

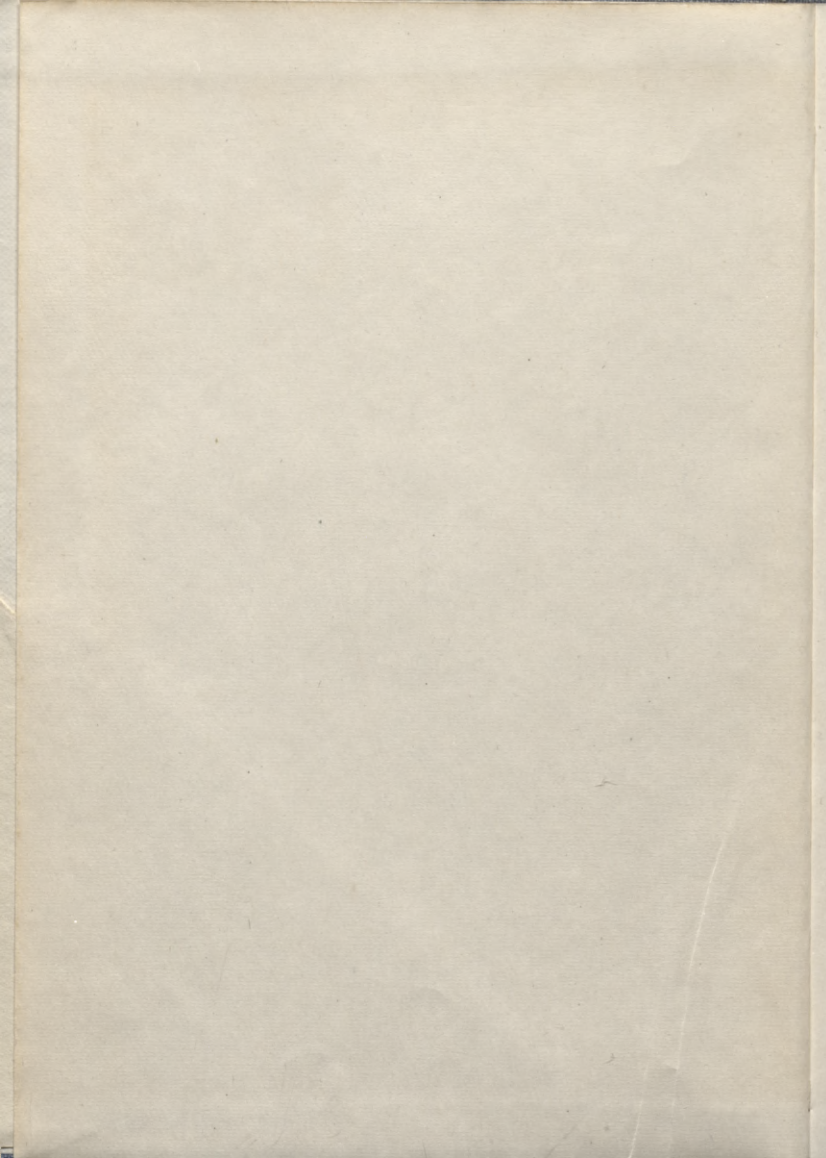
B
79

tdz

27

teātris un dzīve

06016327



B

tdz

27

8

sbj

72

B
79

teātris un dzīve

27

1982. gads teātros

RĪGA «LIESMA» 1983



85.443(2L)7
Te 008

Vija Lapa Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA

84- ~~4.281~~

Sastādījusi *Silvija Radzobe*

Mākslinieks *Dainis Lapsa*

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

Fotoilustrācijas: *M. Bērsons, V. Brauns, A. Čakste, E. Freimane,
D. Iedzjuns, L. Ieviņa, J. Ikonņikovs, E. Kera, M. Putniņš, L. Stipnieks*

T 4907000000—239
MS01(11)—83 243—83

© «Liesma», 1983

Lilija Dzene

RADOSIE KONTAKTI: NOSTALĢIJA UN CERIBAS

Pie faktoriem, kas pēdējos gados nesuši svētību mūsu republikas teātriem, neapšaubāmi pieder radošo kontaktu veidošanās un paplašināšanās Vissavienības mērogā. J. Raiņa Dailes teātra un Rīgas Krievu drāmas teātra veiksmīgās viesizrādes Maskavā. Vissavienības festivāla uzvarētāju skaitā bija A. Upīša Drāmas teātris, un Maskavā Mazā teātra telpās tika parādīta L. Paegles «Iela». J. Vahtangova teātra pārpildītā skatītāju zāle atzinīgi uzņēma Ļeņina komjaunatnes Valsts jaunatnes teātra uzvedumu — V. Rozova «Lido dzērves». Jauno aktieru festivālā Tbilisi lielu ievērību guva Jaunatnes teātrī izveidotā kompozīcija «Tālē gājēji» un Dailes teātra izrāde «Sapnis vasaras naktī». Bieži notiek tā dēvētās mazās viesizrādes — vienu divus inscenējumus Maskavā, Ļeņingradā, Viļņā, Tallinā, Tbilisi, Kijevā, Erevānā parāda mūsu teātri. Tiek praktizēta režisoru apmaiņa, arī atsevišķu aktieru viesošana mūsu izrādēs; pēdējā laikā lielu atsaucību izrāda lietuviešu kolēģi, uzstājoties, piemēram, J. Marcinkeviča lugā «Mindaugs» Dailes teātrī. Visu to apkopojot, Padomju Latvijas teātru iezīmēšanās Vissavienības kopainā iznāk daudzstaraina un pārliecinoša gan kvantitatīvi, gan arī kvalitatīvi. Par to īpaši gandarīti varam būt 1982. gadā aizvadītās PSRS 60. gadadienas sakarā.

Bet, pārskatot preses materiālus par visu šo notikumu gaitu, acīs krīt arī zināms parādīskums vērtējumu atbalsīs, lokālas gaviles par to, ka mēs esam izredzēti, ieraudzīti, atzīti. It kā par to būtu jābrīnās, it kā mēs būtu kādi mākslas pabērni, kas nu iecelti saulītē. Reizēm izpaužas arī saldi atriebīgs prieks par to vien, ka, lūk, pašmāju kritika kādu izrādi uzņēmusi atturīgi vai vienaldzīgi, bet Maskavā tai veltīti cildinoši vārdi. Taču pēc būtības «iziet Vissavienības arēnā» nozīmē ne tikai parādīt savu mākslu, bet arī pēc augstākajiem kritērijiem samērot savas republikas, sava teātra kultūru ar procesiem, kas norit visā padomju teātra mākslā. Samē-

rot konkrēti un lietišķi. Padomju teātra avangards, tā pārstāvju talantīgākā, idejiski un estētiski tālredzīgākā daļa ir ļoti daudzpusīgi savās individuāli mākslinieciskajās izpausmēs, un starp viņiem ir tādi, kuri mūsu republikas teātru radošajām tendencēm tuvāki, un arī tādi, kas stāv tālāk. Un ir svarīgi noskaidrot, zināt, izjust šīs kopības un atšķirības zīmes, kas tad arī veido noteiktus orientierus. Ir svarīgi saprast, kur mēs esam sava — oriģināla ceļa gājēji, kur varbūt atrodamies radošā izolētībā, kur esam seko-tāji aiz pārliecības vai epigoņi tiklab nezināšanas, kā jaunrades patstāvības trūkuma dēļ.

Rīga zināmā mērā atrodas privileģētā stāvoklī, jo ik gadus te viesizrādes sniedz ievērojamākie teātru kolektīvi, Maskavas un Ļeņingradas teātri. Tāpat mums visiem Vissavienības prese pie-dāvā plašu izziņas materiālu par nozīmīgākiem mākslas dzīves notikumiem — spēj tikai visu izlasīt. Un tomēr mani neatstāj doma, arī paškritiska doma, ka pašreizējā posmā mēs nepārvaldām padomju teātra attīstības procesu kā savu priekšmetu, mums nav skaidra pārskata par platformu, kuras vienu kvadrātu sastādām arī mēs paši. Mūsu priekšstati ir fragmentāri. Kad lasām rakstus par Oļega Jefremova vai Anatolija Efrosa izrādēm, tad lasām par viņiem. Bet Rīgā, Liepājā, Valmierā atkal skatāmies sava s izrā-des. Es negribētu, lai mani pārprot, un nebūt nedomāju, ka jebkurā gadījumā vajadzētu meklēt līdzību vai atšķirību. Tomēr nākotnē gribētos lasīt (un varbūt arī mēģināt uzrakstīt) plašākas apceres par to, kā mūsu republikas režija un aktiermāksla, repertuāra līnijas izskatās Vissavienības kontekstā arī bez viesizrāžu parādes spo-žuma un viesmīlīgās labvēlības, ko dažkārt izražu vērtētāji dāvā līdzīgās situācijās. Tas vispirmām kārtām jādara mums pašiem. Bet, lai šo uzdevumu veiktu, ir nepieciešamas divas lietas — kom-petence un vērtējošās domas patstāvība.

Turklāt pēdējos gados Rīgā maz esam uzklaušījuši tādu speci-ālistu spriedumus, kuri spēj šos augstākos kritērijus izvīrīt. Agrāk mūsu teātru darbu regulāri vērtēja Maskavas, Ļeņingradas kritiķi, kuri gadiem sistemātiski sekoja Latvijas mākslas dzīvei. Tagad tas vairs tikpat kā nenotiek. Varbūt tādēļ, ka beidzamajās lie-lākajās sanākmēs izraisījās asa polemika, nācās dzirdēt diezgan daudz skarbu piezīmju un jaudās arī krietna daļa subjektīvisma. Ta-ču ūdeņu sakustēšanos tas izsauca arī tādā gadījumā. Mūsu kritiķi tiek bargi tiesāti par subjektīviem secinājumiem, bet jāteic, ka Vissavienības presē tie parādās ļoti bieži un vairākos gadījumos, piemēram, par Tagankas laukuma teātra izrādi «Trīs māsas» žurnāls «Teatp» vienlaikus publicē divus atšķirīgus viedokļus. Un neviens to neapkaro, ja vien šiem viedokļiem ir pama-tota argumentācija. Arī A. Smeļanska grāmatā «Mūsu saru-

nu biedri» (par krievu klasikas iestudējumiem 70. gados), manu-prāt, ir daudz subjektīvu spriedumu, kas izteikti ar autoram piemī-tošo kategorismu. Taču nenoliedzams arī tas, ka šis darbs ir visai būtiski ietekmējis teatrālās domas kustību attiecībā pret krievu klasiskās literatūras interpretāciju. Un ne to vien. Radošs iero-sinājums nāk tiklab no stimulējoša atbalsta, kā arī no pretēja vie-dokļa, kas izaicina tavu proponēto patiesību, pārbauda to un liek asāk aizstāvēt. Ja tā tiešām patiesība ir un ir tev dārga. Pēdējos gados šādas apspriedes Rīgā nav notikušas un līdz ar to mūsu mākslas dzīve rit mierīgāka. Bet vai tādēļ vērtīgāka?

Iekļaušanās padomju teātra attīstības procesā pēckara gados bija objektīva nepieciešamība, un latviešu teātrim daudzu iemeslu dēļ piekrita sekotāja loma. Tolaik prasības mākslai bija stipri uni-ficētas, bet — gods kam gods — mūsu teātra celmlauži intuitīvi jūta kopējo, vajadzīgo, virzošo un arī to, kas izkopjams tieši lat-viešu skatuves mākslā kā oriģinālā un neatkarotāmā padomju teātra sastāvdaļā. Protams, radās arī tādi darbi, ko šodien teātra vēsture norakstījusi zudumos. Bet tas ir cits jautājums. Arī šajā periodā nevar noliegt tendenci iekļauties kopvērtējuma sistēmā patiesās jaunrades interesēs.

Ar lielu spēku šī iekšējā nepieciešamība teātra darbiniekos uzbangoja 60. gados, kad mākslai tika izvirzīti jauni uzdevumi un jauna atbildība par sabiedrības tālākattīstību. To var apzīmēt arī par iekšējās sasaukšanas laiku, kas izpaudās kā vēlēšanās izjust «plecu», zināt, ka arī citur notiek līdzīgi teātra mākslas atzēšanas procesi un kā tieši tas notiek. Un šī kustība neierobežojās tikai vienas — «sešdesmito gadu aktīvās» paaudzes lokā vien, kā to daž-kārt mēdz sacīt. Mūsu republikas mākslas sprieguma tīklam pas-tāvīgi bija pieslēgti Georgija Tovstonogova, Joza Miltiņa, Kārela Irda, Voldemara Panso, Anatolija Efrosa, Oļega Jefremova («Sovremennik» periods) un citu režisoru meklējumi, atziņas, hipo-tēzes. Nav runa par šo mākslinieku darba detalizētu pārzināšanu un vēl mazāk — par kaut kādu atdarināšanu, bet par klātesa-mības efektu, kas katrā aktierī, režisorā un kritiķī projicējās individuāli, tomēr kļuva par pamatu kopējām sarunām un spriedu-miem. Par materiālu, par ko ir vēlēšanās dalīties domās, bet šāda vēlēšanās teātra cilvēku emocionālajā vidē ir tipiska.

Panevēžas teātra darbība tā ziedu laikos, Joza Miltiņa personība nokļuva visas padomju teātra mākslas uzmanības lokā. Ja runājam par mūsu republiku, tad tieši šī ansambļa izrādes visvairāk ietek-mēja māksliniekus, kuri nevis avangardistisku saukļu veidā, bet ar dziļi apzinātu pārliecību vēltija savas pūles intelektuālā teātra principu izpratnei un praktiskai iekopšanai izrādēs. Panevēžas pieredze bija šī procesa katalizators.

70. gadi iezīmīgi ar daļēju radošās laboratorijas noslēgtību, un tas attiecas arī uz latviešu teātriem. Sāka irt kontakti, pamazām zuda interese par to saglabāšanu un atjaunošanu, nemaz jau nerunājot par šo dabisko «līdzbūšanas sajūtu», lietojot Ojāra Vācieša apzīmējumu. Pastāv sadarbība, ir radoša draudzība. Teiksim, Ādolfs Sapiro un Miks Mikivers Igaunijā. Tas ir duets. Un tādus varam nosaukt vēl. Bet Miks Mikivers pieder tikai Ādolfam Sapiro un viņa teātrim. Savā laikā Voldemars Panso ienāca latviešu mākslā vistiešāk ar Pētera Pētersona starpniecību, bet viņa skola, visa viņa esība un radošā darbība bija auglīga latviešu teātrim kopumā. Ir tiem, kuri šo mākslinieku pazina, ir tiem, kuri izjuta iztālēm. Precīzāk — mūsu teātris bija par to lietas kursā. Šobrīd mēs nevaram sacīt, ka orientējamies igauņu režisora Jāņa Tominga vai Kalju Komisarova teātru radošajās programmās vai arī lietuviešu režisoru Jona Vaitkus un Eimunta Nekrošus konsekvētajos sava teātra jaunrades principos. Nevaram, jo mūsu rīcībā ir tikai drumstalaina informācija. Un plašāka teātra sabiedrība joprojām dzīvo, tā sakot, Kārela Irda un Joza Miltiņa atmiņu līmeņos, jo šo izcilo personību klātesamību savulaik skāra plašus interesentu slāņus. Taču viņu slavas laiks nu jau ir pagātnē.

