgajiem līdzekļiem viņš tās ietvarus noteikti paplašina, jo nevar samierināties tikai ar lugas pliekanu

«pārcelšanu» uz skatuves. Arī pēc sava talanta īpatnībām Roberts Sturua pieder pie režisoriem — pārraditājiem. Tamaza Čiladzes lugai «Loma iesācējai aktrisei» šāda pieeja bija nepieciešama. Jo ko labu, akli uzticoties materiālam, varētu izveidot no melodramatiska sižeta par jaunas aktrises mīlestību uz padzīvojušu režisoru, kas turklāt virknējas no sadzīves notikumiem — no stāsta par Ano darbu teātrī, no tikšanās ar puisi, kuram viņa nav vienaldzīga, no sarunām ar draudzenēm, ar režisora sievu Nato?

Roberts Sturua uzbūris apjomīgu skatuvisko realitāti. Cēloņu un seku sakarības top redzamas to loģiskajā ķēdē, kā arī savstarpējā kontrastā un izgaismojumā. Izmantodams lugas sižeta motīvus — Ano mēģina Ofēlijas lomu un kopā ar režisoru Uču apmeklē cirku —, Roberts Sturua, kā ievērojusi kritiķe Rima Krečetova, ievedis divus estētiskajā ziņā atšķirīgus atskaites punktus: Sekspīra traģēdijas cēlo stihiju un pretenciozo, ar savu estrādisko asumu bravūrējošo toni. Jaunās aktrises dvēseles drāma tādējādi kļuvusi nozīmīgāka un viņas atkarība no apkārtējās vides, no cilvēku paviršā vēsuma un viszinības — daudz dziļāka. Piemēram, tapuši redzami iemesli, kas izraisījuši režisora sievas Nato antipātijas pret Ano un vēlēšanos par katru cenu viņu degradēt Učas acīs vai pat iznīcināt kā radošu personību. Nato dzīve ilgi balstījusies uz «skaistiem meliem», un tie nav uztraukuši ne viņu, ne draudzeni Ģertrūdi, ne Uču. Neviens nav juties apdraudēts, un banālā «trīsvienība» pastāvējusi ilgi. Katrs bijis mierā ar savu lomu un to kripatiņu laimes, ko sniedzis liktenis. Bet Ano ienākšana viņu dzīvē — tas ir kaut kas cits! Ano pieder pie pasaules, kas šiem trim cilvēkiem nav īsti izprotama. Viņas rīcība neiekļaujas ierasto priekšstatu un attiecību normās. Gribot negribot viņa pati ir izaicinājums visiem.

It kā neviens īpaši negribētu darīt viņai pāri. Lai vienīgi zina savu vietu, lai nejauc gaisu! Tikai maza nodevība attiecībā uz Ano, tikai druscin negodīguma. Bet Sturua nebūtu Sturua, ja šajā «tikai mazliet» nesaskatītu reālu draudu cilvēcībai. Ar vienu režisorisku žestu viņš atkailina būtību — virs Ano galvas nolaižas cilpa un atskan kliedzieni: «Virve! Ano, virve!» Uzmācīgajai bravūrai tomēr gribas redzēt šo tīro dvēseli dubļos vai iznīcinātu!

Darbība šajā vairākplānu struktūrā, kā izteicies pats Roberts Sturua, organizēta pēc gruzīnu daudzbalsu dziedāšanas principa — viena balss pārtver otru, turpina melodiju un salejas ar citām izteiksmīgā skanējumā. Šādi veidot iestudējumu nav traucējis nekas, jo tik brīvi un suverēni ar vietas un laika plāniem kā Roberts Sturua rīkojas maz režisoru. Iespējas bagātināt saturu un panākt iecerēto efektu izmantotas virtuozi. Visai dīvainā

pasaule, kas uz skatuves veidojas, nav reālās īstenības spoguļattēls vai retušēta fotogrāfija, tā ir dzīvē novēroto un izprasto sakarību mākslinieciski negaidīts tvērums. Mainīgajā, it kā plūstošajā daudzplānu struktūrā aktieriem ir daudz grūtāk veikt savu uzdevumu nekā jebkura cita veida iestudējumā. Ansambļa lielākā daļa ar to veiksmīgi tiek galā. Īpaši prātā paliek Zaira Lebanidze (Nato) un Gurams Sagaradze (Uča).

Šāda tipa izrāde izvirza arī citādas prasības skatītājiem.

— Mani pēdējie iestudējumi kļūst saturā un formā sarežģītāki. Tā izpaužas lielāka cieņa pret skatītāju pretēji attieksmei pret viņu kā pret skolēnu. Nav nekā sliktāka par režisora izdabāšanu skatītājam. Svarīgi, lai skatītājs nepierastu pie shēmām. Lai tvertu sarežģītākas sakarības, jo pasaule ir sarežģīta. Svarīgi prast analizēt, neaizmirstot ētisko principu noteicošo lomu.

Rustama Ibrahimbekova «Bēres Kalifornijā» — jaunākais no Roberta Sturuas iestudējumiem (pirmizrāde 1983. gada janvārī), ko teātris bija iekļāvis Rīgas viesizrāžu repertuārā. Azerbaidžāņu dramaturgs šo lugu uzrakstījis speciāli Rustaveli teātrim. Luga faktiski ir tuva līdzības spēlei. Režisors visiem līdzekļiem centies tās elementus tušēt, lai maksimāli izceltu satura konkrētību un filozofisko jēgu. Sai nolūkā viņš «Bēres Kalifornijā» iestudējis kā vesternu, ko filmē uzņemšanas grupa. Viscaur izturēts princips — jo atturīgāk, jo precīzāk. Jo apvaldītāk un it kā vēsāk darbosies aktieri, jo augstāka būs skatītāju jūtu kvēle.

Mākslinieks Temurs Ninua skatuves laukumu apjozis ar ne visai augstu dēļu sētu, dibenplānā — siena ar balkoniem, priekšpusē — sliedes, pa kurām kustas uzņemšanas kamera. Laukuma vidū — Varoņa statuja. Pilsētā, kas iedēvēta par Zelta Kanjonu — it kā norādot uz to, kas nodrošina tās labklājības un stabilitātes pamatu, — trešo reizi gatavojas Varoņa piemiņas svinībām. Nelielais skatuves laukums, kam pēc sižeta jātop gan par Saimnieka kabinetu, par patvērumu, kur šauj pa labi un kreisi, gan par Zārku tirgotāja kantori, būtībā ir arēna, kurā risinās nežēlīga melu un liekulības sadursme ar patiesību, kurā sabrūk mīts par laimes un taisnības zemi, bet krahu piedzīvo arī ilūzija, ka var tomēr kaut ko mainīt. Kaut dzīve laimes malā, no kuras, starp citu, nemaz nevar izkļūt, nav tik gaiša, tīra un bezrūpīga, kā to labpatīkas iedomāties un sludināt Saimniekam, šī dzīve tomēr apmierina vairākumu.

Dinamiski izvērstā sižeta epizodes izstrādātas psiholoģiski nevainojami. Sevišķi nozīmīgas detaļas tiek it kā bezkaismīgi atkārtotas, tāpēc iegūst sevišķu skaudrumu, jo cilvēku rīcības motīvi lielākoties ir satriecoši vai šokējoši. Tātad kameras acs, caur

kuru raugās uzņemšanas grupas operators, fokusē arī mūsu uzmanību. Šādas fokusēšanas efekts ir tas, ka otrreiz, atkārtoti skatoties notiekošo, mēs tveram to asāk, varbūt vairāk ar prātu, mazāk emocionāli. Manuprāt, vēstījuma atturība ir tas spēks, ar kura palīdzību līdz pēdējai iespējai tiek atvilkta bulta, lai tā ar nežēlīgu asumu triektos zālē sēdošo apziņā. Roberts Sturua izvēlas asas bultas. Tā arī izpaužas viņa mākslas spēks.

Tamazs Čiladze nesen rakstīja: «Roberts Sturua iestudējis uz mūsu skatuves nevis izrādi, bet svētkus, kas ir tik brīvi, pievilcīgi, dzīvi, it kā būtu radušies paši no sevis, atraisoties kaut kādam brīnišķīgam spēkam.»

Pilnīgi piekrītot iespaidam par izrādēm, gribas tomēr īpaši novērtēt arī režisora nostāju filozofisku problēmu risināšanā.

*

— Mani nereti pārņem bailes, ka es atkārtojos. Režisors, tāpat kā ikviens mākslinieks, manuprāt, vienmēr ir krīzes situācijā starp to, ko radījis, un to, ko iecerējis darīt.