Minēto jauno režisoru darbība mani, piemēram, interesē tajā aspektā, ka šiem māksliniekiem ir katram sava — ļoti atšķirīga teātra programma, kurai viņi cenšas sekot ar neatlaidību, līdz pat fanātismam (J. Vaitkus). Bet jautājums par teātra programmu mūsu republikā ir ļoti aktuāls. Tas ietver gan repertuāra izvēles principus, gan visu teātra izteiksmes līdzekļu galvenā trieciena koncentrāciju, tas balstās uz teātra sociālās nozīmības izpratni un mērķtiecību šīs izpratnes estētiskajā īstenošanā. Ar kādiem līdzekļiem visietekmīgāk pateikt patiesību par dzīvi un cilvēku šodien, šajā laikā?

Es skatos mūsu izrāžu pārskatus pēdējos gados. Cik maz ir tādu, kurās skan šī teātra programma! Un, ja tā vienā uzvedumā ieskaņas, tad ir ilgi jāgaida, kamēr turpinājums atbalsosies nākamajā. Es labāk zinu Drāmas teātra darbību. Un tagad skatos: 1979. gads. Kura ir tā izrāde? «Amorāls gadījums» — nē. «Jūlijs Cēzars» — eksperiments, kas nedeļa gaidīto. «Naktssargs un veļas mazgātāja» — arī ne uz maģistrāles. «Kaija, vārdā Džonatans Livingstons» I. Burāna lasījumā, L. Hjūza «Blūzi», O. Vācieša «Klavierkoncerts», I. Hincenbergas stāstītās tautas pasakas — tie ir individuālas ierosmes darbi. A. Arbuzova «Cietsirdīgās spēles» — viduvēja izrāde. Tāpat B. Sova «Velna māceklis». Nozib spraiģie «Berlīnes zēni» un «Lauva ziemā» — tās ir vērtības. Bet kurā no šiem darbiem ir Drāmas teātra «sāls»? Nevaru pateikt. Nākamajos gados — līdzīga aina. Sabiedriski nozīmīgākā stīga vijas no

M. Bulgakova «Moljēra» (1978) uz J. Druces «Doinu» (1981), uz J. Bondareva «Izvēli», bet to konsekvenci, kas veido teātra mugurkaulu, uztvert grūti. Es nedomāju mūsu teātri «sūtīt skolā» pie igauņiem vai lietuviešiem (tas jau mums kļuvis par nelāgu paradumu), taču salīdzinoša informācija var līdzēt savas programmas izstrādāšanā, lai vismaz apjaustu tās vajadzību visnotaļ atzīstamajā repertuāra daudzveidībā. To pašu es attiecinu arī uz Liepājas un Valmieras teātriem, kur arī dažugad izrādes afišā grupējas kā ūdeņu sanestas un reizēm viena turpat uz vietas nojauc to, ko cita ar skaistu mērķi un mākslinieku lielu atdevi ir cēlusi.

Bija saistoši «Literatūrā un Mākslā» lasīt U. Segliņa interviju ar gruzīnu režisoru PSRS Tautas skatuves mākslinieku Robertu Sturua, kuram šodien ir liela ietekme padomju teātri. Taču mūsu pūles ir par maz vienotas, lai mēs apzinātos šos cilvēkus līdzās kā viena darba darītājus. Jo mērķi taču mums ir vieni un tie paši. Protams, šajā ziņā daudz ko varētu atrisināt Draudzības teātra dibināšana mūsu republikā, kas radītu vienkāršākas un mobilākas kontaktēšanās iespējas. Bet ne tas vien. Atminēsimies, ka Igaunijas Jaunatnes teātra izrādes pie mums notika pustukšās zālēs. Tāpēc, ka mūsu teātri mīlošajai publikai (un uzdrošinos teikt, arī daļai profesionāļu) neko neizteica šī teātra vadītāja Kalju Komisarova vārds, viņa līdzgaitnieces Merles Karuso panākumi, radot izrādes uz socioloģisko pētījumu bāzes. Arī Draudzības teātra izrādes būs tukšas, ja tām nebūs attiecīgi sagatavotas intereses gaisotnes. Tas, protams, vispirms ir kritikas uzdevums. Bet daudz ko noteic arī pašu mākslas radītāju iekšējā nepieciešamība — vai šie kontakti, šī kopizjūta ir vajadzīga vai ne. Skaisti apgalvojumi te neko nevar līdzēt. Ir vajadzīga atvēršanās iespaidiem. Uz to pašlaik intuitīvi tiecas mūsu literatūra, un šī atvēršanās ir jebkura mākslas veida un jebkura mākslinieka spēka pierādījums.

Līdzās šiem ārējās kontaktēšanās jautājumiem ļoti aktuāla, manuprāt, ir problēma par radošās inteliģences attieksmi pret teātri mūsu pašu republikā un līdz ar to — problēma par kultūras kontekstu. Pirms dažiem gadiem «Literatūras un Mākslas» aptaujā Imants Ziedonis atzinās, ka redzējis Dailes teātri «Brandu», bet uz citām izrādēm aiziet neesot bijis ierosas. Domāju, ka šis ierosas trūkums ir paplašinājies un attiecināms tiklab uz rakstniekiem, kā uz tēlotājas mākslas pārstāvjiem un mūziķiem, kuri nav bieži viesi teātros. Un ne tikai «tehnisku iemeslu dēļ», kā citā intervijā izteicies Arnolds Klotiņš, savu atturēšanos motivēdams, kaut arī bijēšu iegādes problēma pastāv. Istais iemesls laikam ir tas, ka teātros ir ļoti daudz viduvēju izrāžu, kuru iespaidu cilvēks ar zināmām priekšzināšanām un iztēli var viegli paredzēt, un tas viņu nevar saistīt. Tā vietā var kaut ko vērtīgu izlasīt vai sevi citādi bagāti-

nāt. Arī es šīs noskaņas pazīstu, un, ja teātra darba pārzināšana, informācijas iegūšana nebūtu mana profesija, tad es kā privātpersona varētu mierīgi iztikt, daudzas izrādes neredzējusi. Tā nav elitāra vīzdegunība. Tas ir svaigu māksliniecisku ideju trūkums teātrī, atkārtotības, reizēm arī mākslinieciska bālasinība.

Kā liecina vēsture, latviešu radošā inteliģence bieži grupējusies tieši ap teātri — gan tādēļ, ka tas ir sintētisks mākslas veids, gan tādēļ, ka aktieru vide ar savu emocionālo reakciju ir jūtīga pret jauniem iespaidiem.

Rakstnieki, mākslinieki ir cilvēki ar savu stilu, ar saasinātu pasaulizjūtu, un viņu klātbūtnē vienmēr uztver nianšes, spilgtas īpatnības. Smilģa teātris taču nepārtraukti uzsūca sevī arī rakstnieku, gleznotāju, mūziķu priekšlikumus, vērtējumus. Tas nav jāpierāda. Vai atkal pavisam cits piemērs — mūsu Leļļu teātris. Tā uzplauksme iezīmējās tajā laikā, kad līdzās Tinai Hercbergai un Paulam Senhofam šeit radošās mājas bija Gunāram Priedem, Laimonim Puram, Raimondam Paulam un citiem, kad te valdīja tā īpašā atmosfēra, kad no vienas ieceres jau aizmetas nākamā — sākumā pilnīgi nereāla un pārdroša, bet beigās tomēr īstenojama.

Nav iespējams izvērtēt, kādēļ šāda situācija radusies, cik tā attiecināma uz kādu noteiktu teātri, un nav vajadzības zīlēt, kura puse te vairāk vainojama, bet teātrim par labu tas nenāk. Īpaši satraucoša ir plaisa, kas jūtama vissvarīgākajā vienībā — rakstnieku un teātru starpā. Būtībā taču par izrādes pamatu var kļūt ne tikai luga, bet arī dzejas vai prozas darbs, ja tajā ir ietvertas domas, ko teātris (atbilstoši savai programmai!) vēlētos pateikt skatītājam. Un literatūras konteksts savukārt var ietekmēt teātra izvēli, jo nerēķināties ar kultūru kopumā ir bīstami. Ja mūsu kultūras arsenālā ir Ojāra Vācieša dzeja, Regīnas Ezeras proza, Imanta Kalniņa mūzika un citas tamlīdzīgas virsotnes, kas īpaši populāras jaunatnes vidū, tad arī teātriem jāklūst par orientieriem sarunai ar skatītāju. Citādi jaunatne zaudēs «ierosu» iet uz teātri. Mēs varam un mums vajag vienlīdz labvēlīgi izturēties pret jebkuru skatītāju kontingentu, bet nav noslēpums arī tas, ka visos teātros pastāv neoficiāla socioloģiska uzskaitē, kurā kā lielākais sasniegums tomēr tiek atzīmēts fakts, ka uz kādu izrādi zālē bijis daudz jauniešu.

Liekas, ka lielāks pienākums skatīt teātra devumu kultūras dzīves kontekstā jāuzņemas arī teātra kritiķiem. Kaut vai literatūras procesu kontekstā. Sī tiecība visspilgtāk jūtama S. Radzobes darbos, kāds viņas raksts almanahā «Teātris un Dzīve» (1981, № 25) tā arī saucas — «Darīt vienu kultūras darbu», kurā autore runā par literatūras klasiskā mantojuma apguvi. Ar šādu ievirzi, protams, parādās arī citāda veida apceres par teātri, kas būtiski atšķi-

ras no parastās recenzijas. Tās ir drīzāk esejas, un šī žanra stimulēšanā lieli nopelni ir Ārvīdam Grigulim, kura grāmata «Vēstules dzejniecei Kamilai» 1982. gadā apbalvota ar Latvijas PSR Valsts prēmiju. Sajās vēstulēs ciešā kopsakarā ir literatūra, māksla un dzīve. Eseja nekad nevar aizstāt profesionāli analītisku recenziju, taču pašreizējā situācijā, domāju, kritiķim ir jāuzņemas ne vien kultūras kopēja uzdevumi savā dārziņā, bet arī kultūras vienotāja misija. Un jārod visietekmīgākās formas šī svarīgā un nepieciešamā uzdevuma īstenošanai.

Varbūt šis dalījums ir pārāk patvaļīgs, bet man šķiet, ka pašlaik teātris ieņem trīs pozīcijas attiecībā pret skatītāju. Vislielākā daļa izrāžu veltītas tam, lai cilvēks atrastu savu vietu pasaulē, dzīvē, sabiedrībā. Kāds es esmu, ko daru, cik aktīva vai pasīva ir mana attieksme pret apkārtējiem procesiem, kā es tos ietekmēju utt.? Diemžēl diezgan daudz ir arī tādu uzvedumu, kuros mēs tiecamies aizmirst sevi pasaulē, izslēgt domāšanu un ienirt teātra izrādē kā tikami siltā vannā.

Kad teātris ieguva tiesības bez pašapmāna sniegt skatītājiem izklaidējošas izrādes un pārstāja rakstīt programmas grāmatiņās, ka viegprātīgajā komēdijā tikšot atmaskotas kapitālisma paliekas mūsu apziņā,— tajā brīdī arī atvērās rijīga mute, kas prasa un prasīs aizvien jaunu ēsmu un arī to pašu veco zelēs gadiem ilgi. Tiesa, izklaidējošās izrādes atnesa sev līdzī arī artistisku atraisīšanos, pārbaudot aktieru humora izjūtu un gaumi, ieviesa krāšņumu, spilgtu teatrālismu, palielināja muzikālās devas. To pašu teatrālismu, ko diez kādēļ aizliedzam izrādēm ar nopietnu saturu, it kā tas nebūtu savienojams. Tā tas, piemēram, Dailes teātrī noticis «Zilā putna» uzvedumā, kur visi teatrālās izteiksmības līdzekļi ir it kā tiši piezemēti, pieplicināti. Turpretī tieši teatrālās izteiksmības spilgtums un režisora Ādolfā Šapiro fantāzijas pārgalvība nodrošināja lielos panākumus P. Putniņa lugas «Gaidīšanas svētki» iestudējumam.

Izklaidējoša rakstura izrādēs ļaudis atpūšas, atsvaidzinās smieklos, bet arī šajā gadījumā teātrim ikreiz būtu jānotur tās pozīcijas, kurās skatītāji izjūt apbrīnu, mākslas darba garšu, pārākumu, var pat sacīt. Un šie elementi vispirmām kārtām ir asprātība tekstā un situācijās un aktiermeistarības spožums. Tādā līmenī, kādā to demonstrē Valentīns Skulme un Juris Strenga «Serlokā Holmsā», Eduards Pāvuls un Pēteris Liepiņš «Džonā Neilandā», Velta Līne «Didrika Taizeļa brīnišķīgajos piedzīvojumos», Rihards Rudāks «Meldermeitiņā». Taču šādās izrādēs ir arī ļoti daudz pārspīlējumu un izākstīšanās, tukšgaitā iztērētas enerģijas un komiskas rosīšanās, kas skatītājos izraisa Apmiera Svētlaimi un Trulos Smieklus, kā saka M. Māterlinks.

Taču, manuprāt, pats svarīgākais ir tas, lai teātra izrāde kā vispopulārākais un demokrātiskākais mākslas veids liktu cilvēkam saprast savu vietu pasaulē. Ne vien tikai labi iekārtoties šajā dzīvē, ne vien tikai izklaidēties no stresa un pastāvīgā (bet neizbēgamā!) sprieguma, bet arī apjēgt situāciju, kādā astoņdesmito gadu sākumā atrodas visa cilvēce. Un, lai to sasniegtu, teātrim būtu jāklūst gudrākam, filozofiskākam pēc satura ietilpības un dimensijām.

Bet šādai sarunai ar skatītāju latviešu teātris nav gatavs, tam nav daudz arī dramaturģisko rezervju. Daudz lielāka vieta būtu ierādāma Rainim, jo šodienas lugas tomēr vairāk ir par vietas atrašanu dzīvē. Un tieši tādēļ atkal izvirzās vienotā kultūras procesa jautājums. Šo filozofisko pasaules skatījumu piedāvā jaunākā padomju proza — Aitmatovs, Graņins, Bondarevs, Astafjevs, Abramovs. Arī latviešu skatuve tiecas uz šiem avotiem. Repertuārā ienākusi Bondareva «Izvēle» (jau agrāk — «Krasts»), Astafjeva «Piedod man», tiek solīts arī Aitmatova romāna «Un garāka par mūsu diena ilgst» dramatisējums. No šīs prozas teātri ienāk izvērsti cilvēku mūži, likteņi, noietā ceļa pārskats — tas, ko Bondarevs sauc par «atmiņas enerģiju».

Sie izcilie prozas darbi satur tādas vērtības, kas nepieciešamas cilvēka esībai, un tās nepieciešamas arī teātra mākslai. Bet mēs būsim slikti to izmantotāji, ja mehāniski pārņemsim citām skatuvēm domātus dramatisējumus (bieži vien amatnieciskus) un šīs prozas literārajā pārveidē teātrim nemeklēsim savu attieksmi, savu mentalitāti, savus akcentus. Uz to mēs esam kūtri. Taču gaita prasa turpinājumu, un domāju, ka latviešu teātra ceļš pie lielās padomju prozas arī ir viens no būtiskiem uzdevumiem sazarotajā kultūras kontaktu panorāmā.

II. Režisori par savu darbu

Lūdzu pateikt domas par savu darbu režisorus K. Auškāpu, E. Freibergu, A. Jaunušanu, A. Kacu, N. Klētnieku, O. Kroderu, M. Kublinski, M. Ķimeli, A. Liniņu, P. Lūci, V. Lūriņu, V. Maculēviču, A. Sapiro. Paldies tiem māksliniekiem, kuri saspriegtajā ikdienā atrada brīdi, lai pastāstītu par to, kas viņiem 1982. gadā liesis pats svarīgākais. Sie raksti ne tikai ļauj tuvāk iepazīt katra režisora personību un centienus; visiem kopā tiem piemīt liela garīgā spēka koncentrācija, kas lasītājos raisa gribas aktivitāti. Režisoru viedokļi te likās nepieciešami arī tādēļ, lai veidotos dialogs ar kritiķu vērtējumiem, tādējādi izgaismojot mūsu teātru darbu dziļāk un dialektiskāk.

Krājuma sastādītāja

Pēteris Lūcis un Austra Skudra

PROBLEMĀTISKA SARUNA

STARP REŽISORU 75. GADSKĀRTĀ UN VIŅA

PALIGU LITERĀRAJOS JAUTĀJUMOS

Jau divdesmit piecus gadus Valmieras teātri vada Pēteris Lūcis. «Vada nevadot» — kā vienā jubilejas rakstā bija izteicies pats meistars. Sajos gados Valmierā zem viena jumta veiksmīgi strādājuši režisori ar visatšķirīgākajiem mākslinieciskajiem rokrakstiem.

Reiz kopā ar režisoru mēģinājām šo paradoksu atšifrēt: ko tas nozīmē — vadīt nevadot?

Pēteris Lūcis brīdi klusēja, un es jutu, ka viņš domās it kā «paņem atpakaļ» vienu gabaliņu no savas dzīves, līdz domas ādere bija uztāustīta.

— Man saka: kāpēc jūs neejat iekšā jauno režisoru mēģinājumos, kāpēc jūs neiejaucaties, jūs taču esat galvenais režisors? Bet es domāju: ja vadība vienam cilvēkam profesionālā teātrī ir uzticējusi iestudēt lugu, tad jāļauj viņam to veikt. Vai tad piemums kāds no ielas ir ienācis? Ja es iejaukšos, tad parādišu viņam neuzticību. Otra darbu vajag cienīt.

— Un ja nu viņš izgāž šo darbu?

— Tad mums ir jāvaino pašiem sevi, ka viņam to uzticējām. Neuzticēšanās ir nespēcības kultivēšana. Ar neuzticību mēs mēsloram cilvēkā viņa nevarības ušņu lauku. Viņš sāk domāt, ka viņā nav spēju varēt. Visi tie darbaudzinātāji un aizgādņi — tajos ir arī daudz negāciju klāt. Cilvēks pats vairāk neko nespēj, gaida, ka pateiks, ko darīt.

Es biju mazs puīselītis un ļoti mīlēju savu krustmāti. Tajā laikā dzīvoju pie kādas savas tantes, pie kuras ciemos bija atnākusi krustmātes meita. Man bija tādas bilžainas pastkartītes, kas man ārkārtīgi patika. «Tu taču kādu no tām varētu iedot, lai aiznes krustmātei,» man saka. Uz vienas kartītes bija automobilis ar neaizmirstulītēm... Taču es pārvaru sevi un atdodu, lai nes krustmātei. «Vai tad tu neteiksi, lai aiznes krustmātei labasdienas?» man jautā. Un es nezinu, kas man jādara, kas tas ir — labasdienas. Klusēju. Gribu jautāt. Bet uzreiz dzirdu: paskat nu, cik dumjš puika, neliek krustmātei aiznest labasdienas! Es savai krustmātei būtu desmittūkstoš labasdienas devis, bet mani nosauc par dumju! Un man bija tāda sajūta, ka šo dumjumu man vairs nenoņem visu mūžu. To nakti es negulēju, raudāju. Man sāpēja, ka krustmātei pateiks — viņas krustdēls ir dumjš, un šo sāpi es atminu cauri visai dzīvei. Te ir dziļa jēga par uzticēšanos cilvēkam.

Protams, cilvēks ir jāmāca, bet tā, lai viņš pats nonāk pie vēlamā, nevis tieši norādot. Nedrīkst nomākt radišanas prieku. Ja vienreiz, otrreiz to nosmacēs, viņš tikai meklēs, kur ir priekšateicējs, un rezultāts būs pretējs.

Jaunos aktierus arī nevajadzētu bīdīt: dari tā un šitā, runā tā vai citādi, ej tur, neej tur! Es vērtēju jaunos aktierus pēc tā, kā viņi ieauguši kolektīvā, kā viņi cenšas darīt. Bet dažkārt viņi nemaz necenšas ieaugt, viņi gaida, ka tos ieaudzinās. Ko te audzināt — dari, dotas visas iespējas! Tev ir skola, tev ir diploms — strādā!

Saka: Lūcis nekā nav teicis, nezin vai viņš nav dusmīgs. Bet es nesaku. Un aktieri ir spiesti kūņoties paši. Domājat, es nezinu, ko par mani runā? Arhaiskais vecītis! Bet tie paši teicēji bieži vien nāk pie manis un lūdz, lai es viņiem palīdzu.

Pati svarīgākā problēma, manuprāt, ir radīt apstākļus, lai audzināmais pats nonāk pie slēdziena, ka viņš dara nepareizi. Ja to viņam pasakām tieši, tad dodam sitienu, sak, tu esi nevarīgs, tu esi mulķis. Tas ir psiholoģisks moments, kas būtu jāņem vērā katram vadītājam, katram pedagogam. Tā būtu gudra audzināšana — neapvainot, neradīt pretestību, saglabāt cilvēcību, neievieš varmācību.

Arī skatītājam nevajag neko uzspiest. Arī viņā nedrīkst nomākt radošu attieksmi. Vajag tikai ievirzīt vēlamajā virzienā viņa fantāziju, atstāt arī skatītājam, ko darīt, tad jau viņš pats sapratīs.

— Trīsdesmit gadu strādājot Valmieras teātrī, jūs savus skatītājus pazīstat, zināt viņu vēlmes, zināt, kas tiem būs tuvs un interesants, kas svešs un nesaprotams. Pie kādiem darbiem 75. gadskārtā jūsu domas kavējas?

— Manas domas kavējas pie visiem tiem darbiem, kas palīdz

veidot cilvēkā labo, daiļo un skaisto. Kas tas ir — labais, daiļais un skaistais? Tie ir tādi jēdzieni, uz kuriem diezin vai kāds spēs dot izsmelošu atbildi. Man atbildi uz šo jautājumu ir devis mans «dievs» — Antuāns de Sent-Ekziperi.

Vai esam padomājuši — ikviens arods ir dižens ar to, ka tas vieno cilvēkus? Un ja jūs tagad, lai kur arī atrastos, sāktu domāt, cik profesiju ap jums verd? Ja nebūtu namdaru, vai mēs te abi varētu sēdēt, ja nebūtu rotkaļu, vai jums būtu tas medaljons kaklā, ja nebūtu optiķu, vai būtu brille uz deguna, ja nebūtu kurpnieku, drēbnieku...

Mūsu darbs kļūst dižens tikai tad, ja tas vieno cilvēkus. Un ikviens arods mūs varēs vienot, ja mēs par to sāksim domāt — par šo vienotību, ja mēs cienīsim arī citu darbu darītāju. Un varēsim viņu cienīt tikai tad, ja viņš pats cienīs savu profesiju.

Ja sētnieks būs notīrījis ielu, profesors varēs sausām kājām aiziet uz lekciju, un, ja apkopēja būs noslaucījis putekļus, lekcija izdosies labāk. Tātad pie šīs lekcijas būs jaušams arī sētnieka un apkopējas darba ieguldījums. Lūk, te ir tas princips, kā arodi vieno cilvēkus. Un, ja mēs šo vienotības principu izpratisim, mūsu visu darbs būs trīs reizes ražīgāks. Tātad viena profesija bez otras nav iedomājama tāpat kā viens cilvēks bez otra. Un tāpēc Sent-Ekziperī, savu domu turpinot, saka: pasaulē ir tikai viena īsta griezība — cilvēku savstarpējo attiecību krāšņums. Taču attiecības pašas par sevi skaistas nekļūs, ja tās nekopsim, ja tās neveidosim. Līdzekļi, iespējas, kā šīs attiecības kopt, ir daudzas un dažādas — grāmatas, žurnāli, radio, televīzija un daudz kas cits.

Viens iedarbīgs līdzeklis, kā veidot cilvēku attiecības, ir arī teātris, izrāde. Es par centrālo uzdevumu izrādē uzskatu ar katru tēlu, ar katra tēla rīcību atsegt un izskaidrot mūsu sarežģītās dzīves norises. Vienalga, kāda žanra luga tā būtu, es cenšos šos procesus uztautīt. Taču šos procesus atsegt un izskaidrot ir ārkārtīgi grūts un sarežģīts uzdevums. Atsegt ne tikai ārejo, bet tieši iekšējo — tas ir tas grūtākais. Ne jau velti gudrie teikuši, ka cilvēks ir pasaules lielākais brīnums.

Zināt, pie kuras lugas es visvairāk laužos? Tas bija «Tēvocis Vaņa». Kā es mocījos — līdz asarām! Aktieri izdarīja visu, ko viņiem liku, tomēr neskanēja, kaut kas nebija tā. Aukliti spēlēja Elza Barūne. Viņa adija zeķi, uz galda sīca patvāris, un atskanēja pirmais teikums: dzer, mīlais, labais,— dzer tēju! Viens šķietami nenožīmīgs žestiņš vai rokas mājienš — te tam ir milzīgi liels svars. Vienā pirksta pamājienu te ir jāieliek vesels monologs, veseli desmit gadi no tēla dzīves. Kāpēc man «Tēvocis Vaņa» neskanēja? Nebija konkrētības. Lai šo tēlu konkrētību panāktu, ir jāņem atpakaļ desmitiem gadu garā pagātnē. Atrast tēlu konkrētību jau ir

grūti, bet šo konkrētību precizēt ir vēl divreiz grūtāk, un, kā to panākt, es nevaru pateikt. Lai iet uz teātra skolu un mācās...

Ai, cik viegli norunāt teikumus, piesātināt tos ar veselu jūtu vētru! Un tomēr tie skatītājā emocijas neizraisīs. Runāsiet precīzi, runāsiet mūsdienu norisēs — gūsiet skatītāju atsaucību, viņi ieinteresēsies, sapratīs.

— Kādas izrādes no pēdējos gados redzētajām uz jums atstājušas vislielāko iespaidu?

— Hamburgas «*Thalia*» teātris ar «Marijas Stjuartes» izrādi, jo tajā katrs teksts, katra norise uz skatuves bija ne tikai loģiski pamatota, bet arī precizēta. Ikviens aktieris runāja nevis teikumus, bet jēdzienus, ikviena kustība tur bija nevis pašmērķīga, bet mērķtiecīga, viss bija virzīts uz vienu kopsaucēju.

Man nepatīk lugas, kurās irēlais ir sajaukts ar reālo. Eksperimenti un meklējumi, kuros parādās forma formas dēļ, ir pārejoša parādība. Ja tu neesi pārliecināts, ka satura atklāsmei tieši šī forma ir nepieciešama, ja tu nevari to loģiski pamatot, apliecināt tās nepieciešamību, tad tādi meklējumi ir velti šķiests laiks.

— Šogad jūs atkal esat pievērsies Ārčibalda Kronina daiļradei. Šis ir jau trešais viņa darbu iestudējums jūsu režijā. «Broudija pils», «Trīs mīlestības» un «Jupiters smejas» vai, kā Valmieras teātri lugu sauc, «Kamēr tu pie manis» veido gandrīz vai tādu kā Kronina ciklu jūsu radošajā biogrāfijā. Ar ko šis angļu rakstnieks piesaistījis jūsu uzmanību?

— Kronins ir kļuvis par mūsu, par manu autoru. Kāpēc skatītāji uz viņa darbiem iet? Kronins gandrīz vai katrā tēlā ārkārtīgi dziļi, ārkārtīgi patiesi, pat vienreizīgi parādījis, ka ikvienā cilvēkā mīt dievs un velns. Viņš šīs dieva un velna izpausmes rāda abas kopā, nevis atsevišķi. Prieks ar bēdām dzīvo kopā. Smiekli un asaras vienlaikus. Kuru krāsu dot spilgtāku — tur var traks palikt! Vienā teikumā reizē eksistē abas emocijas — tā ir Kronina savdabība, ar to mēs mocījāmies, šo izrādi iestudējot.

— Vai jums ir kāds kluss sapnis, kāda īpaša iecere?

— Man nav tādu darbu, kurus es īpaši gribētu iestudēt. Es gribu uzvest katru labu lugu. Tagad strādāju pie Aleksandra Gelmaņa drāmas «Vienatnē ar visiem». Ja vienu tādu lugu gadā iestudē, tad ar to arī pietiek. Tāda ir šī luga. Te var parādīt, ne tikai kāds cilvēks ir, bet arī kāpēc viņš tāds ir.

— Republikā jūs pamatoti tiekat uzskatīts par tā saucamo tau-tas lugu iestudēšanas speciālistu, tā ir jūsu stihija. Kas jūs saista šāda veida darbos?

— Meklējiet mazajā lielumu — ir sacīts. Bet, tiklīdz sākam meklēt, tā no visām pusēm atskan: tas ir mazs, tas ir sīks! Ja māte savam mazulim ada zeķīti, domādama, ka izaudzis viņš dosies kos-

mosā, ja viņa ieada šo domu zekītē, tad es nesaprotu, kādēļ to sauc par sīkumu. Tad jau visa mūsu dzīve sastāv no sīkumiem. Bet no mātes, no bērna, no zekītes taču izaug lielums, izaug kosmosā braucēji!

— Kādi jūsu nākotnes plāni?

— Kādi man — septiņdesmitpiecgadīgam vecītim — var būt nākotnes plāni! Liekas, ka Kaulainā staigā garām. Reizēm tāda kā apātija, kā nelabums nāk virsū. Pēdējā laikā mani pārņēmusi tāda divaina gaišredzība — es redzu katru vismazāko nepatiesību uz skatuves, vairs nevaru skatīties savas izrādes, redzu, cik «falši» tas viss ir, ko mani aktieri dara.

Un tad — es aizmirstu. Uzlieku uz gāzes plīts ūdeni vārīties — un aizmirstu. Nesen biju Carnikavā tikties ar zvejniekiem un aizmirstu pateikt pašu galveno. Man vajadzēja pateikt, ka esmu atkal mājās, jo mans Oskars taču sāka savu skatuves dzīvi tieši Carnikavā. Te notika pirmizrāde. Veci vīri skrēja ārā puķes lauzt, ar visām saknēm nesa augšā uz skatuves. Taču es aizmirstu pateikt. Kā tāds vecs mulķis! Vēlāk atcerējies, gandrīz sāku raudāt. Pēc Carnikavas nolēmu, ka esmu vecs.

— Ko jūs gribētu teikt jaunajiem aktieriem?

— Mums nāk cilvēki no fakultātēm ar diplomiem, bet runas kultūra teātros ir zema. Viens no pasauleslaveniem pianistiem ir teicis: ja es nesēdēšu vienu dienu pie klavierēm, to jutīs mani pedagogi, ja nesēdēšu divas dienas, to jutīs visi mani kolēģi, bet, ja trīs dienas nesēdēšu, to jutīs visi klausītāji. Cik stundu dienā mūsu aktieri nodarbojas ar balss vingrinājumiem? Nevienu!

— Kur ir izeja?