*

Visi četri viesizrādēs Rīgā parādītie Roberta Sturuas iestudējumi pārsteidza ar savu oriģinalitāti un satrieca ar īstumu un patiesīgumu. Protams, «Kaukāza krīta aplis» un «Ričards III» kā vienā, tā otrā ziņā bija vairāk ietekmīgi. Šāds iespaids par redzēto nav subjektīvs, tas atspoguļo pašus būtiskākos — polāros, bet savstarpēji cieši saistītos Roberta Sturuas režijas aspektus: neparastu iedziļināšanos dramaturģiskajā vielā, autora pasaulē kopumā un spēju izprasto tvert un atliet vienreizīgā skatuviskā formā. Teorētiski tam vajadzētu būt ikviena režisora darba pamatam. Diemžēl praksē tā nav. Tieši šajās jomās vērojamas vislielākās atšķirības. Dramaturģiskā materiāla un autora īpatnību apgūšana ir ārkārtīgi svarīga un darba ziņā liela Roberta Sturuas režijas daļa. Par to liecina viss, ko no režisora izteikumiem presē zināms par «Kaukāza krīta apļa», «Ričarda III», «Bēru Kalifornijā» un citu iestudējumu tapšanu. Arī par viņa garo un izteikti personisko ceļu uz «Karali Līru». To Roberts Sturua apstiprināja arī sarunā. Varētu izveidot lielisku shēmu un parādīt, kā, teiksim, viena otrai pretim tiecas ideja, kas ietverta Brehta lugā vai Šekspīra traģēdijā, un tā, kas vienā vai otrā gadījumā tuva režisoram. Taču tā būtu tikai shēma, kaut pamatā

pareiza, jo Roberts Sturua ir režisors ar stingri izteiktu pozīciju dzīvē un mākslā.

Iedziļināšanās vielā un dramaturga pasaulē nav pašmērķīga un nevajadzīga, tā ir saskarsmes punktu meklēšana un kontaktu nodibināšana ar autoru. Robertam Sturuam ir jābūt pārliecinātam par tiesībām runāt autora vārdā ar saviem laikabiedriem. Par šīm tiesībām nedrīkst palikt nekādu šaubu. Tāpēc idejas konkretizēšana lielākoties nenorit ne viegli, ne arī abstrakti. Viņš to pārbauda saskarsmē ar ikvienu aktieri un koriģē, jo bīstas no idejas sastinguma, no tās atsevišķu aspektu kanonizēšanas. Tas ir būtiski.

Kas īsti notiek autora piedāvātā materiāla un režisora domas saskarsmes punktā jeb lugas un ieceres sadurā? Režisors pārbauda savu redzīgumu? Varbūt arī savu viedokli par lugas ierosinātajiem jautājumiem? Acīmredzot — jā. Režisors jau nav visvarenais dievs; pat ja viņā kaut kas būtu no šī visvarenā, arī tad viņš savas redzes asumu varētu trenēt, materiālu apgūstot. Sarežģītāk ir ar viedokli. Tas, manuprāt, ir viens no smagākajiem punktiem mūsdienu režijas mākslā, ja ne pats smagākais. Cik daudz redzēts iestudējumu, kuru režisori uz ātru roku pieņēmuši dramaturgu puspatiesības par kādiem būtiskiem atzinumiem un neizpratnē brīnījušies, kāpēc skatītāji paliek vienaldzīgi! Puspatiesību, dažkārt pat melu akceptēšana, nekritiska attieksme pret literāro vielu vai akla uzticēšanās jau aprobētām atziņām par klasikas lugu ir bīstama. Tā jau iepriekš atņem mākslinieciska jaunatklājuma iespējas. Turklāt viedoklis ikvienā jautājumā nevar būt gatavs visam mūžam. Viedokli, bez šaubām, ietekmē attieksme pret dzīves pamatjautājumiem un vērtībām, pret dzīvību un nāvi, godīgumu, uzticību, mīlestību un, protams, pret savtīgu godkāri, nodevību, zemiskumu, nepamatotām personiskām ambīcijām. Divdesmitā gadsmita otrajā pusē dzīvojošais cilvēks ir vēsturiskajā pieredzē pietiekami skolots.

Robertu Sturuu šai ziņā var uzskatīt par tipisku mūsu gadsimta otrās puses mākslinieku. Vēsturiskās pieredzes trūkumu viņam pierakstīt nevar — par to liecina redzētie iestudējumi un viss, ko par Robertu Sturuu zinām. Viņam noteikti nav ilūziju par cilvēku un cilvēci kopumā, bet nav arī pesimisma. Drīzāk raksturīga skaudra skaidrība. No tās izriet gan naids, dzēlība, ironija, gan mīlestība, līdzcietība, cerība. Nedomāju, ka spēja visu — gan cilvēkus un dzīvi, gan lugu un autoru estētiskās sistēmas — tvert īstajās dimensijās un attīstības perspektīvā viņam piemīt kā dabas dota īpatnība. Roberts Sturua pēc šīs skaidrības tiecas, turklāt tiecas neatlaidīgi, sūrā darbā un arī azartiski, jo viņš akli neuzticas hrestomātiskām atziņām un aprobētiem priekš-

statiem. Ne bez pamata var sacīt, ka režisora redzētspēja ir sevišķi trenēta: viņš ne tikai skatās, bet arī saskata, ne vien redz, bet arī izprot un novērtē. Redzīgums un prāts ir viņa galvenie ieroči, un tie allaž tiek turēti asi. Aptuvenības miglu vai nevīzības pēdas viņa iestudējumos acīmredzot velti meklēt. Un, protams, arī strikta viedokļa trūkumu. Par «Ričardu III» Roberta Sturuas interpretācijā varētu teikt: tik vienkārši un ģeniāli!

Tātad panākumu pamats tiek likts te — dramaturģiskā materiāla un režisora domas sadurā. To nekādā ziņā nevar iztēloties kā divu virsotņu saskaršanos. Visdrīzāk tā ir suverēnu pasauļu sakļaušanās un sazobošanās. Neatkarīgi no tā, vai šī sazobošanās notiek īsākā vai garākā laika posmā, tajā viss tiek paveikts ar meistara vērienu un juveliera precizitāti. Runājot režisora Mihaila Tumanišvili vārdiem, te noris satura idejas un formas idejas kristalizēšanās, tieši te dzimst paši pārsteidzošākie un lielākie atklājumi.

Domājot par Roberta Sturuas iestudējumiem, īpaši par «Kaukāza krīta apli» un «Ričardu III», vajā uzmācīgi termini un jēdzieni: topogrāfija, iepazīt, krustu šķērsu izstaigāt. Saubu nav — tos uzvēdījis redzētais un režisora izteikumos lasītais. Tātad tie atspoguļo būtisko — nepieciešamību apzināt cilvēku raksturus, likteņus, likteņu sastrēdzinājumus, cilvēka un laika mijiedarbi. Liekas, Roberts Sturua šai valstībā pavada krietni daudz laika. Vismaz kamēr rodas nojausma, kas šī cilvēku pasaule īsti ir un kas to satur kopā vai atgrūž. Un kādas likumības tajā valda. Tās atminēt ir liela māksla. Kā izrādās, šīs likumības lielākoties varbūt nemaz nav tik sarežģītas, taču nav arī nekad pilnībā atminamas. Kaut kāds noslēpums paliek pat šķietami vienkāršākajā un saprotamākajā. Tā varbūt veidojas līdzsvars, kas Roberta Sturuas iestudējumos vienkāršo pasargā no primitīvā un banālā, bet noslēpumaino savukārt no sadomātības. Kā vienkāršais, tā noslēpumainais nāk no viena avota — no dzīvības avota, kas ir mūžīgs un vienmēr konkrēts.

Šim teātrim ir savs unikāls kodolcentrs. Tajā notiekošo procesu jēga nav nedz pilnībā izzināma, nedz vārdiem viennozīmīgi formulējama. To var tikai netieši aprakstīt. Piemēram, to lugu elementus, kuras nonāk Roberta Sturuas rokās, režisors lielākoties komponē tā, ka mūsdienu autora piedāvātais materiāls (šajā gadījumā T. Čiladzes luga «Loma iesācējai aktrisei») vai arī klasikas viela iegūst vienreizīgu skanējumu un apveidu. Tur, šai centrā, viss tiek pārkausēts jaunrades augstsprieguma temperatūrā un it kā no jauna atliets, bagātināts ar šī centra enerģiju. Tā ir Roberta Sturuas teātra īpatnība. Runādams par «Ričarda III» iestudējumu, režisors šo darbu raksturojis šādi: «Sekspīram bez

lugas teksta ir vēl kaut kas tāds, ko var darīt redzamu tikai teātris. Mūsdienu teātra izteiksmības līdzekļi dod Šekspīra uzrakstītajam vārdam jaunas krāsas.» Te viss tiek arī attiecīgi samērots. Reizēm pirmajā mirklī pat dīvaini neizprotami un var radīt iebildumus. Taču galu galā pārliecina, ka visam noteikta īstā vērtība un vieta, pret visu atrasta trāpīgākā attieksme. Turklāt suģestējoša.