— Mums jābūt prasīgākiem pret aktieriem. Nedrīkst dot iespējas nestrādāt. Vispār šodienas cilvēkiem — ne tikai aktieriem — ir pārāk daudz iespēju. Es savā laikā kājām nācu no Jelgavas uz Rīgu ziemā — sniegā un putenī —, lai tikai nenokavētu izrādi, kurā man pat lomas nebija, es biju tikai statist masu skatos. Sodien cilvēki nespēj turēties ar zobiem un nagiem vienā robā, nav vajadzības. Sodien nav tādu aktieru, kādi bija Ludmila Spīlberga, Anta Klīnts, Artūrs Filipsons, kāda bija Lilīta Bērziņa. Neveidojas izcīlas personības, jo nav jācenšas noturēties, nav jācenšas darīt maksimāli labi. Toties ir visas iespējas nedarīt labi — nesaprotami runāt, neizteiksmīgi kustēties un tā tālāk.

Atceros, pie mums teātri atnāca Ilgvars Upenieks, viņš bija izrāžu vadītājs. Iedevu viņam mazu lomiņu masu skatos, teicu: te jums būs mazs honorārs. Viņš man atbildēja: režisor, par kādu samaksu var būt runa, man būtu jāmaksā jums par to, ka jūs man — tehniskam darbiniekam — atļaujāt šajā izrādē piedalīties.

Mēs visu nivelējam, nedomājam, kur dvēsele gūs lielāku baudījumu.

Jaunie ienāk vētraini — nu sāksies jauna ēra! Kritiķi jaunus aktierus reizēm uztaisa par gataviem ģenijiem, un viņi var tādi justies. Kaut gan jaunie esam arī mēs visi, esam viņos. Bērni taču savus vecākus neizvēlas.

— Kādu dzīves gudrību no sava bagātā mūža pieredzes jūs gribētu nodot tālāk?

— Saglabāt cilvēcību visos apstākļos, saglabāt sirdsapziņu — tā ir lielākā māksla. Ko līdz cilvēkam apgūt visu pasauli, ja viņš zaudējis sirdsapziņu un cilvēcību!

Oļģerts Kroders

IEKSEJS MONOLOGS

JAUNAS SEZONAS PRIEKŠNOJAUTAS

Vakari jau kļūst drebulīgi, dzied gaiss un dzied ūdens jūrā. Tātad vasara iet uz galu. Cik nu vairs — un klāt būs jaunā sezona... Uz jauniem mērķiem? Bet mērķi taču vienmēr paliek tie paši vecie — palīdzēt cilvēkiem tikt galā pašiem ar sevi, izprast pašiem sevi, apzināties savas kļūdas, lai tās labotu, apjēgt, kur meklējams labais — labais mūsos pašos, citos, apkārtņē, dabā, pasaulē, mūsu vēsturiskajā attīstības gaitā. Jā, tikai to var darīt labāk un var darīt arī sliktāk. Te jau slēpjas tie mūžam jaunie un mūžam vecie mērķi — ar katru jaunu sezonu, katru mēnesi, nedēļu, dienu un stundu mums jācenšas darīt mūsu darāmo aizvien labāk. To sauc par profesionālās meistarības celšanu. Un visīstākā aktiera meistarība ir prasme ielīst otra cilvēka (tēla) ādā, domāt viņa domas, pārdzīvot viņa jūtas, darboties viņa vietā — mats matā tajā brīdī, kad tas vajadzīgs, un tādā noskaņā, veidā, stilā, kā tas vajadzīgs. Nevis tikai tad, kad uznāk iedvesma. Aktierim jāprot arī to visu parādīt citiem, jāprot runāt (pareizi elpot, nedēļt runas defektus, ja tādi ir, saprast, ko pats saka un kālab to dara) un kustēties (pilnībā pārvaldīt savu ķermeni, lai tas spētu izpildīt pavēles, kuras aktieris dod pats sev atkarībā no tā, ko prasa izrāde).

Bet šis parādīšanas prasme ir tikai meistarības ārējā daļa. Tā ir amata prasana, ko, tāpat kā jebkurā citā profesijā, var apgūt ikviens, kuram ir vēlēšanās, pacietība, darbaspējas. Aktiera «ir vai nav» izšķir t. s. iemiesošanās spēja, kas prasa īpašu — aktiera talantu, bez kura uz skatuves nekas prātīgs nav sasniedzams. Un

tieši šo spēju aktierim vajag kopt un attīstīt vispirmām kārtām. Tā nav nemainīga vērtība, novārtā atstāta, tā ātri vien sāk rūsēt un palaikam izzūd pavisam, tāpēc no dienas dienā slīpējama un pilnveidojama. Zināms, cītīgi jāvingrina arī visi locekļi un runas aparāts; tie aktierim ir tas pats, kas vijole vijolniekam, klavieres pianistam, — viņa instruments. Un dažs labs to arī dara. Diemžēl daudzi šajā jomā vispār nedara neko un ar laiku neglābjami kļūst par neprofesionāliem profesionāļiem, par visai smagu balastu teātra virzībā uz priekšu, jo vairāk vai mazāk ilggadīga prakse teātra mākslā pati par sevi nebūt nav profesionālas stabilitātes garantija. Vajadzīgs ikdienas darbs arī vienatnē pašam ar sevi. Vēl mazāk vēribas izpelnījusies iemiesošanās spēju jeb iekšējās tehnikas individuāla pilnīgošana. Praktiski ar to nenodarbojas gandrīz neviens, tādējādi izšķirošo aktiera meistarības elementu atstājot likteņa varā. Vēl jaunāk: nav maz to aktieru, kuri, bezjēdzīgi izšķiežot brīvos brīžus, tik lielā mērā notrulina savu talantu, ka, uz skatuves uzkāpuši, dzīvu tēlu vietā demonstrē kokainus automātus, dzīvus miroņus...

Jā, ar amata prašanu vien nepietiek, lai uz skatuves būtu dzīvi cilvēki. Un amata prašanu nevajag jaukt ar īstenu meistarību. Citādi var gadīties (un arī gadās), ka garīgi apslinkojušos amatniekus mēs slavējam vairāk nekā attīstībā esošu mākslinieku, kura ārējā tehnika vēl nav izkopta līdz pilnībai.

Cik daudz vēl strīdīgu jautājumu, kolīdz sākam runāt par teātri! Patlaban esot krīze. Vienota stila trūkums. «Kā sacīt jāsaka, tie četri zemes vēji pūš, kurb katrs grib, lai nāk no kura stūra kurš nākdams...» Bet ja nu nekādas krīzes nav? Ja ir tikai dialektiskas attīstības likumsakarība? Savlaik dominēja tēze — tradicionālais teātris, savas iespējas izsmēlis, apstājis rutīnā un apstājies tukšā arišķībā; patiesības vietu ieņēma sīkmanīga īstenības atdarināšana, dzīvu tēlu vietā iznīra no ārējām iezīmēm sastīķēti, samāksloti taisīti raksturi. Antitēzi pauda 60. un 70. gadu visdažādākie intensīvie meklējumi, arī visas šim laikposmam raksturīgās galējības gan pašā saturā, gan satura atklāsmē. Šodien izrādās, ka viss bijis savā ziņā vajadzīgs, pat nepieciešams. Arī tas, kas šad un tad tika vilkts uz zoba. Kaut vai tas pats nereti kritizētais intelektuālais aktieris, kuru daudzīnot nevienam gan nav ne prātā nācis apvainot agrāko laiku aktierus nespējā vai negribēšanā uz skatuves domāt. Ir runa par apzinātu, īpašu domas akcentēšanu, par domāšanas atklāsmi procesā pretstatā tradicionālā teātra bieži vien bezmērķīgajai un nekonkrētajai emocionalitātei. Pat bēdīgi slavenais «murminošais reālisms» nebija bez savas jēgas — tas palīdzēja aktierim vairāk koncentrēties sevī, atbrīvoties no svešu, paša neizdomātu vārdu runāšanas ārpus konkrētas darbības, balsi vairāk vai mazāk izteiksmīgi modulējot. Un vai

kāds grēks ir aktiera iešana skatītāju zālē? Ir taču zināms, cik grūti mūslaikos veidojas ļaužu savstarpējie kontakti. Un bez dzīvas saskares starp skatītāju un aktieri izrāde nav iespējama, tāpēc teātri ikviens ir gatavs kaut vai no ādas izlīst, lai šo saskari nezaudētu...

Tātad ir pamats secināt, ka mūsu uzdevums ir savienot tēzi un antitēzi jaunā sintēzē. Mēs tikai šķietami esam apstājušies — lai vēlreiz pārbaudītu visu, kas patlaban atrodas mūsu rīcībā, lai rūpīgi atsijātu graudus no pelavām, lai vērtīgāko sāktu kausēt jaunā stilistiskā vienībā. Tāpēc pagaidām mēs katrai izrādei meklējam savu stilu — tikai šādā kopdarbā var izkristalizēties topošā posma kopējais stils. Tāpēc šolaik mēs skatāmies izrādes gan Staņislavska, gan Brehta garā, gan tādas, kur sajauktas vairākas metodes. Tāpēc vienlaikus Rīgā rāda Kārļa Auškāpa iestudēto plastiski izteiksmīgo «Sapni vasaras naktī», bet Drēzdenē — «Ifigeniju Tauridā», kur darbība koncentrēta gandrīz vienīgi vārdā. Tāpēc eklektiku dažkārt dēvējam par laikmeta stilu, kaut arī saukt to par stilu ir aplam. Pieņemsim, ka tas ir dabiskās atlases paveids mūsdienu skatuves mākslā.

Veidot sintēzi mākslā ir visgrūtākais. Tas nozīmē, ka šobrīd mums jāizvirza pašiem sev visaugstākās prasības, jāiemācās atšķirt īstenu meistarību no veiklas atdarināšanas, ar visām saknēm jāiznīcina jebkura veida diletantiska paviršība, nemaz nerunājot par slinkošanu, halturēšanu u. tml. Vārdu sakot — vasara iet uz galu. Būs diezgan prātots! Jāstrādā...

Valentīns Maculēvičs

PAR TO, KAS MAN LIEKAS SVARIGS

Kādreiz kursabiedrs man uzdeva negaidītu jautājumu: «Kam vajadzīgs teātris?» Es nezināju, ko atbildēt, murmināju tikai kaut kādas frāzes. Tagad es zinu atbildi ne tikai ar prātu, bet ar visu savu būtību — teātris vajadzīgs, lai pārveidotu dzīvi. Un ne mazāk. Ja atceramies teātra «zvaigžņu stundas» — grieķu, delartisko, Renesanses, mūsu gadsimta sākuma krievu teātri utt., tad rodas secinājums — teātris tikai tad pilda savu būtību, ja tas atrodas sabiedriski politiskās cīņas priekšgalā, ja tam netrūkst drosmes un spēju runāt par to pilnā balsī.

Visi, varbūt lielākā daļa mūsu teātra mākslinieku uzskata sevi par Staņislavska sistēmas piekritējiem, taču būtu vēlams atcerēties, ka viņa sistēmas kodols ir mācība nevis par dotajiem apstākļiem vai darbību (kas ir tehnikas jautājums), bet mācība par virsuz-

devumu, par mākslinieka pilsonisko pienākumu tautas priekšā. Pilnīgi atbalstu igauņu režisora Kalju Komisarova teikto: «Teātris man nekad nav bijis pašmērķis, tas ir līdzeklis politiskajā cīņā.»

Varbūt dažam lasītājam radīsies jautājums: «Kādēļ jāšauj ar lielgabaliem zvirbuļi? Mēs taču esam teatrāla tauta!»

Šis piezīmes, protams, ir subjektīvas, bet man liekas, ka latviešu teātra labklājība ir šķietama. Balstoties uz sava — Valmieras teātra pieredzi — teātra, kas spēlē izrādes visā Latvijā, — ar skumjām varu konstatēt, ka tādi afišā iespiesti uzvārdi kā Gorkijs, Majakovskis, Sekspīrs, Rainis, Čehovs samērā reti garantē pilnu zāli. So sarakstu varētu papildināt arī citu teātru pārstāvji. Pēdējā laikā gandrīz neiespējami iekļaut repertuārā neizklaidējoša, nopietna rakstura lugu, jo par galveno kritēriju mūsu darbā draud izvirzīties kases ienākumi. «Nevajag nogurdināt skatītāju ar problēmām, viņš jau tā ir noguris. Teātri ir jāatpūšas,» — šāda veida spriedelējumi sāk skanēt aizvien skaļāk.

Kas tad ir tas mūsu skatītājs — patērētājs, par kuru mēs visi sūdzamies, ka viņš mūs nesaprot? Par kuru tik daudz diskutējam, ka viņš zaudē garīgās vērtības, darba tikumu, un kura gaumei esam spiesti izpatikt? Tā ir mūsu tauta. Un, ja tā sāk pieprasīt surogātus, tad kā vaina īsti tā ir? Kas tad galu galā pieradina skatītāju pie surogātiem, kas devalvējis plašā skatītāju masā Raini, Čehovu, kas kultivējis mietpilsonisku gaumi? Mēs paši. Tā ir mūsu vaina. Ja cilvēks tiek audzināts ar šlāgeriem, tad nav ko brīnīties, ka viņam izveidojas šlāgera dvēsele. Vai tikai mēs nesākam dzīvot ar īso atmiņu, aizmirdami ikdienas rūpēs saknes un sūtību? Aizmirdami sekas, pie kurām noved pieklājīgās patiesības, omulīgās problēmas un pilnīga aiziešana tīri mākslinieciskās problēmās? Bez šaubām, pastāv taktiskie kompromisi, bet tie nedrīkst pāriet stratēģiskajos. Ja skatītāju masas raujas uz izklaidējošām izrādēm, tad ne jau tikai tāpēc, ka ir jūtams smieklu deficīts. Jo kases gabali ir arī melodramas trīsdesmito gadu gaumē. Manuprāt, tas notiek tāpēc, ka teātrī ir jūtams svētās patiesības trūkums, tāpēc, ka mēs neesam savu uzdevumu līmenī un nespējam izrādēs dot jaunās realitātes jauno patiesību, neesam spējīgi uz jaunatklājumu. Lielas cerības tieši šīs jaunās patiesības atklāsmē man iedvēš pēdējo gadu labāko padomju literātu (kā visspilgtāko piemēru minēšu Čingizu Aitmatovu) darbi. Bet teātris dzīvo vakardienā — vienvirziena domāšanas un pasaules izjūtas ziņā. Un, ja es atļautos pasapņot, tad vēlētos, lai mūsu teātris ietu uz Tota «pēdējās dziesmas» turpinājumu, lai stigas ieskanētos arī mūsu rokās. Ceļu mums parādījis Rainis — pārkalt sirdi, aizdedzināt mironšveci, atdot trīs asinslāses. Pārāk ideāli? Varbūt. Tikai neaizmirsīsim, ka Raiņa Zemes vēzīša ceļš ved apšukumā.

SPEĻĒT TEĀTRI, IT KĀ TAS NEBUTU TEĀTRIS

Gudri un izglītoti cilvēki sēž īpaši taisītos un izvietotos krēslos un skatās, kā citi — varbūt ne tik gudri, bet arī visumā saprātīgi cilvēki šiem krēsliem priekšā īpaši ierīkotā telpā izliekas par tiem, kas viņi nav. Turklāt ne tikai izliekas, bet skatās, klausās, runā, domā, grib un jūt tik īsti, ka sēdošie sāk ticēt — tie, kuri izliekas, nemaz neizliekas, bet patiesi ir tie citi, par kuriem, kā sākumā šķita, viņi izlikās. Vai arī varbūt paši sēdošie ir tie — citi — un viņi nemaz nesēž, bet piedalās notiekošajā, tikai var visu vērot no malas, tā tad var secināt, ko es nozīmēju citiem, kas un kāds es esmu, kas ir ap mani. Vai tā ir teātra būtība?

Pirmizrāžu satraukums kļūst aizvien lielāks, bet gandarījuma mirkli pēc tam — aizvien īsāki. Aizvien nereālāks šķiet sapnis sasniegt noteiktu meistarības līmeni, kas ļautu radīt viegli, nemoķot sevi un citus, un aizvien taustāmāka aug sajūta, ka jau jāsāk pagūt paspēt. Problemātiski un svarīgi liekas paši vienkāršākie jautājumi. Kas ir teātris? Kāpēc mīl teātri? Ko no teātra gaida? Kur slēpjas teātra spēks? Ar ko atšķiras teātra maģija no maģiskā teātra?

Varbūt katrā cilvēkā kopš senseniem laikiem vienlaikus mīt vajadzība pakļauties, ticēt burvestībām un arī vēlēšanās būt visspēcīgākam magam? Un vai turpat blakus nav ziņkāre noskatīties pa atslēgas caurumu vai interese iemest aci svešos, apgaismotos logos, pašam paliekot neredzamam? Bet varbūt teātris ir vienīgā vieta pasaulē, kur neiespējamais kļūst iespējams, kur padara redzamu neredzamo, kur var aptaustīt netaustāmo, — vienīgā vieta, kur saklausāma citkārt un citviet noklusētā dvēseļu valoda? Visvairāk es apskaužu tēlniekus. Bronza, akmens. Piramīdas vai Lielā dienu salas akmens milži. Pat Lielā sfinksa ar nosīsto degunu ir caur gadu tūkstošiem saglabāties sastingušā, tomēr noteiktā formā materializēts gars. Mēs savu izrādes piramīdu būvējam katru vakaru no jauna uz skatuves no koka, līmes, drēbes, gaismas, skaņas, domām, jūtām. To kopā satur mūsu ticība, skatītāju mīlestība, abpusēja cerība, taču tā zūd reizē ar tiem, kuri šo izrādi redzējuši vai spēlējuši. Rekvizītu noliktavā, dekorāciju glabātavās, kostīmu skapjos un pār asarām un sviedriem slacītiem skatuves dēļiem līdinās trauslie pārdzīvojuma mirkli, īslaicīgie domu zibšņi, kas bija dzimuši šeit, šajā vietā, šovakar, šobrīd, tieši šai publikai un nekad, nekad otrreiz vairs.

Kā saglabāt izrādes? Tās nonāvējot un mumificējot fotogrāfijās, gleznās, skicēs, nostāstos, kino un magnetofona lentēs? Bet tās

dod liecību tikai par mirušu izrādi. Kā glabāt devīto vilni? Sasaldēt, uzzīmēt? Bet, vilni uz mirkli apstādinot, mēs iznīcinām tā būtību.

Kā saglabāt izrādi? To iznīcinot un katru vakaru mēģinot radīt no jauna. Tāpēc es nevaru atbildēt uz vismaz diviem jautājumiem: vai izrāde ir gatava, un kāda tā ir? Varbūt šovakar izdosies, varbūt ne. Varbūt izdosies izrādi pabeigt, pirms priekšskars aizvērsies, bet varbūt aktieri to pabeigs ģērbtuvēs, bez šaubām, tad, ja viņi to jau nebūs nospēlējuši pirms tam uz ielas. Es varu runāt tikai par katra noteikta datuma izrādi. Vispārizrādes nav. Vispār ir tikai izrādes iecere un atmiņas par izrādi. Un kas zina, cik daudz no atmiņām balstās uz tiešām bijušo un cik uz vēlēšanos, lai tas tā būtu bijis?

Bet vai tas, kas tikai šķita, jau nebija īstenības mirklis? Un vai kaut kas pavisam reāls nebija tikai ilūzija? Sapņos bieži atklājas īstenība, savukārt tikai nomodā kļūst skaidrs sapņotais. Ir kāda robeža, kuru apjaušot sāk mulst prāti. «Dzīvot pasaulē, it kā tā nebūtu pasaule, ievērot likumu un tomēr stāvēt tam pāri, iegūt kaut ko, it kā nekas nebūtu iegūts, atteikties, it kā tā nebūtu nekāda atteikšanās...» (H. Hese)

Varbūt varētu teikt arī tā: «Spēlēt teātri, it kā tas nebūtu teātris...»

Valdis Lūriņš

IERAUDZIT PASAULI

vai

DAŽAS PĀRDOMAS CEĻĀ UZ REZISORA PROFESIJU

Tipogrāfijas ražo biļetes, skatītāji stāv rindā, kasēs parādās uzraksti «Visas biļetes pārdotas», aktieri ieziež sejas ar grimu, priekšskari veras, gaismas uzliesmo un dzied, teātru repertuārā parādās aizvien jaunu izrāžu nosaukumi, teātri saņem prēmijas, cīnās par goda nosaukumiem... Un tomēr tieši pašlaik mēs runājam, ka teātrus pārņēmusi krīze.

Ir iestājies tāds nemierīgs klusums, tāda izmisīga mētāšanās meklējumos. Pat nākotnes teātra modeļa prognozēšanas vairs nav. Varbūt tāpēc, ka trūkst arī pilnīgas informācijas par ārzemju teātrus satricinošām sensācijām. Jā, Pīters Bruks rada notikumu pēc notikuma, bet kardināli jauna virziena, izņemot operas «Karmena» iestudējumu, arī viņam nav. Divi padomju režisori — Anatolijs Vasiljevs un Roberts Sturua ar savām izrādēm «Jauna cilvēka pieaugusi meita» un «Ričards III» spēja uz brīdi ieinteresēt teātrus, bet ne tos satricināt.

Ja pasaules teātru dzīvē trūkst lielā viļņojuma, ko tad mēs uztraucamies par mūsu republikas teātru kopainu? Mūs apmeklē tik cītīgi kā nekur pasaulē, mums ir veiksmīgas izrādes, pieklājīga režija, labi aktieri, izcili scenogrāfi un komponisti, kulturāla kritika. Tomēr krīzes pazīmes ir. Bet dusmoties par šo apgalvojumu un meklēt tikpat aizvainotu domubiedru nav vērts. Teātra dzīvē, tāpat kā viss uz šīs zemes, virzās pa dialektikas spirāli, un šodienas atkritienam noteikti sekos kāpums uz panākumiem.

Kas man liekas šodienas teātra dzīvē problemātisks? Šķiet, ka mēs esam zaudējuši dzīves izjūtu, noslēgušies savos teātru namos, piemirsdami darbības mērķi. Iestudējam Šekspīru, Silleru, Čehovu, Gogoli, arī mūsdienu autorus, vārgi pieskardamies pašreizējām dzīves problēmām. Nodarbojamies, kā man liekas, ar abstraktiem humānisma jautājumiem. Mīlestība, naids, labais un ļaunais dzīvo mūsu izrādēs, bieži vien pat nepārkāpjot rampu. Uz skatuves skan mūžīgo autoru mūžīgie vārdi, netrāpot «ikdienas» cilvēka prātā un sirdī. Konkrētāk sakot, neatrodam Šekspīra un Raiņa domu trāpījumu šodienas situācijās un norisēs. Rodas kaut kas līdzīgs humānam abstrakcionismam. Lai teātri dzīvo viduslaiku Anglijā, lai jau Blaumaņa varoņi turpina staigāt vadmalas ancukos, netērpsim Sillera personāžu džinsbiksēs, bet mēģināsim uzdot sev jautājumu: kādas šodienas problēmas mēs iekodējam klasiku lugās? Ko jaunu pateiksim saviem skatītājiem sen zināmu autoru darbos? Atbildes uz šiem jautājumiem, manuprāt, būtu veids, kā teātrim nekļūt par «abstraktā humānisma» mācību grāmatu. Runāsim godīgi un atklāti par savu laiku, uzticēsim sevi skatītājiem un mūžīgās attīstības idejai! Cildeniem vārdiem runājot — būsīm partejiski!

Cik labu rezonansi mūsu teātru dzīvē devuši «Zili zirgi sarkanā plāvā» un «Uzticības saldā nasta», kaut arī abās izrādēs, manuprāt, autori ir godīgāki un stiprāki par teātri! Autoriem izdevies radīt līdzību par mūsu dzīvi, tāpēc neticamais kļuva ticams — uz tik «politisku gabalu», kāds ir «Zili zirgi. . .», skatītāji gāja labprāt. Mēs bieži vien pārāk daudz nodarbojamies ar stereotipiem apgalvojumiem, ietērpjam sevi pieticības drānās, jau iepriekš samierināties, ka uz idejiski saasinātu darbu skatītāji ies nelabprāt, un līdz ar to aizsītam ar krusteniski pārliktiem dēļiem jēdzienu «attīstība».

Mēs daudz esam sprieduši par oriģināldramaturģijas problēmām, mētājušies ar asprātīgiem apvainojumiem. Katrs savās pozīcijās ir palicis neievainots. Dramaturgi ražo, teātri negribēdami iestudē. Teātri jau ir pieraduši pie uzskata, ka laikabiedrs dramaturgs aktieri uzlādēt nespēj. Jo viņa lugās nav lielu domu, nav spēcīgu jūtu, velti meklēt Paulā Putniņā rainiskas domas. Pat

visi kopā mēs nespējam ieraudzīt mūsdienu dramaturģijā dzīves modeli, arī tad, ja tas lugā ir, aprobežojamies ar sadzīvisku liktenīšu un situāciju izspēli sadzīviskā atribūtiskā, labākajā gadījumā izspiežam no lugas kādu divdomību anekdotes līmeni. Liekas, ka tieši oriģināldramaturģijas iestudējumos izpaužas latviešu teātra vājums. Teātris ar aktieri priekšgalā joprojām lāpās ar gadsimtos pārbaudītās asaru preces pārdošanu, nenošķirot Šekspīru no melodrāmas un salonkomēdijas. Šņukst uz skatuves, šņukst zālē — skat, kas mēs esam par varen raudulīgu tautu!

Nav jau arī tie mūsu dramaturgi bez grēka — gandrīz visi kā viens saslimuši ar čehovisko rakstības manieri. Miglaini mājiēni un slēptas nianšes tik ļoti pieder pie mūsu literātu labā toņa, ka brīžiem gribas iestudēt kaut ko pamatīgi «vecmodīgu».

Lai nu kā, bet par izrāžu stila vienotību mūsu republikā sūdzēties nevar. Lielākā daļa izrāžu, turklāt piesaucot ģeniālā Staņislavska vārdu, tiek veidotas pēc «nosacītā reālisma» principiem. Visas it kā realistiskas, bet tajā pašā laikā — nosacītas. Mums ir izplūdis reālisma jēdziens. Šobrīd vienādi reāls ir viss. Pazudusi gadsimtu šķirtne starp Blaumani un Jurkānu, Raini un Vampilovu, tāpēc nevar vairs atšķirt, kas kurš ir. Kādreiz vismaz sadzīves lugās murmināja, bet klasiskajās runāja mazliet skaļāk. Tagad runājam katrs savas dikcijas robežās, lai tikai skatītājs sēdētu klusā un nekremšlotu, runājam un dzīvojam visdažādāko autoru piedāvātajās visdažādākajās vidēs tā, kā to prasa «nosacītā reālisma teorija», kura veidojusies, reālismam atsakoties no visa, kas to varētu tuvināt naturālismam. Droši vien mēs drīz ar lepnumu varēsim runāt par «nosacītā reālisma» izveidotu aktierskolu...

Izrādījies, ka skatītāju vairākums daudz labprātāk redz aktieri ar mikrofonu rokā, nekā uz skatuves cīnoties ar «mūžības» problēmām. Estrāde vispār šodien ir kļuvusi gandrīz vai par katras jaunas parādības un domas pārbaudītāju. Nebijām vēl tā īsti iejūsminājušies par tautasdziesmu vienreizīgo krāšņumu, kad it veikli ar pastiprinātāju palīdzību estrādiskos ritmos šo interesi pārmāca, piemēram, talantīgais ansamblis «Ornaments». Arī teātra provi estrāde šodien pārbauda it krietni. Cik mums ir izrāžu, kurās neskan estrādes melodiņi? Maz. Kas notiktu, ja teātru izrādēm atņemtu Raimonda Paula, Zigmāra Liepiņa, Ulda Stabulnieka mūziku, kura garantē latviešu teātrim vismaz septiņdesmit procentu no kases ieņēmuma plāna?

Un tā mēs visi, gan zālē sēdēdami, gan uz skatuves dzīvodami, šūpojamies pārsvarā viegli iegaumējamos melodiņos. Turklāt mūzika teātri ir viens no galvenajiem komponentiem, kas piešķir jaunatni. Un tā atkal ir problēma — cik liels paliks jaunībā ar teātri «saindēto» pulks? Pašlaik liekas, ka jaunatnes kontin-

gents izrādēs sastāda trešdaļu no skatītāju kopskaita. Tas nav daudz. Domāju, ka teātris ir īsteni spēcīgs tad, ja pievelk visas paaudzes. Tāds teātris necenšas demonstrēt modernu tendenci, bet uzsāk ar skatītāju sarunu par Patiesību. Tas ir būtiski, kaut arī ne mazāk svarīgi ir ar formas izpausmi trāpīt šodienas mērķi. Cilvēka domāšana īsā laika posmā ir spējīga mainīt savu raksturu, un talantīga teātra uzdevums ir sajust pagriezienus sabiedriskajā domā, tūlīt tos fiksējot izrādēs. Šobrīd man liekas, ka, īsti nesaņemis no teātra romantisko augli, skatītājs jau pieprasa ironisko teātri.

Nobeidzot domu par mūzikas lielo lomu latviešu dramatiskajā teātrī, es nebūt nenoliedzu muzikālas un izklaidējošas izrādes. Tikai tām būtu jāklūst par poligonu, kurā aktieris kaldina savas profesionālās iemaņas, pēta skatītāju noskaņojumu, lai atrastu pēc iespējas precīzāku formu savai «nopietnajai» izrādei.

Visas šīs problēmas var atrisināt neviens cits kā tikai režisori. No režisoriem šobrīd ir atkarīgs viss. Tāpēc labi, ka vairākiem republikas režisoriem dota iespēja pilnveidot sevi Maskavā un Ļeņingradā. Droši vien svētīgi būtu pamācīties arī ārpus mūsu zemes robežām. Galu galā tikai režisors kopā ar aktieriem spēj radīt teātra skolu, spēj radīt aktieri — ciniņāju.

Mazliet par Teātra dienām mūsu republikā. Zēl, bet pēdējos gados tās vairs nerada vajadzīgo rezonansi ne teātros, ne skatītāju auditorijā. Varbūt tāpēc, ka mēs šo pasākumu veidojam, aizstāvot katrs sava teātra lokālās intereses. Trūkst arī Teātra dienu perspektīvas programmas. Līdz šim teātra svētku lielākais ieguvums bija to demokrātiskumā, brīvā skatītāju izvēlē, «pleca» izjūtā, ko radija bezbiļetes atmosfēra, aktieru un skatītāju kopības izjūtā.

Liekas, ka pēdējo gadu prakse arī skeptiķus būs pārliecinājusi, ka par Teātra dienu norises centru tomēr ir jāklūst kādam no mūsu pilsētas laukumiem. Teātra dienu lielākais spēks ir milzīgā skatītāju masa, kurai patvērumu nespēj sniegt neviens «atvērto durvju» pasākums.