Par samērošanu jārunā īpaši. Tā nav mehānisks process, bet ir lielā, nevienam neredzamā darba rezultāts, ko režisors paveic vienatnē ar lugu un precizē kopstrādāšanā ar aktieriem. Tajā izpaužas režisora viedoklis par attēlotajiem cilvēkiem un laiku, par attiecīgo problēmu. Tā ļauj arī mums, skatītājiem, ieraudzīt cilvēkus tādus, kādi tie ir, — ne sīkākus, ne arī lielākus, ne labākus, ne arī ļaunākus un briesmīgākus. Teiksim, viss, kas norisinās «Ričarda III» izrādē, ir baismīgi, bet režisora skatījums it kā «noņem» šausmu oreolu un ļauj redzēt upuru un uzurpatora cīņas nožēlojamo, saprātam svešo būtību. Šī cīņa ir bīstama ar savām sekām, jo tajā ierautas tautas. Taču rezultātā uzvarētājs nenovēršami kļūst par upuri. Varbūt tāpēc Roberts Sturua traģisko transformē farsā un groteskā.

Uz šī pamata, ko te visai nosacīti dēvējam par samērošanu, Roberta Sturuas teātrī notiek pašas interesantākās un fantastiskākās lietas. Viņš iestudējumos savieno šķietami nesavienojamo — traģēdiju, drāmu, farsu, grotesku, nosacītību, psiholoģismu, plastiku, mūziku. Šajā ziņā, kā atzīst režisors, viņam bijis lielisks skolotājs — Mihails Bahtins, sevišķi liela loma grāmatai par Rablē. Roberta Sturuas teātris ir brīvs no askētisma stindzinošās varas. Tāpēc runāt par žanra tīrību, kā to esam paraduši, būtu vienkārši naivi. Gruzīnu režisora prakse pārliecina, cik liels spēks piemīt žanru, izteiksmības veidu un līdzekļu negaidītām kombinācijām. Šīs kombinācijas ikvienā no četrām redzētajām izrādēm veido organisku mākslinieciski struktūru. Noteicošais elements, kas organizē un saliedē šo daudzslāņu materiālu, Roberta Sturuas iestudējumos ir stils — precīzs, izteiksmīgs, oriģināls. Ne ar ko nesajaucams. Tik vērienīgi, pamatīgi un tajā pašā reizē decenti mūsu zemes plašajā režisoru saimē strādā tikai nedaudzi. Turklāt šajā gadījumā jēdzienu «stils» nekādā ziņā nedrīkst identificēt vai satuvināt ar jēdzienu «rokraksts». Rokraksta īpatnības var tikt saglabātas, bet stila savdabība mainās atkarībā no izvēlētā materiāla. Manuprāt, to raksturo rupjā un cēlā, reālistiskā un iracionālā piedevas harmonisks apvienojums. Pilnīgi svešs Roberta Sturuas mākslai ir ārišķīgs patoss. Turpretī par iekšējo jeb idejas patosu var runāt ar stingru pārliecību. To nespēj slēpt pat nesaudzīgākā ironija, kas, pēc dažu skatītāju domām, piemēram,

iestudējumā «Bēres Kalifornijā», jau robežojas ar cinismu. Man tā neliekas, drīzāk tā ir ironizēšana ar sāpēs un niknumā sakostiem zobiem. Apvaldīta, tāpēc jo satricinošāka.

*

Mūsu gadsimts bijis neparasti dāsns — atradumu un pieredzes dārgakmeņus tas teātra mākslas praktiķiem un teorētiķiem ir sviedis riekšavām. Neviens tos, protams, nevar kā graudus uzlasīt un mierīgi sagremot vai arī kā greznumlietas salikt rotu kārbā. Bet pārbaudīt un pieņemamo savā pieredzē ieslēgt var gan. Tikai diemžēl tas notiek daudz, daudz retāk, nekā varētu vēlēties. Tāpēc aprite ir nepilnīga un teātra māksla nereti slimo ar bāluma kaiti.

Iepazīstoties ar Roberta Sturuas teātri, nav nepatīkamās, reizēm pat smeldzošās izjūtas, ka tik daudz kas vējā palaists. Te ir savākts. Nē, ne jau raibā buntē, bet sakausējumā.

— Mācījos pēc Staņislavska sistēmas. Tā ir viena no labākajām un visvairāk izstrādātajām aktiera darba sistēmām. Kā pabeigta estētiska vienība tā ir universāla, der visiem. Tas ir pamats. To nezināt nedrīkst. Lai cik dīvaini tas arī būtu, katram lielam režisoram, skatuves mākslas reformatoram, ir skolnieki un sekotāji, kuri nespēj pilnībā orientēties sava skolotāja atstātajā mantojumā. Viņi pēc skolotāja nāves nekultivē to, ko īstenībā izstrādājis lielais reformators. Mēs bieži vien nesaņemam to, ko savā sistēmā ietvēris Staņislavskis. Tāpat ir ar Brehtu un viņa teātra izpratni. Brehts bija tik gudrs, ka visu laiku mainījās. Mums vajadzētu vērsties pie pirmavotiem, tas ir, šo režisoru iestudējumiem. Bet režisora darbs ir tāds, ka pirmavoti nesaglabājas. Tātad iepazīt režisora darbu var tikai pastarpināti — šim nolūkam der recenzijas, režisora eksplikācijas un citi dokumenti.

Gruzīnu teātra vēsture pa īstam sākās ar diviem režisoriem — ar Koti Mardžanišvili un Sandro Ahmeteli. Pirmais atnesa sev līdzi krievu teātra tradīcijas un uzskatus, kuru ietekmē bija audzis un kurus bija uzņēmis sevī, ieslēgdams savā stilistikā arī gruzīnu sadzīves ārējās iezīmes. Ahmeteli turpretim bija tīra, izteikta gruzīnu teātra aizsācējs, viņam priekšgājēju nebija. Viņš izjuta un izprata nacionālo raksturu un prata atrast skatuvisko ekvivalentu tā būtības, ritma un plastikas izteikšanai. Viņš ģenerēja oriģinālas režisoriskas idejas, taču viņa heroiski romantisko stilistiku reizēm pārslogoja eksotika un etnogrāfija. Pēc tam, tikko radušās, gruzīnu režijas tradīcijas pārtrūka. Kad tās sāka celt gaismā, Ahmeteli piekritēji kanonizēja viņa stilistiku (bet viņš, manuprāt, bija ceļā). Un neizbēgami nonāca pie psei-

doromantisma. Ahmeteli iestudējumus es diemžēl netiku redzējis, spriežu par tiem pēc nostāstiem: šaubu nav, viņš bija milzu vēriena mākslinieks, kaut arī neradīja skolu.

Es cenšos ņemt to, kas ir tuvs man, manam darbam. Viņu interesēja aktieru mākslas un teatrālisma jautājumi, bet tie ir aktuāli vienmēr. Tāpat tā dēvētās mūžīgās problēmas. Gruzīnu teātri tās saviļņojušas allaž. Pievēršanās tām vispār raksturīga gruzīnu mākslai, kultūrai. Gruzīni tiecas jebkuru dzīves faktu aplūkot no mūžības viedokļa. Tas, manuprāt, mūs atšķir no citiem. Tālab arī mūsu mākslas centrā ir ne tikai tagadnes problēmas, bet arī dzīves un nāves lielie jautājumi. Interese par tiem vieno Rustaveli teātri ar Sandro Ahmeteli teātri.

Man liekas, ka teātra mākslā tradīcijas pārmanto nevis tieši, bet ar kaut kādām citām kategorijām. Teātra idejas ir ļoti līdzīgas gripas vīrusiem. Tāpat kā vīrusi, tās izplatās gandrīz neierobežoti. Tāpat kā gripas vīruss maina savu štammu, arī teātra idejas nepārtraukti mainās un attīstās, tomēr saglabājot kaut ko būtisku.

*

PSRS Tautas skatuves mākslinieks, PSRS Valsts prēmijas laureāts, Šotas Rustaveli un Kotes Mardžanišvili prēmijas laureāts Roberts Sturua dramatiskajā teātrī nostrādājis vairāk nekā divdesmit divus gadus. Visu laiku viņš palicis uzticīgs tikai tam. Vienīgi trīs iestudējumus — A. Ostrovska komēdiju «Trakā nauda», V. Šekspīra komēdijas «Kā jums tīk» un «Sapnis vasaras naktī» — veidojis VFR, Diseldorfā. Tbilisi Akadēmiskajā operas un baleta teātrī iestudējis Aleksandra Kvernadzes operu «Un bija astotajā gadā...» un Gijas Kančeli operu «Mūzika dzīvajiem».

«Teātris, kurā es strādāju, atrodas puskilometru no manas mājas,» Šotas Rustaveli teātra simtgadu jubilejas priekšvakarā rakstīja tā direktors un mākslinieciskais vadītājs Roberts Sturua. «Desmit minūtes nesteidzīga gājuma. Tik tuvu, bet es eju uz to veselu mūžu. Un laikam iešu arī visu atlikušo dzīvi...»