Manuprāt, Teātra dienas būtu jāriko divos veidos — vieglas formas ekspromtos uz laukuma un profesionālā laboratorijā telpā. Kā būtu, ja uz šo svētku bāzes mēs izveidotu festivālu? Paši savu, bez ciemiņu līdzdalības? Uz mūsu klasikas, mūsu oriģināldramaturģijas pamata mēs varētu mēģināt radīt eksperimentus, kurus ikdienā bieži vien liedz izdarīt teātra kase. Caur stundu garām miniizrādēm ar profesionālu iztrakošanos mēs noteikti nonāktu pie lietišķas sarunas par mūsu profesijas problēmām. Arī laukumam varētu pamazām atņemt kumēdiņu nokrāsu un sākt savas tautas un teātra vēstures vizuālu apguvi. Šo ceļu varētu sākt ar atceri — ar «Laupītājiem» Dikļu šķūnī — un pamazām nākt šodienas vir-

zienā. Pēc savas būtības Teātra dienas taču ir tribīne, kas visciešāk spēj saistīt skatītāju un teātra intereses. Tāpēc teiksim Ādolfa Alunāna vārdiem: «Lai top!»

Savā pirmatnējā un ideālajā būtībā teātris ir laukums, ap kuru brīvi plūst skatītāji. Skatītāji pulcējas tur, kur runā par dzīvi, kur, uzlisis liekus matus, aktieris raud patiesām asarām. Biļetes cenā ir arī skatītāju laiks, un ir svarīgi, lai skatītājs par izrādi dotu visaugstāko likni.

Nauris Klētnieks

PAR DAŽAM MUSU TEĀTRA PROBLEMĀM

Uz pārpildīto Rīgas skatītāju zāļu fona mūsu perifērijas teātra problēmas var likties sadomātas, pašu vājuma un neizdarības radītas, bet, ticiet man, tā tas nav. Mūsu galvenā nelaime ir tā, ka pamatā mēs strādājam bez īpaši apzinātas un nopietni izveidotas programmas, bez stratēģijas plašās teātra izrāžu skatītāju saimes audzināšanā.

Vai varat iedomāties, kādas garīgas mokas pārdzīvo gan režisori, gan aktieri, kad jāspēlē tukšās zālēs? Ne tikai tukšās, bet arī vienaldzīgās, aukstās. Kā tādos apstākļos noturēt izrādi kaut cik pieklājīgā līmenī? Kā saglabāt cieņu pret savu darbu? Un ko tas dod, ja dažreiz kāds kritiķis izrādi ir labi novērtējis, bet tai nav panākumu pie skatītājiem? Es daudz ko dotu, lai kāda mana izrāde gūtu tādus panākumus kā «Seši mazi bundzenieki» vai vismaz «Pelnrušķīte». Taču mana režisora domāšana ir citāda un es nevaru sev pārkāpt pāri. Pat tad, ja ļoti cenšos. Un, atklāti sakot, esmu centies...

Ar skaudību varu noraudzīties, kā strādā Pēteris Lūcis. Tik vienkārši, organiski un dabiski. Daudz pelts un daudz slavēts, bet vienmēr nemainīgi noteikts savā darbā. Taču diezin vai no mūsu paaudzes kāds vairs tā spēs strādāt.

Mana vēlēšanās veikt ko nozīmīgu šodienas problēmu risināšanā līdz šim praksē sadūrusies ar lielām grūtībām. Mūsu rīcībā patlaban ir daudz interesantu padomju autoru lugu, bet latviešu lugu nav, vismaz nav tādu, kas pēc savas nozīmes varētu tuvojties lielajiem latviešu un arī citu republiku autoru prozas darbiem. Tādēļ es domāju, ka dramatizējumiem teātra attīstībā būtu ierādāma daudz lielāka vieta. Diemžēl mēs savā teātrī liela mēroga dramatizējumu iestudēšanai vēl neesam īsti gatavi. Dramatizējums lugas formā šodien diezin vai ir iespējams, bet montāžas tipa dramatizējumi mūsu kolektīvam vēl ir pārāk sarežģīti. Aktieri nav apguvuši to

spēles veidu, kurā nepieciešamas dažādas atsvešināšanās pakāpes un pāreja no vienas doto apstākļu sistēmas uz citu.

Darba procesā mēs lietojam tik daudz terminu no dažādām teātra sistēmām, ka tas viss kopā rada neiedomājamu haosu, kurā aktierim grūti orientēties. Ipaši Liepājas aktieriem. Mums trūkst kopīgas valodas. Lietojot vienus un tos pašus terminus, mēs katrs ar tiem saprotam kaut ko citu. «Vienots spēles stils», «spēles veids», «polifonisks skanējums» — tie ir termini, kas lielā mērā atrauti no aktiera darba prakses un nekā neizsaka. Visus gadus, kopš strādāju teātrī, mēs esam runājuši par darbību. Apmēram puse aktieru jau sāk saprast, kas ir darbība, un var mēģināt patstāvīgi darboties, mērķtiecīgi improvizēt un nepazaudēt uzdevumu. Tagad mūsu priekšā stāv pilnīgi neapgūts darbalauks — dotie apstākļi. Tikai pašā pēdējā laikā es konstatēju, ka šajā jautājumā mēs esam galīgi nevēgas. «Dotie apstākļi» acimredzot kļūs par to jēdzienu, kas noteiks spēles veidu, stilu, atmosfēru, raksturu utt.

Teātra cilvēku nelaime ir tā, ka teātra māksla pastāv tikai tajā brīdī, tikai tajā momentā, kad rodas dzīvā saikne starp skatītājiem un aktieri. Šī dzīvā saikne dzimst un tūlīt arī mirst un pazūd uz neatgriešanos. Laikam tāpēc arī ir tik bezcerīgi teātra vēsturnieku pūliņi saglabāt kaut ko paliekošu. Es varu izlasīt kaudzi rakstu par kādu izrādi, bet, kad es to noskatos, man gandrīz vienmēr rodas pavisam citāds iespaids. Vienīgais, ko teātra vēsturnieks var saglabāt nākamajām paaudzēm, ir laikmeta morāli psiholoģiskais klimats. Tikai tādā gadījumā vajadzētu nodarboties ne tikai ar to, kas notiek uz skatuves, bet arī ar to, kas notiek zālē. Tas ir — pētīt vienas veselas parādības abas puses.

III. Pārskati par teātru darbu 1982. gadā

Silvija Radzobe

MEGINĀJUMS SAPRAST

Ir neapstrīdams fakts, ka Drāmas teātrī vienas sezonas laikā top daudz labu aktierdarbu. Tā ir šī teātra labā un dzīvā tradīcija. Atsaukšu skatītāju atmiņā tikai dažus no labākajiem aktierdarbiem, kuri tapuši pēdējo gadu laikā: V. Līnes Eleonora, I. Andriņas Viržīnija, K. Sebra Hamilkars (I. Zamiaka «Hamilkara kungā»), H. Romanovas Anna Andrejevna, G. Virkavas Marija Antonovna, R. Zagorska Hļestakovs, U. Dumpja Pilsētas priekšnieks, J. Skaņa Osips (N. Gogoļa «Revidentā»), E. Radziņas Vešerīene, U. Norenberga Edgars, A. Bogdanoviča Vīskrelis (R. Blaumaņa «Ugunī»), E. Radziņas Melānija, R. Zagorska Ipolits, L. Grabovska Ingus, M. Sikas Selina (L. Stumbres «Klusajā dabā ar cilvēkiem»), I. Braunas Viktorija (J. Bondareva «Izvēlē»), I. Braunas Donna Anna, R. Garnes Donna Izabella (G. Figeiredo «Donā Zuānā»), A. Kairišas un V. Līnes Ona (M. Zariņa «Didrika Taizeļa brīnišķīgajos piedzīvojumos»). Cits skatītājs, jautāts par spilgtākajiem iespaidiem šajā pašā laika periodā, droši vien nosauks A. Liedskalniņas Eleonoru, J. Kubiļa Aleksandru Hamilkaru («Hamilkara kungā»), J. Skani viņa patstāvīgajā darbā «Svētdien, starp izrādēm», L. Freimanis Raisu Mihailovnu, G. Jakovļeva Ramzinu, U. Dumpja Vasiljevu («Izvēlē»), V. Līnes Vešerieni un M. Mainieci Horsta madamu («Ugunī»), I. Adermaņa Pilsētas priekšnieku («Revidentā»), G. Jakovļeva Siļķu Pēteri, R. Zagorska Pjotru Sebrjakovu un J. Lejaskalna Kurseinu Jāni («Didrika Taizeļa brīnišķīgajos piedzīvojumos»).

Vēl citam skatītājam sirdī paliekošas pēdas, iespējams, būs atstājuši pavisam citi aktieri un viņu lomas. Jo izcilu aktieru talantu bagātība šajā teātrī ir tik liela, ka katrs no tās var izvēlēties sev tuvāko.

1982. gada pavasarī J. Vītola Latvijas Valsts konservatoriju absolvēja un darbu Drāmas teātrī sāka profesionāli labi sagata-

vots jauno aktieru kurss. Tā vadītājs bija A. Jaunušans, bet aktiera meistarību mācīja pedagogi — H. Romanova, I. Adermanis, E. Freibergs.

Un tomēr problēmas ir arī Drāmas teātrī. Par to liecina izrādes. Šis raksts ir radies kā mēģinājums saprast dažas no šī teātra problēmām. Kā pārdomas par radošo darbu vispār. Kā hipotēzes izvirzījums tajos momentos, kad trūkst stingras pārliecības.

Par vientuļā zaķa ciešanām un īpašības vārdiem

Kad mācījos trešajā klasē, mums bija jāraksta atstāstījums. Atceros — tas bija bēdīgs stāstiņš par pavasara palīem un zaķi, kurš paliek viens pats uz mazas saliņas, kam apkārt skalojas ūdens. Kad stunda nāca uz beigām, skolotāja pēkšņi teica: «Es ceru, bērni, ka jūs neaizmirsāt īpašības vārdus, par kuriem mēs pagājušajā stundā mācījāmies.» Dagnija pacēla roku: «Jā, skolotāj, es atcerējos!» Bet es tos biju pilnīgi aizmirsusi. Izstāstījusi gan biju visu, tikai īpašības vārdu trūka.

Sajā senajā bērnības dienu notikumā, kas nejauši uzpeldēja atmiņā, izpaužas vairākas likumsakarības. Pirmkārt, tas, ka bez īpašības vārdiem par zaķi tomēr var izstāstīt. Toties ar īpašības vārdiem vien — nevar. Vai mūsu teātri (ne tikai Drāmas, bet arī Drāmas) pēdējos gados pārāk neaizraujas ar īpašības vārdiem, tos rūpīgi izkopjot, variējot un spodrinot? Un vai aizmirsti netiek pamatvārdi — lietvārdi un darbības vārdi, bez kuriem pat par zaķi uz saliņas nevar izstāstīt? Kur nu vēl patiesību par dzīvi! Vai tas nenotiek tādēļ, ka pietrūkst spējas saskatīt būtisko un, kad galvenais ir saskatīts, — vīrišķības to pateikt?

Otrkārt (vienlaikus ar pirmkārt). Kurš gan no māksliniekiem nav piedzīvojis ilgstošus beziedvesmas periodus? Un kurš gan no kritiķiem nepazīst tās dienas, nedēļas un mēnešus, kad pildspalva «nelīp» pie papīra un vienīgie vārdi, ko var uzrakstīt, ir tukši, vīrs-pusēji, ziepjbulbulkrāsaini īpašības vārdi? Ko darīt? Vai gaidīt to brīdi, par kuru nekad nevar zināt, vai tas pienāks, jo arī tavs vislabākais raksts (izrāde, grāmata, glezna) nedod garantiju, ka nākamreiz, kad vajadzēs, tu vispār ko spēsī, nerunājot nemaz par to, ka labi spēsī? Vai arī piespiest sevi un rakstīt arī tad, kad pildspalva «nelīp» pie papīra? Absolūti no tā izvairīties laikam nevar nevienā radošā darbā. Stata režisori, kuriem jāgādā par repertuāru, taču nevar atļauties kā padomju teātra 70. gadu beigu «brīnumbērns» A. Vasiljevs četrus gadus neiestudēt nevienu izrādi. Bet pēc laika, nejauši atrodot kādu tādā brīdī rakstītu rakstu, es tomēr darīto esmu nožēlojusi. Jo man liekas, ka tie nedzīvie vārdi



N. Gogoļa «Revidents» Drāmas teātri. Pilsētas priekšnieks — U. Dumpis, Spekins — V. Jakāns, Bobčinskis — E. Maisaks, Zemļānika — E. Beseris, Hlopovs — J. Lejaskalns

tik vien kā uz papīra palikuši, nevienam ne sirdī, ne prātā nav iekrituši. Bet teātra izrādē taču paliek repertuārā...

Treškārt (vienlaikus ar pirmkārt un otrkārt). Bet nevar taču noliegt īpašības vārdus kā tādus. Kopā ar pamatvārdiem tie vienuļā zaķa ciešanas atklātu gan dziļāk, gan smalkāk, gan būtiskāk. Bet kā īpašības vārdi, tā pamatvārdi kļūs par vajadzīgiem tikai tad, ja, kādu ritu pamodušies, jutīsim, ka bez tiem vairs nespējam iztikt ne dienu. Tikai tad tie pāries mūsu sirds, prāta un pārliecības arteriālajā lokā. Līdz tam brīdim neko nespēs panākt ne vismaigākie kritikas lūgumi, ne visbargākie citi ārējās pasaules prasījumi. Vai tas neattiecas uz ikvienu cilvēku un pasaules prasībām pret viņu? Bet tikpat daudz un vēl vairāk — uz mākslinieka (režisora, rakstnieka, aktiera utt.) attiecībām ar skatītājiem un lasītājiem, un kritiķiem. Tāpat tas ir visciešākā sakarā ar kritiķa un lasītāja attiecībām.



N. Gogoļa «Revidents» Drāmas
teātri. Pilsētas priekšnieks —
I. Adermanis, Hļestakovs —
L. Grabovskis

Par melioratora profesiju

Arī mūsu dzīvē pastāv grūtrisināmas problēmas. Piemēram, ir visai būtiskas atšķirības starp dažādu sabiedrības locekļu materiālo nodrošinātību un sadzīves apstākļiem. Tā kā esamība nosaka apziņu, tad arī mākslā, kas pēta cilvēka gara dzīvi, ir nepieciešams atklāt šo materiālo apstākļu dažādību. Jo citādi aina nav pilnīga. Jo citādi patiesība nav pilna. Un tā taču laikam var teikt, ka teātra uzdevums ir atklāt patiesību par dzīvi? Sava laika.

Drāmas teātra izrādēs visi cilvēki parasti ir labi un gaumīgi ģērbusies, viņi dzīvo materiāli tik labiekārtotā pasaulē, kādā mēs visi gribētu dzīvot. Te par būtiskām neuzskata ikdienas dzīves netīrumu problēmas, komunālo dzīvokļu un rindu jautājumus. Pirmkārt, repertuārā netiek uzņemtas lugas ar šādu tematiku. Otrkārt, ja tomēr gadās kāda šāda luga, tad tās konflikti tiek aizvirzīti tīrās psiholoģijas laukā. Tas, piemēram, lielā mērā attiecas arī uz A. Jaunušana iestudēto H. Gulbja «Albertu» — vienu no relatīvi labākajiem Drāmas teātra darbiem pēdējā laikā.

N. Gogoļa «Revidents» Drāmas
teātri. Marija Antonovna —
G. Virkava, Hļestakovs — L. Gra-
bouskis



Domāju, ka šī luga nebūt nav jauns solis H. Gulbja daiļradē vai notikums latviešu padomju dramaturģijā. Tai piemīt 60. gadu beigu literatūras zīmogs, jo tad arī šī luga ir sarakstīta (vispirms bija kinoscenārijs). Atcerieties, tajā laikā mūsu literatūrā par vienu no centrālajiem, var pat teikt — modes tēliem izvirzījās «mulķis» — labais, nesavtīgais, bet nevarīgais cilvēks, ko «ļauņā» pasaule nesaprot un noved vai nu līdz infarktam, vai līdz lūzumam viņa ētiskajā programmā. Sevišķi daudz šīs tēmas attīstīšanā toreiz darija P. Putniņš.

H. Gulbja lugā vienlaikus iezīmēta kā komunālā dzīvokļa atmosfēras elle, kas pamazām saēd galvenā varoņa altruismu, tā arī Alberta tīrā, skaidrā iekšējā pasaule, kuras atklāsmē izmantota panaīva simbolika — zilais lakatiņš un sniegoto kalnu gāles, pēc kurām savā sirdī vienmēr tiecies Alberts. Laikam pēc analogijas ar J. Poruku: «Mūžīgi augstā kalnā veras cilvēka acs, mūžīgi dziļā lejā nogrimst cilvēks pats.»

Izradē galvenā vērība veltīta Alberta iekšējās pasaules labāko spēku atklāsmei, akcentējot arī zilo lakatiņu un sniegtos kalnus —

šos abus literāri visvājākos lugas momentus. Rezultātā Alberts — viena no labākajām A. Videnieka lomām — psiholoģiskajām studijām pēdējos gados. Blakus — H. Dancbergas Marta — iespējams, labākais aktrises darbs, kopš viņa strādā Drāmas teātrī. Sulīgi raksturota vecmeitas sterilitāte, vienlaikus — kāda vientulības sāpe atvērta! E. Radziņas Antonija — valdzinošā un dzelžaini enerģiskā puķu pārdevēja, kuras laimes pilnībai (tāpat kā Martai) nepieciešams iegūt Alberta dāsno sirdi. I. Adermaņa bezpalīdzīgais, absolūti bez humora izjūtas piedzimušais, vecmodīgais mīlnieks Čakainītis. G. Virkavas nopietnais darbs grūtajā gaišzilā ideāltēla — Ilonas lomā. Aktrise spējusi izvairīties no lomas abstraktās nekonkrētības un radījusi lietišķi sirsnīgu, garīgi stipru jaunas sievietes raksturu.

Par šiem tēliem var droši teikt — Drāmas teātrim izsenis raksturīgā spožā raksturu veidošanas tradīcija te atmirdz patiesā krāšņumā, un skatītājiem (to vidū arī kritiķiem) tā sagādā patiesu baudu. Taču ir viens «bet». Vai, režijai ignorējot sociālos momentus tēlu rīcības pamatojumā, netiek sašaurināts lugā atklātais dzīves patiesības slānis? (R. Garnes spilgti veidotās Sandras un J. Skaņa visumā precīzi tvertā Dzintra rīcībā pašlaik visprecīzāk atklājas ne tikai psiholoģiskas, bet arī sociālas dabas cēloņi.) Vai šī raksturu veidošanas izcilā māksla nepārvēršas zināmā pašvērtībā, interesantu tipu parādē, atstājot lugas problemātiku īsti neizsmeltu? Kā tas savulaik bija P. Putniņa «Paši pūta, paši dega» un H. Gulbja «Siltas, jaukas ausainītes» iestudējumos.

Komunālā virtuve «Alberta» izrādē ir glīti un gaumīgi, un tīri iekārtota neitrāla telpa — psiholoģisko attiecību noskaidrošanas vieta. Nevis savstarpēji svešu cilvēku piespiedu uzturēšanās telpa, kurā tiem citu acu priekšā jāveic savas visikdienišķākās un intīmākās ikdienas funkcijas. Lugā, lai arī vārgi, tomēr iezīmēta tāda komunālā dzīvokļa atmosfēra, kas pašu miermīlīgāko cilvēku var padarīt nervozu, jo te neviens ne mirkli nevar justies drošs — jebkuru brīdi kāds var atraut durvis un sākt noskaidrot visnegaidītākos jautājumus; lūk, šī atmosfēra izrādē kā mākslas tēls nav izveidota.

R. Ezera romānā «Nodevība» ironiski raksta: esot kritiķi, kuri pārmetot rakstniekiem, kā varot nodarboties ar dvēseles peripetiju izsekošanu, ja lauki stāv nemeliorēti. Patiešām — vai lai pārmet A. Jaunušam, ka viņš līdzīgi pētniekam tik dziļi ietiecies cilvēka psiholoģijā un ka viņu neinteresē lauku meliorācija, kurā, iespējams, viņš gūtu visai peticīgus panākumus? Jo tās ir atšķirīgas profesijas. (Bet varbūt nav atšķirīgas? Es patiešām nezinu.) Tāpēc labāk nepārmetīsim teātra galvenajam režisoram. Taču ja arī pārējiem šī teātra režisoriem (izņemot atsevišķus V. Lūriņa

centienus) neinteresē lauku meliorēšana? Un ja tā, atskaitot Valmieras teātri un Krievu drāmu, pamaz interesē arī citus mūsu teātrus? Vai mūsu lauki nenoslīks?

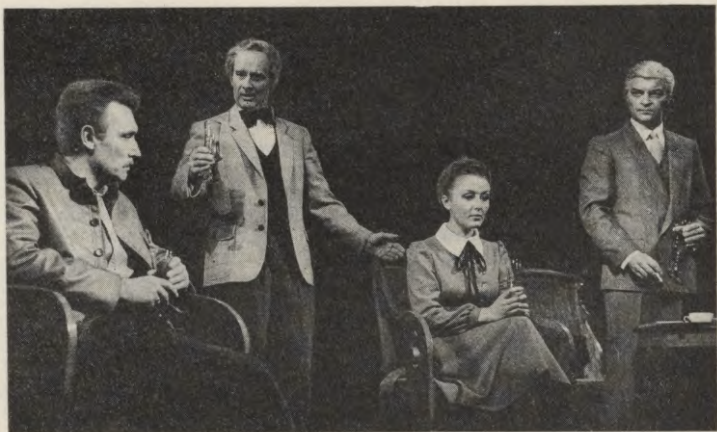
Destilēts variants

Pēdējos gados, runājot un rakstot par izcilākajiem sasniegumiem padomju prozā, gandrīz vienmēr tiek minēti trīs romāni — C. Aitmatova «Un garāka par mūsu dienu ilgst», D. Graņina «Glezna», J. Bondareva «Izvēle». Kas apvieno šos triju tik dažādo autoru darbus, un kas tos izvirza mūsu literatūras avangardā? Pirmkārt, tie ir mākslā līdz šim maz skarti, bet cilvēkiem labi zināmi dzīves realitātes slāņi, kas guldīti šo prozas darbu pamatā. Otrkārt, šie romāni ir filozofiski, jo tie risina dzīves pamatjautājumus, kas vienādā mērā attiecas uz jebkura cilvēka mūžu.

J. Bondarevs savā darbā nekur tieši neizsaka savus uzskatus par dzīves likumsakarībām. Romānā dominē reālistiski konkrēts, dažviet ar lirisku smeldzi ietonēts notikumu tēlojums. It kā vienkārša sadzīve, bet patiesībā — nekā lieka, viss ar apbrīnojamu mērķtiecību virzīts uz noteiktu atziņu izkristalizēšanu. Un lasītājam tiek uzdots pašam no šo notikumu savstarpējām sakarībām secināt dzīves lielās likumsakarības.

Šāda darba uzsākšanu Drāmas teātra repertuārā plaša sabiedrība vērtēja atzinīgi un nepacietīgi gaidīja pirmizrādi, jo cerēja teātrī ieraudzīt būtisku dzīves problēmu izpēti. Taču šīs cerības tika attaisnotas visai mazā mērā, jo teātris izvēlējās M. Rogačevska dramatizējumu, kas, pirmkārt, jau ir neveikls no tehniskā viedokļa. Otrkārt, M. Rogačevskis ir strādājis ar tendenci apiet visus «asos» romāna stūrus, nogludināt un izskaistināt dzīvi, primitivizēt un pat sagrozīt J. Bondareva romānā paustos uzskatus. Uzveduma tapšanas gaitā aktieru ansamblis A. Jaunušana vadībā pilnībā uzticējies M. Rogačevskim. Rezultātā Drāmas teātri radies J. Bondareva romāna destilēts variants.

Galvenā atšķirība starp romānu un dramatizējumu atrodama izvēles tēmas traktējumā. J. Bondarevs, noraidot 40. un 50. gados mūsu literatūrā izplatīto voluntārisma tendenci, pierāda, ka ir gadījumi, kad cilvēks paņēmu savu likteni nevar izvēlēties. Vasiljeva likteni karā izlemj Ramzins, Ramzina likteni — Vorotjuks, bet Vasiljeva meitas Viktorijas ticību dzīvei kādā pavisam ikdienišķā mierlaika vakarā izposta bandītu vardarbība. Ramzina sacelšanās pret likteni (viņš padodas vācu gūstā, lai izbēgtu no bezjēdzīgas nāves, kurā viņu raida komandieris Vorotjuks ar nolūku slēpt augstākajai priekšniecībai savu neizdarību) izrādās iluzors akts — šis drosmīgais, skaistais un talantīgais puisis nespēj piln-



J. Bondareva «Izvēle» Drāmas teātri. Vasiļjevs — U. Dumpis, Ščeglovs — V. Jakāns, Viktorija — M. Feldmane, Ramzins — Ģ. Jakovļevs

vērtīgi dzīvot ārpus dzimtenes, viņu samal dzimtenes nodevēja loma, un, pēc 30 gadiem atgriezies uz brīdi kā ekskursants Maskavā, viņš te izdara pašnāvību. Dramatizējumā, noklusējot faktu, ka Ramzina pavēle izglābj Vasiļjeva dzīvību, tiek uzsvērts — katrs pats savas laimes kalējs — un saruna ievirzās pavisam citā plāksnē — par to, ka ir cilvēki, kuri pareizi izvēlējušies, un ir citi, kuri nepareizi izvēlējušies. Pie pirmajiem pieder Vasiļjevs, pie otrajiem — Ramzins.

Kura pozīcija, tik dažādi vērtējot personības un apstākļu savstarpējos sakarus, ir auglīgāka? Principā aicinājums, ka cilvēkam ir jābūt stiprākam par apstākļiem, mākslā ir pieņemams un atbalstāms, jo arī gara spēkam dzīves pārveidošanā ir milzīga nozīme. Tad kādēļ tomēr rodas iebildumi pret Drāmas teātra viedokli? Tādēļ, ka teātris kā šajā, tā dažos citos gadījumos (piemēram, A. Vampilova «Piļu medību» uzvedumā) nevis aicina cilvēku uz pacelšanos pāri apstākļiem, konkrēti atklājot šos apstākļus, bet sāk darbu ar jau iepriekšēju pieņemumu — personībai vienmēr jābūt spēcīgākai par vidi. Un gadījumos, kad izrādās citādi, cilvēks tiek vienkārši nosodīts. Tā dzīves sarežģītība tiek noklusēta un cilvēka ricības vērtējumā pazaudēta dialektiska pieeja.

Romānā daudz vietas veltīts gleznotāja Vasiljeva radošajam un cilvēciskajam izsikumam. Viņā kaut kas ir pārtrūcis, izdedzis, griba un vēlēšanās saņemties neko nepalīdz — viņš kļūst par bez vainas vainīgo attiecībā gan pret Ramzinu, gan pret Viktoriju, jo nespēj sniegt nevienam no viņiem morālu atbalstu. Iespējams, ka sapratne un garīgs atbalsts būtu spējis aizkavēt Ramzina pašnāvību... Izrādē Vasiljeva iekšējā drāma, viņa mokošie meklējumi atrast izeju par māksliniecisku tēmu neizaug. U. Dumpja atveidotais Vasiljevs gan nopietnā tonī runā vārdus par izsikumu un vientulību, taču tie ir tikai vārdi, nevienu brīdi šajā harmoniskajā cilvēkā nepaveras ne sāpe, ne nespēks, ne tas dzīves jēgas zuduma izmisums, kas katru jaunu ritu liek uzņemt kā jaunu nastu. Atkal kārtējā galvenā loma, atkal kārtējais simpātiskums un kārtējā cerība, ka tieši nākamajā reizē būs U. Dumpja «lielā loma».

Ģ. Jakovļevs visiem spēkiem cenšas patiesi atklāt Ramzina traģiskus pārdzīvojumus. Aktiera cīņa ir īsteni dramatiska, jo viņam ir jācīnās gan ar dramatizējumā doto vienpusīgo tēla vērtējumu, gan ar sevi pašu. Rezultātā radies tēls, ko nekādā gadījumā nevar uzskatīt ne par izlīdzinātu, ne par harmonisku, taču tēla blakus pāsteidzoši ārišķīgiem izteiksmes līdzekļiem ir arī tādi patiesīguma brīži, kādi šī aktiera darbā ilgi nav redzēti. Un šie atsevišķie mirkli atjauno interesi par šī talantīgā aktiera radošo individualitāti.

*Kad vienai izrādei jāapmaksā visi neizdarītie darbi
jeb*

Par teātra programmu

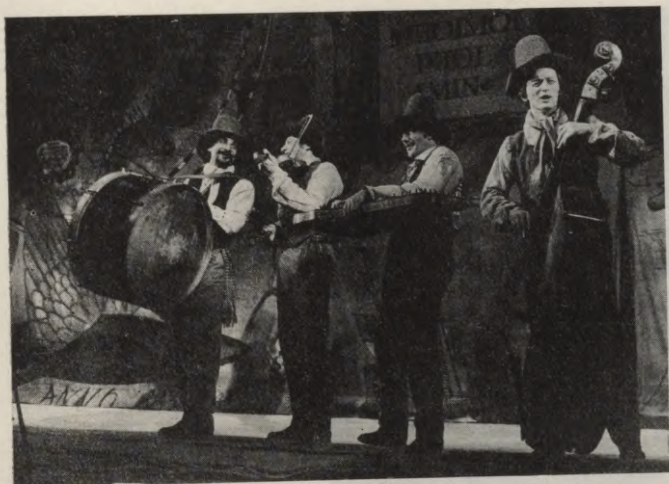
Lietas un parādības pasaulē nepastāv izolēti, pašas par sevi, tās vienmēr ir zināmās attiecībās ar citām lietām un parādībām. Ar esošām. Vai arī ar neesošām, bet nepieciešamām. Un bieži vien attiecības ar neesošām lietām un parādībām ir vēl spēcīgākas nekā ar esošām. Tas ir tad, kad taviem izdarītajiem darbiem izvirza pretenzijas par citu neizdarītajiem. Uz mākslu tas attiecas tikpat lielā mērā kā uz ikdienas dzīves situāciju. Netaisnīgi tas ir, bet pilnīgi neizbēgami. (Teiksim, tu vienīgais neesi aizbēdzis no stundas, bet sarūgtinātā skolotāja tevi rāj par to, ka tie citi aizmukuši, nevis izsaka pateicību par to, ka tu esi palicis.) Tas ir jautājums par līdzsvaru, kontekstu, samēru.