Irēne Meinerte

HRONIKA. 1984. GADS

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEĀTROS

AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRI

K. Orfa «Gudriniece jeb Stāsts par ķēniņu un gudro zemnieka meitu» 8. febr.; diriģ. V. Bogoļubovs, rež. J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes Dramatisko teātru režisoru kursa diplomands G. Gailītis (diplomd. un kursa vad. A. Liniņš), scenogr. un kost. māksl. N. Demidova, kust. kons. M. Koristins. *Recenzijas:* V. B. Lit. un Māksla, 1984, 17. febr., 10. lpp.; Klotiņa A. Pad. Jaunatne, 1984, 18. febr.; Vilciņš U. Pad. Jaunatne, 1984, 4. apr.; Lindenberga V. Rīgas Balss, 1984, 1. martā; Zariņš M. Māksla, 1984, № 2, 26.—28. lpp.

M. Zariņa «Zaļās dzirnavas» 23. maijā; diriģ. L. Amoliņš, rež. O. Salkonis, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. A. Rozefelde, kormeist. V. Vasulis, kust. rež. Ē. Ferda. *Recenzijas:* Briede V. Lit. un Māksla, 1984, 22. jūn., 9. lpp.; Daudiša I. Rīgas Balss, 1984, 29. maijā.

P. Caikovska «Gulbju ezers» 21. jūl.; diriģ. J. Hunhens, baletm. insc. A. Lembergs, baletm. I. Srode, repet. V. Vilciņa, V. Cukanovs, scenogr. un kost. māksl. E. Renters (Tallina). *Recenzijas:* Tivums E. Cīņa, 1984, 18. nov.; Mainiece V. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 12.—13. lpp.; Tivums E. Dzimtenes Balss, 1984, 4. okt.; Воскресенская Е. Сов. Латвия, 1985, 15 февр.; Стаця В. Вечерний Таллин, 1984, 29 сент.; Тивумс Э. Сов. балет, 1985, № 2, с. 42—43.

R. Leonkavallo «Pajaci» 27. okt.; diriģ. R. Glāzups, rež. insc. A. Jaunušans, rež. G. Gailītis, scenogr. un kost. māksl. E. Vārdaunis, scenogr. asist. L. Bubiers, kust. kons. M. Koristins. *Recenzijas:* Briede V. Lit. un Māksla, 1984, 23. nov., 8.—9. lpp.; Sarkane L. Cīņa, 1984, 6. dec.; Vilciņš U. Pad. Jaunatne, 1984, 4. dec.

A. Dvoržāka «Velns un Kača» 14. dec.; muz. vad. un diriģ. V. Nāvrats (CSSR), diriģ. L. Amoliņš, insc. M. Nekvasils (CSSR), rež. G. Gailītis, scenogr. A. Babrajs (CSSR), kormeist. V. Vasulis, baletm. A. Janīčeks (CSSR), scenogr. asist. L. Dansons, N. Demidova. *Recenzijas:* Atskabarga A. Rīgas Balss, 1984, 14. dec. (saruna ar čehu diriģ. un rež.); Briede V. Cīņa, 1985, 27. janv.

P. Maskanji «Zemnieka gods» 29. dec.; diriģ. A. Viļumanis, rež. G. Gailītis, scenogr. N. Demidova. *Recenzijas:* Vilciņš U. Lit. un Māksla, 1985, 1. febr., 11. lpp.; Vilciņš U. Pad. Jaunatne, 1984, 28. dec. (saruna ar A. Viļumani un solistiem).

A. UPĪSA AKADĒMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRĪ

S. Kristovas «Atbrīvota...» 21. janv.; rež. J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes Dramatisko teātru režisoru kursa diplomande H. Dancberga (diplomd. vad. A. Jaunušans, kursa vad. A. Liniņš), scenogr. D. Rožlapa, kost. māksl. K. Pasternaka. *Recenzijas:* Kalniņš J. Lit. un Māksla, 1984, 16. martā, 13. lpp.; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 29. jūn., 13. lpp.; Melnace R. Pad. Latvijas Sieviete, 1984, № 9, 19. lpp.

V. Sekspīra «Romeo un Džuljeta» 21. apr.; rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. B. Puzina, komp. D. Apsītis, dejas iest. J. Pankrate. *Recenzijas:* Kalniņš J. Lit. un Māksla, 1984, 25. maijā, 8.—9. lpp;. Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1984, 16. nov.; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 29. jūn., 13. lpp.; Mozers M. Liesma, 1984, № 7, 14.—15. lpp.; Saulīte G. Rīgas Balss, 1984, 25. okt.; Hausmanis V. Dzimt. Balss, 1984, 20. dec.

A. Rozanova «Vārda diena — vārda nakts» 4. jūn.; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. K. Pasternaka, dejas iest. J. Pankrate. *Recenzijas:* Kalniņš J. Lit. un Māksla, 1984, 6. jūl., 11. lpp.; Radzobe S. Karogs, 1985, № 1, 167.—168. lpp.

A. Nikolai «Taurenīt ... taurenīt ...» 25. okt.; rež. M. Kublinskis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. K. Pasternaka. *Recenzijas:* Kalniņš J. Lit. un Māksla, 1985, 11. janv., 7. lpp.

P. Pētersona «Meteors» 27. nov.; rež. P. Pētersons, scenogr. V. Ķirkups, komp. I. Zemzaris, kust. kons. T. Jakovļeva. *Recenzijas:* Kalniņš J. Lit. un Māksla, 1985, 18. janv., 12. lpp.; Grēviņš M. Rīgas Balss, 1985, 10. janv.; Staņa V. Cīņa, 1984, 2. dec.; Dzene L. Cīņa, 1985, 2. martā; Burtniece A. Pad. Jaunatne, 1985, 11. jūl.

D. Graņina «Glezna» (A. Remeza un L. Heifeca dramatiz.) 28. dec.; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. K. Pasternaka; Kalniņš J. Lit. un Māksla, 1985, 1. maijā, 8. lpp.

C. Aitmatova «Un garāka par mūžu diena ilgst» («Vēju puteņu starpstacija») (dramatiz. A. Liniņš) 7. martā; rež. insc. A. Liniņš, rež. asist. A. Ozols, scenogr. I. Caks, kost. māksl. B. Puzina, komp. J. Karlsons. *Recenzijas:* Akurātere L. Lit. un Māksla, 1984, 6. apr., 11. lpp.; Dzene L. Lit. un Māksla, 1984, 12. okt., 10. lpp.; Hausmanis V. Lit. un Māksla, 1984, 26. okt., 2. lpp.; Hausmanis V. Cīņa, 1984, 8. jūn.; Augstkalna M. Māksla, 1984, № 3, 32.—36. lpp. un Lit. un Māksla, 1985, 23. aug. 13. lpp.; Radzobe S. Karogs, 1985, № 1, 162.—164. lpp.; Биргер А. Театр. жизнь, 1985, № 4, с. 20—21; Saulīte G. Cīņa, 1985, 14. maijā; Hausmanis V. Dzimt. Balss, 1984, 20. dec.

A. Dudareva «Vakars» 3. apr.; rež. insc. A. Matīsa, rež. A. Dimiters, scenogr. A. Busse, komp. A. Maskats. *Recenzijas:* Akurātere L. Lit. un Māksla, 1984, 22. jūn., 10. lpp.; Cālīte A. Rīgas Balss, 1984, 10. apr. (rež. A Matīsas stāstījums); Saulīte G. Rīgas Balss, 1985, 28. janv.; Radzobe S. Karogs, 1985, № 1, 165. lpp.; Hausmanis V. Dzimt. Balss, 1984, 20. dec.

V. Lāča «Nomoda sapņi»: fragmenti no romāniem «Zītaru dzimta», «Kristaps Kaugurs», «Cilvēki maskās», «Putni bez spārniem», «Vētra», «Ciems pie jūras» (scenārija aut. V. Kalpiņš) 11. maijā; rež. insc. A. Liniņš, rež. asist. J. Kalniņš un A. Ozols, kust. rež. E. Ferda, scenogr. A. Busse, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas:* Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 11. lpp.; Saulīte G. Cīņa, 1984, 21. dec.

M. Servantesa «Dons Kihots» (K. Auškāpa skat. var.) 29. okt.; rež. insc. K. Auškāps, rež. asist. R. Ligers, scenogr. I. Blumbergs, kost. māksl. B. Puzina, kust. kons. J. Pankrate, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas:* Lagzdiņa I. Cīņa, 1985, 10. febr.; Cakare V. Pad. Jaunatne, 1985, 23. janv.; Akurātere L. Lit. un Māksla, 1985, 1. martā, 8. lpp.; Augstkalna M. Lit. un Māksla, 1985, 23. aug., 13. lpp.; Гайлит Г. Сов. Латвия, 1985, 17 апр.

RĪGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRĪ

E. Radzinska «Nerona un Senekas laika teātris» 16. febr.; insc. A. Kacs, rež. S. Losevs, scenogr. T. Šveca, komp. P. Dambis, horeogr. E. Drulle. *Recenzijas:* Freinberga S. Cīņa, 1984, 12. okt.; Lauksargs J. Rīgas Balss, 1984, 29. maijā; Radzobe S. Karogs, 1985, № 1, 164.—165. lpp.; Щербаков К. Правда, 1984, 21 мая.

B. Brehta «Trīsgrašu opera» 14. okt.; rež. insc. A. Kacs, rež. V. Petrovs, scenogr. T. Šveca, horeogr. E. Drulle, mūz. vad. M. Preizners. *Recenzijas:* Dzene L. Lit. un Māksla, 1985, 22. febr., 9. lpp.; Власова Т. Сов. Латвия, 1984, 30 ноября; Гайлит Г. Сов. молодежь, 1984, 15 дек.

K. Kīzija, D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij» 25. okt.; rež. S. Losevs, scenogr. M. Frenkels, komp. P. Dambis. *Recenzijas:* Гайлит Г. Сов. молодежь, 1985, 9 янв.

M. Roščina «Ešelons» 29. dec.; rež. insc. A. Kacs, rež. S. Losevs, scenogr. T. Šveca. *Recenzijas:* Avots V. Lit. un Māksla, 1985, 4. janv., 3. lpp. (rež. A. Kacs stāsta); Dzene L. Lit. un Māksla, 1985, 5. apr., 10. lpp.; Hausmanis V. Cīņa, 1985, 2. apr.; Zeltiņa G. Māksla, 1985, № 2, 35.—36. lpp.; Куприянова А. Сов. молодежь, 1985, 26 янв.

B. Okudžavas un V. Motiļa «Žeņa, Žeņečka ...» 30. dec. teātra foajē; rež. V. Petrovs, scenogr. T. Šveca, muzik. vad. M. Preizners. *Recenzijas:* Lagzdiņa I. Cīņa, 1985, 12. jūn.; Давидов В. Сов. молодежь, 1985, 14 мая.

RĪGAS OPERETES TEĀTRĪ

A. Kolkera «Divu kungu kalps» (latv. tr.) 5. janv.; rež. insc. I. Bauma, rež. asist. I. Smiltēns, diriģ. J. Apsīte, scenogr. A. Plaudis, kost. māksl. I. Ceplīte, kust. kons. S. Seņkova, cīņas iest. M. Ļebedevs, kormeist. A. Raslava. *Recenzijas:* Briede V. Lit. un Māksla, 1984, 27. janv., 15. lpp.

I. Kalmana «Grāfiene Marica» (kr. tr.) 28. martā; rež. insc. L. Kogans, diriģ. I. Kociņš, scenogr. L. Leite, kost. māksl. I. Krutko, baletm. D. Grosmane, I. Lobko, kormeist. I. Māliņa.

F. Lehāra «Jautrā atraitne» (latv. tr.) 21. apr.; rež. insc. L. Kogans, rež. H. Misiņš, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. E. Katlaps, kost. māksl. B. Puzina, horeogr. J. Pankrate, kormeist. I. Māliņa. *Recenzijas:* Briede V. Lit. un Māksla, 1984, 11. maijā, 11. lpp.

M. Samoilova «Amerikāņu komēdija» (latv. tr.) 24. maijā; rež. J. Cekuls, diriģ. J. Apsīte, scenogr. un kost. māksl. J. Jansons, horeogr. J. Pankrate. *Recenzijas:* Danosa A. Pad. Jaunatne, 1984, 26. maijā.

M. Samoilova «Amerikāņu komēdija» (kr. tr.) 5. dec.; rež. J. Cekuls, diriģ. J. Apsīte, scenogr. un kost. māksl. J. Jansons, horeogr. J. Pankrate.

ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRĪ

S. Benelli «Saplēstais apmetnis» (kr. tr.) 12. janv.; rež. Ā. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. A. Freibergs, I. Lauriņa, komp. O. Ehala (Tallina), kust. rež. E. Drulle. *Recenzijas:* Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1984, 27. apr., 10.—11. lpp.; Geikina S. Rīgas Balss, 1984, 6. sept.; Čakare V. Māksla, 1984, № 2, 33.—36. lpp.; Ščerbakovs V. Lit. un Māksla, 1985, 9. aug., 11. lpp.; Витт Д. Сов. молодежь, 1984, 28 янв.; Смелянский А. Правда, 1984, 22 окт.; Алексеев А. Сов. Эстония, 1984, 18 февр.; Смирнова О. Комс. правда, 1984, 6 окт.; Смелков Ю. Московск. комсомолец, 1984, 7 окт.; Каминская Н. Сов. культура, 1984, 11 окт., с. 4; Шах-Азизова Т. Театральная жизнь, 1984, № 24, с. 14.

J. Švarca «Sniega karaliene» (kr. tr.) 6. martā; rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, komp. P. Plakidis. *Recenzijas:* Tihvinska E. Lit. un Māksla, 1984, 6. jūl., 11. lpp.

A. Ostrovska «Mežs» (latv. tr.) 7. sept.; rež. Ā. Šapiro, scenogr. S. Barhins (Maskava). *Recenzijas:* Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1984, 7. dec., 1. un 6. lpp.; Geikina S. Rīgas Balss, 1984, 2. nov.: Ščerbakovs V. Lit. un Māksla, 1985, 9. aug., 11. lpp.; Смелянский А. Правда, 1984, 22 окт.; Каминская Н. Сов. культура, 1984, 11 окт., с. 4; Смелков Ю. Московск. комсомолец, 1984, 7 окт.; Dorofejeva I. Lit. un Māksla, 1984, 21. dec., 5. un 10. lpp.; Шах-Азизова Т. Театральная жизнь, 1984, № 24, с. 14.

A. Červinska «Krustiņi — nullītes» («Kuģīšu spēle») (kr. tr.) 24. okt.; rež. Ā. Šapiro, rež. asist. S. Judins, scenogr. A. Freibergs. *Recenzijas:* Geikina S. Rīgas Balss, 1985, 15. febr.; Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1985, 31. maijā, 6. lpp.; Витт Д. Сов. молодежь, 1984, 24 ноября.

J. Raiņa «Suns un kaķe» (latv. tr.) 23. dec.; rež. U. Brikmanis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle, komp. M. Brauns, horeogr. J. Kaupužs. *Recenzijas:* Spertāle D. Rīgas Balss, 1984, 30. dec. (saruna ar izrādes veidotājiem); Spertāle D. Skolot. Avīze, 1985, 5. janv.; Mortukāne A. Pad. Jaunatne, 1985, 30. apr.

J. Sudrabkalna «Viszemju fantasti un sapņotāji» (M. Čaklā kompoz.) (latv. tr.) 28. dec.; rež. insc. Ā. Šapiro, rež. L. Baumane, scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. I. Lauriņa.

LEĻĻU TEĀTRĪ

H. Paukša «Ēzelītis» (latv. tr.) 25. febr.; rež. J. Cimermanis, māksl. A. Mangalis, komp. E. Zālītis. *Recenzijas:* Runce M. Lit. un Māksla, 1984, 7. sept., 10.—11. lpp.

V. Cepurova «Sniega karaliene» (latv. tr.) 3. martā; rež. V. Bogačs, māksl. G. Kotello, komp. E. Zālītis.

L. Paegles «Runga, iz maisa!» (latv. tr.) 6. apr.; rež. J. Cimermanis, māksl. P. Šenhofs, komp. R. Kalsons.

H. Paukša «Raganas trīs noslēpumi» (kr. tr.) 1. jūl.; rež. H. Paukšs, māksl. A. Mangalis, komp. P. Plakidis.

B. Brehta «Trīsgrašu opera» (latv. tr.) — J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes Leļļu teātra kursa diplomdarbs aktieru meistarībā — 5. sept.; rež. L. Stiebra, māksl. J. Bindemanis, muz. noform. I. Baiža. *Recenzijas:* Cālīte A. Pad. Jaunatne, 1984, 11. sept.

I. Ostrikova «Rume un vecais Lauva» (latv. tr.) 15. sept.; rež. P. Dipčikovs (Bulgārija, Burgasa), māksl. C. Cvetkovs (Bulgārija, Ruse), komp. M. Belčevs (Bulgārija, Sofija), rež. asist. V. Pavlovskis.

H. Paukša «Ēzelītis» (kr. tr.) 22. sept.; rež. J. Cimermanis, māksl. A. Mangalis, komp. E. Zālītis.

H. Paukša «Susuriņš un Ziemeļvējš» (latv. tr.) 16. dec.; rež. H. Paukšs, māksl. I. Šaumane, komp. J. Porietis.

LIEPĀJAS TEĀTRI

V. Sekspīra «Hamlets» 10. febr.; rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas:* Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 11. lpp.; Zabis E. Lit. un Māksla, 1984, 30. nov., 6. lpp.; Dzene L. Pad. Jaunatne, 1984, 2. okt.; Imbovice I. Pad. Jaunatne, 1984, 11. dec.; Urbāne O. Komunists, 1984, 5. jūn.; Treimanis G. Rīgas Balss, 1984, 1. dec.; Burtniece A. Ciņa, 1984, 23. okt.

Brāļu Tūru «Ziemeļu madonna» 2. martā; rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle. *Rezenzijas:* Kūlis Ē. Pad. Jaunatne, 1984, 24. aug.; Radzobe S. Karogs, 1985, № 1, 168. lpp.

Ļ. Korsunska «Tētis uz pasūtījumu» («Viltvārdis») 20. apr.; rež. I. Elerts, scenogr. I. Čaks. *Recenzijas:* Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 11. lpp.

V. Lāča «Zītaru dzimta» (O. Krodera dramatiz.) 4. maijā; rež. O. Kroders, scenogr. A. Bute. *Recenzijas:* Burtniece A. Lit. un Māksla, 1984, 21. sept., 12. lpp.; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 11. lpp.; Saulīte G. Rīgas Balss, 1984, 26. nov.

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» 9. jūn.; rež. V.Zandbergs, scenogr. A. Dzenis, komp. V. Aivars. *Recenzijas:* Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 11. lpp.; Pujēna S. Pad. Jaunatne, 1984, 5. sept. (saruna ar V. Zandbergu).

Imanta Kalniņa dziesmas — 3. programma Mazajā zālē — 6. sept.; dzied Austra Pumpure.

H. Paukša «Rīt 17.04» Mazajā zālē 11. sept.; rež. N. Klētnieks. *Recenzijas:* Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 13. lpp.; Cālīte A. Rīgas Balss, 1984, 9. okt.

S. Aļošina «Astoņpadsmitais kamielis» 19. okt.; rež. I. Elerts, scenogr. A. Bute.

S. Moema «Modernā laulība» 16. nov.; rež. I. Elerts, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Lūsēns.

A. Salinska «Bundziniece» 21. dec.; rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Lūsēns. *Recenzijas:* Freinberga S. Komunists, 1985, 27. martā un Ciņa, 1985, 20. jūn.; Čakare V. Lit. un Māksla, 1985, 14. jūn., 6. lpp.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1985, 10. sept.; Zeltiņa G. Māksla, 1985, № 2, 37.—38. lpp.

L. PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

A. Kasonas «Koki mirst stāvus» 25. janv.; rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis. *Recenzijas:* Radzobe S. Lit. un Māksla, 1984, 15. jūn., 15. lpp.; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 11. lpp.; Кавацис А. Сов. Латвия, 1984, 7 апр.

A. Dudareva «Vakars» 20. maijā; rež. V. Maculēvičs, scenogr. A. Rozenbergs. *Recenzijas:* Radzobe S. Lit. un Māksla, 1985, 11. janv., 12. lpp.; Saulīte G. Rīgas Balss, 1985, 28. janv.

V. Lāča «Zvejnieka dēls» (P. Lūča dramatiz.) 27. maijā; rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis. *Recenzijas:* Radzobe S. Lit. un Māksla, 1984, 13. jūl., 8.—9. lpp.; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 11. lpp.; Dzenītis Ģ. Jūrmala, 1984, 13. jūn.

D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij» 4. jūn.; rež. M. Ķimele, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. I. Kundziņa, komp. B. Avramecs, kust. kons. A. Rūtentāls. *Recenzijas:* Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 13. lpp.; Zeltiņa G. Rīgas Balss, 1985, 4. janv.; Radzobe S. Lit. un Māksla, 1985, 17. maijā, 6. lpp.; Гайлит Г. Сов. молодежь, 1985, 9 янв.; Hausmanis V. Dzimt. Balss, 1984, 20. dec.

R. Kiplinga «Kaķis, kas staigāja, kur pašam patīk» 22. sept.; rež. A. Vidiņš, scenogr. A. Dukule, kust. kons. M. Koristins. *Recenzijas:* Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 11. lpp.; Mortukāne A. Pad. Jaunatne, 1984, 23. okt.

J. Tulika «Tā precas abrukieši jeb Govs Baltijas jūras viļņos» 5. dec.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka, kust. kons. M. Koristins.

L. Stumbres «Jānis» 8. dec. Salaspilī, 15. dec. Valmierā; rež. M. Ķimele, scenogr. L. Laganovskis. *Recenzijas:* Skudra A. Pad. Jaunatne, 1985, 5. janv.

RECENZIJAS PAR IEPRIEKŠĒJO GADU IESTUDĒJUMIEM

R. Blaumaņa «Pazudušais dēls». Dzene L. Lit. un Māksla, 1984, 12. okt., 10. lpp.; Petrovskis H. Pad. Jaunatne, 1984, 31. okt.

R. Blaumaņa «Bez glazē cimdiem...». Meinerte I. Pad. Jaunatne, 1984, 20. jūl.

J. Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi». Колевская Н. Нар. култ. (София), 1984, № 15, 13 апр., с. 1 и 5.

A. Upīša «Spartaks». Gulbis H. Lit. un Māksla, 1984, 8. jūn., 4. lpp.

A. Čaka «Spēlē, Spēlmani!». Каминская Н. Сов. культура, 1984, 11 окт., с. 5; Смирнова О. Комс. правда, 1984, 6 окт.; Смелков Ю. Московск. комсомолец, 1984, 7 окт.; Шах-Азизова Т. Театральная жизнь, 1984, № 24, с. 14—15.

A. Kronenberga «Jērādiņa». Gulbis H. Lit. un Māksla, 1984, 8. jūn., 4. lpp.

M. Zālītes «Pilna Māras istabiņa». Rūmnieks V. Lit. un Māksla, 1984, 18. maijā, 4. lpp.; Geikina S. Karogs, 1984, № 2, 141.—142. lpp.; Geikina S. Pad. Latv. Sieviete, 1985, № 5, 12. lpp.

Z. Skujiņa «Jauna cilvēka memuāri». Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 23. martā, 9. lpp.; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 29. jūn., 12. lpp.

J. Jurkāna «Smilšu kūka». Rūmnieks V. Lit. un Māksla, 1984, 18. maijā, 4. lpp.; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 7. nov., 11. lpp.; Cālīte A. Rīgas Balss, 1984, 9. okt.

P. Putniņa «Gaidīšanas svētki». Смелков Ю. Московск. комсомолец, 1984, 7 окт.; Каминская Н. Сов. культура, 1984, 11 окт., с. 5; Шах-Азизова Т. Театральная жизнь, 1984, № 24, с. 13.

H. Paukša «Raganas trīs noslēpumi». Runce M. Lit. un Māksla, 1984, 7. sept., 10. lpp.; Brance J. Māksla, 1985, № 1, 41.—43. lpp.

H. Paukša, J. Jurkāna «Tika un Spīlventiņa piedzīvojumi puķu pļavā». Runce M. Lit. un Māksla, 1984, 7. sept., 10. lpp.

V. Pavlovska «Lielais rīma». Runce M. Lit. un Māksla, 1984, 7. sept., 10. lpp.; Rūmnieks V. Karogs, 1985, № 2, 133. lpp.

N. Rimska-Korsakova «Sniegbaltīte». Briede V. Lit. un Māksla, 1984, 16. martā, 11. lpp.

V. Rozova «Lido dzērves». Каминская Н. Сов. культура, 1984, 11 окт.; Смелянский А. Правда, 1984, 22 окт.; Смирнова О. Комс. правда, 1984, 6 окт.; Смелков Ю. Московск. комсомолец, 1984, 7 окт.; Шах-Азизова Т. Театральная жизнь, 1984, № 24, с. 13.

A. Petrova «Pasaules radīšana». Bite I. Lit. un Māksla, 1984, 3. febr., 8. lpp.; Tivums E. Tanečni listy, 1984, № 4, 14. lpp. (Prāga, čehu val.).

A. Arbuzova «Uzvarētāja». Каминская Н. Сов. культура, 1984, 11 окт.; Смелянский А. Правда, 1984, 22 окт.; Смирнова О. Комс. правда, 1984, 6 окт.; Туровская М. Лит. газета, 1983, 26 окт., с. 8; Смелков Ю. Московск. комсомолец, 1984, 7 окт.; Шах-Азизова Т. Театральная жизнь, 1984, № 24, с. 13.

V. Arro «Skatieties, kas atnācis!» Liepājas teātrī. Burtniece A. Lit. un Māksla, 1984, 20. jūl., 11. lpp.; Radzobe S. Karogs, 1985, № 1, 167. lpp.

A. Hmeļika «Un tomēr viņa griežas?... jeb Humanoīds traucas debesīs». Каминская Н. Сов. культура, 1984, 11 окт., с. 4; Смелянский А. Правда, 1984, 22 окт.; Смирнова О. Комс. правда, 1984, 6 окт.; Смелков Ю. Московск. комсомолец, 1984, 7 окт.; Шах-Азизова Т. Театральная жизнь, 1984, № 24, с. 13.

S. Maršaka «Kaķu nams». Mortukāne A. Pad. Jaunatne, 1984, 23. okt.

N. Gogoļa «Revidents». Кекелидзе Э. Сов. Эстония, 1984, 30 марта.

V. Arro «Piecas romances vecā mājā». Radzobe S. Karogs, 1985, № 1, 167. lpp.

A. Gelmaņa «Vieni un kopā ar visiem» Dailes teātrī. Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 23. martā, 10. lpp.

H. Gulbja «Alberts» A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī, Rīgas Krievu drāmas teātrī. Geikina S. Karogs, 1984, № 2, 143.—144. lpp.

G. Priedes «Saniknotā slieka». Geikina S. Karogs, 1984, № 2, 142.—143. lpp.

J. Lūša «Ko tur liegties, nav vērts...». Geikina S. Karogs, 1984, № 2, 144.—145. lpp.

D. Solomona «Diogens-suns». Tihvinska E. Lit. un Māksla, 1984, 6. jūl., 13. lpp.

A. Čehova «Mežainis». Dorofejeva I. Lit. un Māksla, 1984, 21. dec., 5. lpp.; Kotovs J. Rīgas Balss, 1984, 26. martā.

K. Čukovska «Čukokkala». Каминская Н. Сов. культура, 1984, 11 окт., с. 4; Смелянский А. Правда, 1984, 22 окт.; Смелков Ю. Московск. комсомолец, 1984, 7 окт.; Шах-Азизова Т. Театральная жизнь, 1984, № 24, с. 13.

A. Barangas «Svētais Mitīķe». Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 23. martā, 9. lpp.

R. Štrausa «Salome». Аусмане М. Сов. балет, 1983, № 5, с. 42.

R. Vāgnera «Tanheizers». Briede V. Cīņa, 1984, 4. febr.; Sarkane L. Rīgas Balss, 1984, 21. febr.; Бриеде В. Сов. Латвия, 1984, 2 июня; Морозов Д. Муз. жизнь, 1984, № 21, с. 9.

J. O'Nīla «Mēness likteņa pabērniem». Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 23. martā, 9. lpp.; Lauksargs J. Rīgas Balss, 1985, 31. janv.

Z. Anuija «Mēdeja». Кречетова Р. Современная драматургия, 1983, № 3, с. 229—246.

M. Gorkija «Barbari». Augstkalna M. Cīņa, 1985, 3. febr.; Колевская Н. Нар. култ. (София), 1984, № 15, 13 апр., с. 1, 5.

V. A. Mocarta «Viltus dārzniece». Briede V. Cīņa, 1984, 10. apr.; Zariņš M. Lit. un Māksla, 1983, 25. nov., 11. lpp.; Стражнов Г. Сов. молодежь, 1983, 3 дек.

A. Čehova «Kaija» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Черняева Е. Театральная жизнь, 1984, № 6, с. 14.

M. Tvena «Princis un ubaga zēns». Kamergrauzis N. Cīņa, 1984, 1. apr.; Zeltiņa G. Pad. Jaunatne, 1984, 19. jūn.; Mozers M. Liesma, 1983, № 11, 15. lpp.

R. Kiplinga «Mauglis». Zemzare I. Lit. un Māksla, 1984, 20. apr., 10. lpp.

H. Heses «Stepes vilks». Легзда А. Театр, 1984, № 7, с. 49—53.

N. Tanskas «Angļu valodas stunda». Gulbis H. Lit. un Māksla, 1984, 8. jūn., 4. lpp.

I. Zamiaka «Hamilkara kungs». Czerwony Sztandar (Viļņa, poļu val.), 1983, 14. okt.

P. Abrahama «Balle Savojā». Skuja M. Rīgas Balss, 1984, 22. jūn.

E. Illēša «Spānijas Isabella». Augstkalna M. Cīņa, 1984, 23. jūn.; Dzene L. Lit. un Māksla, 1984, 12. okt., 10. lpp.; Melnace R. Pad. Latv. Sie-

viete, 1984, № 9, 19. lpp.; Legzda A. Literatura ir Menas, 1984, 14. apr., 9. lpp. (lietuviešu val.); Girdzijauskaite A. Pergale, 1984, № 6, 181.—182. lpp. (lietuviešu val.); Паберзс Ю. Сов. Латвия, 1984, 5 июля; Мишкин Б. Сов. культура, 1984, 17 апр., с. 8.

H. Ibsena «Brands». Колевская Н. Нар. култ. (София), 1984, № 15, 13 апр., с. 1, 5.

H. Ibsena «Pērs Gints». Dorofejeva I. Lit. un Māksla, 1984, 21. dec., 5. lpp.

H. Kleista «Homburgas princis». Ants Salum, Endel Veliste Tee Kommunismile, 1984, 8. sept. (igauņu val.); Шах-Азизова Т. Театральная жизнь, 1984, № 24, с. 14.

G. Figeiredu «Dons Žuāns». Ērmane S. Pad. Jaunatne, 1984, 17. okt.

M. Bulgakova «Moljērs». Aleksaite I. Liter. ir Menas, 1984, 17. nov., 10. lpp. (liet. v.)

L. Paegles «Iela». Staņa V. Rīgas Balss, 1984, 18. okt.

A. Čehova «Ķiršu dārzs». Холодова Г. Театр, 1985, № 1, с. 148—149.

BALTIJAS TEĀTRU PAVASARIS

1984. gadā pēc divdesmit sešu gadu pārtraukuma tika atjaunots Baltijas teātru pavasaris. Tas notika **Viļņā no 16. līdz 26. aprilim.** Tajā piedalījās Lietuvas PSR Akadēmiskais drāmas teātris ar V. Bubņa romāna «Zem vasaras debesīm» skatuves variantu, bet Viļņas Jaunatnes teātris parādīja savu versiju par Č. Aitmatova romānu «Un garāka par mūžu diena ilgst». A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris rādīja E. Illēša «Spānijas Isabellu», V. Kingisepa Akadēmiskais drāmas teātris — J. Krūsvalla «Mākoņu krāsas», Vitebskas J. Kolasa Akadēmiskais drāmas teātris — A. Dudareva «Vakaru», Kaļiņingradas apgabala drāmas teātris — F. Abramova «Māju».

Par labāko festivāla izrādi žūrija atzina Č. Aitmatova romāna «Un garāka par mūžu diena ilgst» dramatizējuma iestudējumu (režisors Eimunts Nekrošus).

Balvu par režiju saņēma igauņu režisors Miks Mikivers (izrāde «Mākoņu krāsas»).

Par labāko sieviešu lomu atveidojumu apbalvotas divas aktrises — Astrīda Kairiša (titulloma E. Illēša lugā «Spānijas Isabella») un V. Kingisepa Akadēmiskā drāmas teātra aktrise Ita Evera (Mātes loma izrādē «Mākoņu krāsas»). Par labāko vīrieša lomu — baltkrievu aktieris Tadeušs Kokštis (Gastrīta loma izrādē «Vakars»). Balvu par kostīmiem izrādē «Spānijas Isabella» saņēma Ieva Kundziņa. Par mūziku — lietuviešu komponists Fausts Latens (muzikālā partitūra izrādē «Un garāka par mūžu diena ilgst»).

Žūrijas speciālbalvu piešķīra Viļņas Jaunatnes teātra režisoram Eimuntam Nekrošum par pēdējo gadu meklējumiem režijas mākslā.

No 5.03. līdz 7.04. **Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris** viesojās **Bulgārijas TR.** Repertuārā: J. Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi», H. Ibsena «Brands», M. Gorkija «Barbari», A. Čhaidzes «Brīvais temats».

Atsauksmes: Spertāle D. (intervē A. Liniņu). Rīgas Balss, 1984, 11. apr.; Pāne Dz. (intervē A. Liniņu). Lit. un Māksla, 1984, 13. apr., 2. lpp.; Treimanis G. Cīņa, 1984, 11. maijā; Treimanis G., Teņevs G. Lit. un Māksla, 1984, 25. maijā, 15. lpp.

No 16.04 līdz 26.04. **Baltijas teātru pavasaris Viļņā.**

Piedalās **A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris** ar E. Illēša «Spānijas Isabellu».

Atsauksmes: Geikina S. Pad. Jaunatne, 1984, 19. maijā; Lagzdiņa I. Cīņa, 1984, 13. maijā; Treimanis G. Zvaigzne, 1984, № 13, 11.—12. lpp.; Grēviņš M. Karogs, 1984, № 9, 162.—166. lpp.

6.09. **Somijā Pori pilsētas teātrī** pirmizrāde — R. Blaumaņa «Indrāni». Režisors K. Auškāps, scenogrāfs I. Blumbergs.

Atsauksmes: Lagzdiņa I. Cīņa, 1984, 18. sept.; Lagzdiņa I. (saruna ar K. Auškāpu un I. Blumbergu). Lit. un Māksla, 1984, 26. okt., 14. lpp.; Spertāle D., Legzda A. Rīgas Balss, 1984, 19. nov.; Rozīte L. (preses mater. par izr.) Cīņa, 1985, 27. martā; Blumbergs I. Māksla, 1985, № 1, 30.—33. lpp.

No 25.09 līdz 9.10. **Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris** sniedz viesizrādes **Maskavā** teātra «Sovremeņņik» telpās.

Repertuārā: A. Čaka «Spēlē, Spēlmani!», A. Arbuzova «Uzvarētāja», A. Hmeļika «Un tomēr viņa griežas?... jeb Humanoīds traucas debesīs», V. Rozova «Lido dzērves», P. Putniņa «Gaidīšanas svētki», H. Kleista «Homburgas princis», S. Benelli «Saplēstais apmetnis», A. Ostrovska «Mežs», K. Čukovska «Čukokkala».

Atsauksmes: Kārkliņa I. (intervē Ā. Šapiro). Pad. Jaunatne, 1984, 25. sept.; Vālodze D. Pad. Jaunatne, 1984, 10. okt.; Čakare V. (intervē Ā. Šapiro). Cīņa, 1985, 11. janv.; Tišheizere E. Lit. un Māksla, 1984, 16. nov., 10. lpp.; Naumanis N. Māksla, 1985, № 1, 37.—40. lpp.; Meinerte I. Karogs, 1985, № 3, 177.—179. lpp.; Каминская Н. Сов. культура, 1984, 11 окт., с. 4; Смелянский А. Правда, 1984, 22 окт.; Смирнова О. Комс. правда, 1984, 6 окт.; Смелков Ю. Московск. комсомолец, 1984, 7 окт.; Шах-Азизова Т. Театр. жизнь, 1984, № 24, с. 12—15.

No 10.11 līdz 25.11 **Šekspīra iestudējumu Vissavienības festivāls Erevānā.** Piedalās **Liepājas teātris** ar V. Šekspīra «Hamletu».

Atsauksmes: Treimanis G. Rīgas Balss, 1984, 1. dec.; Imbovice I. Komunists, 1984, 6. dec.; Imbovice I. Pad. Jaunatne, 1984, 11. dec.; Cimdiņa R. (konfer. mater.) Lit. un Māksla, 1985, 5. jūl., 12. lpp.; Karin Kask. Sirp ja Vasar, 1984, 28. dec., 10.—11. lpp. (ig. val.); Чутко И. Сов. Союз, 1985, № 3, с. 44—45.

GODA NOSAUKUMI LATVIJAS PSR TEĀTRA DARBINIEKIEM

Latvijas PSR Tautas mākslinieks

Gunāram Zemgalam — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra galvenajam māksliniekam (1984. g. 20. sept.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieces

Irinai Fjodorovai — Ļeņina komjaunatnes Valsts Jaunatnes teātra aktrisei (1984. g. 26. janv.).

MEMENTO MORI!

Aktrise Vera Prāveste 1924.26.03 — 1984.28.01.
Aktieris Egons Beseris 1932.17.07. — 1984.1.02.
Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Alma Ābele 1907.12.07. — 1984.10.02.
Aktieris Augusts Pommers 1911.6.01. — 1984.17.04.
Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Harijs Misiņš 1917.21.06 — 1984.9.05.
Aktieris Jānis Bolužs 1927.31.03. — 1984.13.06.
Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks Miķelis Fišers 1915.6.05. — 1984.5.08.
Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks Jāzeps Kokāns 1924.5.01. — 1984.21.08.
PSRS Tautas skatuves mākslinieks Artūrs Frīnbergs 1916.25.02. — 1984.5.09.
Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Benīta Ozoliņa 1903.29.07. — 1984.15.09.
Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Kārlis Lorencs 1921.11.10. — 1984.27.09.
Aktrise Antonija Jansone 1904.20.07. — 1984.19.10.
Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Vasilijs Jakovļevs 1913.22.01. — 1984.23.12.

SATURS

I. Pārskati par teātru darbu 1984. gadā

Dzene L. Skatuve vientuļām sievietēm un nemājīgais teātris 9
Hausmanis V. Dailes teātris — 84 25
Augstkalna M. No sevis prasīt, sev uzticīgam būt . . . 40
Bērziņa L. Viena teātra kardiogramma 55
Zeltiņa G. «Nolādēto» jautājumu krustugunīs 70
Cakare V. Par stipriem vīriem, komercizrādēm un nākotnes perspektīvām 88

II. Procesi. Problēmas. Polemika

Grēviņš M. Pirms un pēc Baltijas teātru pavasara . . 103

III. Sveicam!

L. Akurātere — pirmā J. Sudrabkalna prēmijas laureāte 115

IV. Portreti

Kroders O. Trešais bērns 117
Auškāps K. Par manu draugu Juri Strengu 141
Maculēvičs V. Dažas piezīmes par aktieri Jāni Daukstu . 150

V. Režisora radošā darba laboratorija

Radzobe S. Režisore M. Ķimele mēģina «Kur dzeguze ligzdu vij» 154

VI. Teātris citās republikās

Zabis E. Ieskats savdabīgā pasaulē 169

VII. Hronika

Meinerte I. Hronika. 1984. gads 188

СОДЕРЖАНИЕ

I. Обозрение о деятельности театров в 1984 году

Дзене Л. Одинокие женщины на сцене и неуютный театр 9
Хаусманис В. Художественный театр — 84 25
Аугсткална М. Требовательность и верность себе . . 40
Берзиня Л. Кардиограмма одного театра 55
Зелтыня Г. Решая «проклятые» вопросы 70
Чакаре В. О сильных мужчинах, коммерческих спектаклях и перспективах будущего 88

II. Процессы. Проблемы. Полемика

Гревиньш М. До и после Балтийской театральной весны 103

III. Поздравляем!

Л. Акуратере — первый лауреат премии Я. Судрабкална 115

IV. Портреты

Кродерс О. Третий ребенок 117
Аушкапс К. О моем друге Юрисе Стренге 141
Мацулевичс В. Некоторые заметки об актере Янисе Дауксте 150

V. Творческая лаборатория режиссера

Радзобе С. М. Кимеле репетирует «Полет над гнездом кукушки» 154

VI. Театр в других республиках

Забис Э. Своеобразный мир режиссера 169

VII. Хроника

Мейнерте И. Хроника. 1984 год 188

ТЕАТР И ЖИЗНЬ, 29
Театры в 1984 году
Рига «Лиесма» 1985
На латышском языке
Составитель Силвия Радзобе
Художник Дайис Лапса

ИБ № 4459

TEĀTRIS UN DZĪVE, 29

Sastādījusi Silvija Radzobe
Redaktore Ina Zaķe
Mākslinieciskais redaktors Modris Adumāns
Tehniskā redaktore Laimdota Engere
Korektore Irēna Kalniņa

Nodota salikšanai 04.06.85. Parakstīta iespiešanai 25.10.85. JT 00310. Formāts 60×84/16. Dobspiedes papīrs № 1. Literatūras garnitūra. Augstspiedums. 11,85 uzsk. iespiedl.; 12,78 uzsk. krāsu nov.; 12,46 izdevn. l. Metiens 8000 eks. Pasūt. № 102412. Cena 1 rbl. 30 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 271/32230/M-1579. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11

T 008 **Teātris** un Dzīve. 1984. g. teātros: [Rakstu krāj.], 29 / Sast. S. Radzobe. — R.: Liesma, 1985. — 202 lpp., il.

Galveno tematisko bloku krājumā veido teātra zinātnieku raksti par visu dramatisko teātru darbu 1984. gadā. Līdzās izrāžu vērtējumam stāstīts par teātru piedalīšanos atjaunotajā Baltijas teātru pavasarī, par viesizrādēm ārpus republikas, par kolektīvu ieguldījumu sagaidot Uzvaras 40. gadadienu. Režisori O. Kroders, K. Auškāps, V. Maculēvičs portretē savus aktierus — I. Briki, J. Strengu, J. Daukstu. Fiksēti M. Ķimeles mēģinājumi, strādājot pie iestudējuma «Kur dzeguze ligzdu vij». Ieskatam citu republiku teātros izvēlēts materiāls par Roberta Sturuas režijas principiem.

T $\frac{4907000000-271}{M801(11)-85}$ 269—85

85.33(2L)

LATVIJAS NACIONALA BIBLIOTEKA
0306016329