Jā, piemēram, mūsu teātros būtu pietiekami daudz sociāli asu satirisku komēdiju (pēdējā laikam bija «Pirts» Valmieras teātrī), tad nebūtu ko īpaši uztraukties par garām palaistajām iespējām «Albertā». Tas, cik daudz pretenziju var izvirzīt uz «Taizeļa» rēķina, būtu pat komiski (ja nebūtu traģiski), jo to daudzums

iecel šo nenozīmīgo iestudējumu gandrīz vai sezonas galvenā varoņa godā.

Pirmkārt, par muzikālām izrādēm. Ja teātros pašlaik būtu visdažādākā satura muzikālas izrādes, kā tas bija vēl 70. gadu pirmajā pusē, nevis tikai izklaidējošas ievirzes uzvedumi (vienīgais izņēmums — «Mauglis» Jaunatnes teātrī), tad nebūtu īpaša vēriba jāvēlti faktam, ka arī «Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» tikai izklaidē. Otrkārt, par tautas pagātnes tēmu. Ja teātros tautas pagātnes tēma tiktu risināta arī nopietnā tonkārtā, tad ko gan bēdāt par divām izrādēm, kuras par pagātni runā atvieglināti! (Te es domāju «Džonu Neilandu» Dailē un atkal «Taizeli».) Pēdējoreiz par mūsu tautas vēsturi teātrī ar pilnu atbildības sajūtu runāja Drāmas «Laikmetu griežos», Dailes «Baznīcas kalnā», Valmieras «Spēlēju, dancoju». Jauni darbi vairs nerodas. Treškārt. Ja par kādreizējiem libiešiem būtu literatūrā vai teātrī radīts arī kāds nopietns darbs, tad, protams, joki par Taizeļa tēmu nebūtu tik principiāli un plaši apspriežami. Ceturtkārt, par teātra programmu. Ja Drāmas teātra pēdējo iestudējumu klāstā būtu darbi, par kuriem nešaubīgi varētu teikt, ka tie ir teātra programmas darbi, tad uz vienu vieglprātību ar Taizeli arī varētu skatīties vieglprātīgāk. Ja teātrim ir galvenie darbi, tad negalvenos parasti uzņem kā starpspēli starp galvenajiem, nezaudējot ticību teātrim. Tā tas ir, piemēram, pašlaik ar Krievu drāmu, kur starp «Revidentu» un «Kaiju» teātris pamanījies izlaist pat veselus trīs maznozīmīgus uzvedumus. Turpretī, ja šo programmas darbu vispār nav, tad katru nākamo izrādi sabiedrība gaida ar sakāpinātām cerībām — varbūt nu? Atkal nekā! Un vilšanās ir vēl lielāka.

Vispār teātra pievēršanās M. Zariņa daiļradei ir saprotama un atbalstāma, jo viņš ir viena no spilgtākajām (arī sarežģītākajām un pretrunīgākajām) figūrām mūsu 70. gadu prozā. Teātra kļūdīšanās notikusi, vērtējot, respektīvi, nenovērtējot, rakstnieka konkrēto darbu. M. Zariņš literatūrā atļaujas visu. Tāpēc viņš gan piesaista (jo uzdriktas to, ko citi ne), gan rada piesardzību (vai tiešām robežu vairs nav nekur?). Pirmajā brīdī visi M. Zariņa darbi šķiet puslīdz vienādi — neparasta valoda, neapvaldīta fantāzija, ironija un sulīgs izsmieklis par jebkādiem aizspriedumiem. Reizēm gan rakstniekam pašam sajūk aizspriedumi ar neskaramām lietām, un tad viņš, piemēram, atļaujas dzejnieces Austras Skujņas tragiskā likteņa parodiju Margarētas Sellas personā «Pārlabotā» un papildinātā pavārgrāmatā». Ar rakstniekiem, kuriem mēdz sajukt šādas lietas, jāuzmanās; ja to nedara, var iekrist, kā tas gadījās Drāmas teātrim ar Skruzišu Miku «Didrika Taizeļa brīnišķīgajos piedzīvojumos». Taču būtībā M. Zariņa prozas sacerējumi dalās divās atšķirīgās grupās — diezgan klajos minēto īpatnību



M. Zariņa «Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» Drāmas teātri

pašmērķīgos demonstrējumos un tādos darbos, kuru serdē guldīts kaut kas pašam rakstniekam svēts un neaizskarams. Te es domāju darbus «Dēli», «Un miglā kūpēja rudzu lauks» (jo īpaši), «Kapelmeistara Kociņa kalendārs». Īsts mākslas darbs nevar tapt, ja mākslinieks tam neiedod dvēseli. Serdi. Centru. Sirdi. Vienalga, kā to nosauksim.

Pats M. Zariņš presē izteicies, ka ar Didriku Taizeli viņš gribējis radīt komisku tautas varoni. Es nenoliedzu iespējamību un varbūt pat vajadzību tādu radīt. Ka caur smiekliem var reizēm pateikt vairāk patiesības nekā dramatiski tragiskā tonkārtā, liecina daudzi piemēri mākslas un literatūras vēsturē, sākot jau ar viduslaiku karnevāla tradīciju un, piemēram, ar āksta tēlu Šekspīra lugās. Par īstu flāmu varoni kļuvis Š. de Kostēra radītais Tils Pūcesspiegelis, bet kaimiņos igauņos — J. Smūla Kihnu Jens. Viņus abus par savējiem tik labprāt pieņēma arī pateicīgais latviešu skatītājs 60. gadu otrajā pusē, kad Jaunatnes teātrī dzīvoja E. Liepiņa Pūcesspiegelis, bet Drāmas teātrī — K. Sebra Kihnu Jens. Taču M. Zariņa radīto Taizeli no abiem minētajiem varoņiem atšķir kas ļoti būtisks. Pūcesspiegelim un Kihnu Jenam komiskas ir tikai viņu ārējās izpausmes



*M. Zariņa «Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» Drāmas teātri.
Didriks Taizels — U. Dumpis,
Ona — A. Kairiša*

un arī tad ne vienmēr, turpretim viņu centieni ir ļoti nopietni: pirmais cīnās par dzimtenes brīvību, otrais apliecina to, ka īstam vīram jābūt stiprākam par savu likteni. Ar Taizeli nesaistās nopietns (pareizāk — nekāds) saturs. Rezultātā tiek pierādīts, ka par tautas varoni nevar kļūt tēls, kura galvenā īpašība ir aprobežotība, kas viņu noved dažādās komiskās situācijās.

«Didrika Taizeļa brīnišķīgajos piedzīvojumos» nav nekā no M. Zariņa labāko darbu iezīmēm — ne dvēseles, ne apreibinošas fantāzijas, pat ne barokāli krāšņas valodas. Ir auksta ironija, pārstāvošs izsmiekls, garlaicības rafinētība. Tātad īpašības, kas Drāmas teātra mākslai nekad nav piemitušas. Varbūt mēs šad tad varam pārmest teātrim vājus rezultātus satīrisko komēdiju iestudējumos, bet nekad šajā kolektīvā nav izsmiets cilvēks kā tāds, nekad uz cilvēku te mākslinieki nav skatījušies augstprātīgi. Tas rada uzticību šim teātrim un paļāvību uz to, stiprina pārliecību, ka īsta māksla nekad nav jauna.

Milzīgais aktieru ansamblis A. Jaunušana vadībā ar sev raksturīgo labestību, humoru, cilvēkmīlestību, arī ar panaivu asprātību

M. Zariņa «Didriks Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» Drāmas teātri.
Didriks Taizels — I. Adermanis,
Ona — V. Līne



centies atdzīvināt šo pašā pamatā nedzīvo literāro darbu. Centies izvilkēt tam cauri pat atsevišķas dvēseliskas stīgas (Onas tēla trak-tējumā A. Kairiša maigāk, V. Līne ironiskāk pauž nopietnu domu par uzticības, kaut arī nepiepildītas mīlestības skaistumu). Pir-majās izrādēs, kolektīva kopenerģijas iedvesmots, uzvedums izrā-dīja zināmas dzīvības zīmes. Gaiši un svētdienīgi skanēja koru dziedātās dziesmas, kas sentimentālāk noskaņotu skatītāju (te es domāju arī sevi) noveda pie atziņas, ka dziesma, lūks, ir mūžīga, lai kā dažādos laikmetos tai apkārt neākstītos visādi apšaubāmi sabiedriskās sadzīves organizatori. Atsevišķos izrādes momentos varēja nojaust maigus mājienus uz dažām mūsdienu nebūšanām, piemēram, uz spekulatīvajiem pārspīlējumiem «tautas tēmas» kop-šanā, pārmērīgo aktieru dziedātāju ārišķību epidēmiju utt. Taču, laikam ejot un zūdot sākuma izrāžu raksturīgajam tonizējošajam satraukumam, inscenējums sairis atsevišķu, savā starpā nesaistītu epizožu gari stieptā savirknējumā bez kopējas jēgas un mērķa. Tādējādi tiek apliecināts fakts, ka nevar teātrī dzīvot, pastāvēt un attīstīties darbs, kuram nav nopietna satura (arī komēdijā tas

nepieciešams, kaut ar komēdijas līdzekļiem izteikts), kuram nav mākslinieciskas idejas. Un paradoksāli: ja darba vienīgais mērķis ir izklaidēt, tad tieši šo mērķi tas nevar sasniegt. Par jokiem joku pēc skatītājs nesmejas. Viņš ir apvainots, ka viņu vērtē tik zemu.

Aplūkojot kāda teātra saturiskās (idejiskās) programmas trūkumu, parasti skata tikai vienu aspektu — to, ka skatītājus neaizrauj salasīts repertuārs. Reti runā par teātra programmas trūkuma ietekmi uz aktieru kolektīvu. Tieši te milst vissāpīgākās problēmas.

Aktieri «Taizeļa» izrādē dara visu, kas no viņiem prasīts, bet savā garā ir tālu projām. Viens, iespējams, teātra bufetē. Otrs — mājās pie sievas. Trešais — kaut nu tā būtu! — rītdienas jaunās lugas mēģinājumā. To visu redzot, tomēr nekā nevaru pārmest aktieriem. Jo teātra programmas trūkums aktierus pārvērš egoistos. Es ticu, ka visā republikā slavenā izrādē aktieris ar prieku izpildītu arī trešā plāna lomu. Viņš lepotos ar izrādi, ar savu teātri. Ar izrādes idejām, kas saviļņo cilvēku prātus un jūtas. Ja cilvēks ticēs savam mērķim, tad arī bez personiskiem panākumiem šo mērķi nenodos. Bet ja mērķis izplūdis vai pavisam pazudis? Ja par vienīgo palicis: «Esmu aktieris!» Tad kalpošanu idejām nomaina tieksme kalpot saviem panākumiem. Ja par aktieri neviens nedomā, ja viņš ir vajadzīgs tikai kā pasīvs izpildītājs, tad arī viņš sāk domāt tikai par sevi. Un brīdī, kad režisors ķersies pie sev visdārgākās izrādes, viņš var sastapties ne tikai ar neuzticību vai pasivitāti, bet arī ar to, ka aktieris nevis negribēs, bet vairs nevarēs nesavtīgi domāt par kopējo lietu.

Nebija, ai, nebūt nebija aplama ideja par teātri kā domubiedru kolektīvu, par ko mūsu prese savā īsredzībā tik daudz un ar tādiem panākumiem zoboļās. Jo teātris ir kolektīva māksla.

P. S. pie jautājuma par teātra programmu

Jautājumam par programmu Drāmas teātrī nepieciešams papildinājums vai — labāk teikt — precizējums. Jo režisors M. Kublinskis jau ilgāku laiku konsekventi īsteno savus mērķus vienas tēmas izkopšanā, realizē savu individuālo programmu. Vai tā spēj ieņemt centrālo vietu teātra kopīgajos centienos?

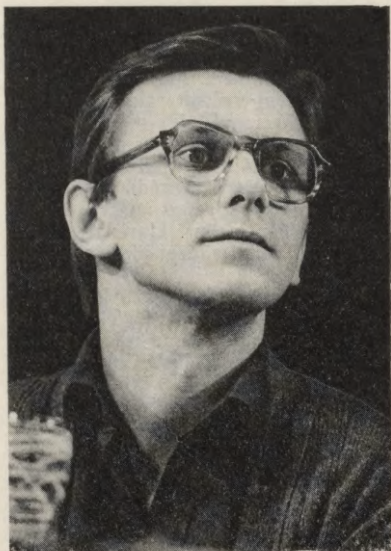
M. Kublinska uzmanības lokā ir cilvēku savstarpējās atsvešinātības jautājumi, ilgas pēc mīlestības un vientulības tragisms, grūtais ceļš cilvēkam pie cilvēka, pārvarot egoismu un bailes vilties kā sevi, tā citos. Tās ir problēmas, ar kurām dažādos aspektos iznāk saskarties ikvienam. Tādēļ arī M. Kublinska pēdējo gadu izrādes — «Elektra — mana mīla», «Lauva ziemā», «Hamilkara kungs» — guvušas plašu sabiedrības atzinību.

Turklāt M. Kublinskis spēj interesanti (var pat teikt — intrigējoši) veidot izrāžu ārējo formu. Tieši viņš praksē visvairāk izpētījis Drāmas teātra mazās zāles iespējas, drosmiģi eksperimentējot ar visai atšķirīgiem spēles laukuma iekārtojumiem. Arī sadarbībā ar scenogrāfiem un kostīmu māksliniekiem režisors tiecas pēc neparastības, pat varbūt pēc zināma sensacionalitātes momenta, kas patīkami tonizē, padara teatralāku un krāsaināku reizēm pārāk ikdienišķo teātra ikdienu. Te var minēt oriģinālos tērpus izrādēm «Lauva ziemā» un «Hamilkara kungs», bagātīgos zvērādu klājiņus un sveču plīvas «Lauvā ziemā», M. Tabakas gleznas un Līvānu stiklu «Hamilkara kungā». Režisors labi pārzina arī klasisko un moderno mūziku, kuras prasmīgs izmantojums izrādēm piešķir ne tikai emocionalitāti, bet arī episkumu.

Un svarīgākais — M. Kublinskis savās izrādēs galvenās lomas uztic trupas izcilākajiem aktieriem. Vārds «uztic» ir īsti vietā, jo režisors patiešām uzticas šiem aktieriem, ļaujot viņu talantam brīvi atraisīties. Tieši šī režisora izrādēs pēdējos gados savus visnopietnākos darbus radījuši tādi Drāmas meistari kā L. Freimane, E. Radziņa, V. Līne, A. Liedskalniņa, K. Sebris, J. Kubilis. Papildu radošo tonusu un sacensības spraigumu uzvedumiem piešķir arī tas, ka abos sastāvos gandrīz vienmēr spēlē talantā līdzīgi spēki.

Lai cik dažādi vērtētu M. Kublinska pēdējo gadu darbus, es nespeju aizmirst, ka režisors ir radījis «Elektru — manu mīlu» — izrādi, kurā, pirmkārt, izdevās panākt ļoti patiesu (īstu, dzīvu, dziļu) cilvēka iekšējās būtības atklāsmi. Otrkārt, personība tika radīta dialektiskās attiecībās ar konkrēti izpētītu laikmetu. Treškārt, visu uzvedumu caurstrāvoja kaismīgas ilgas pēc mīlestības, pēc gara brīvības un neatkarības. Elektras nepiepildīto ilgu spēks dīvainā kārtā kļuva par skatītāju stiprinātāju, jo pierādīja, ka bez spējas kvēli ilgoties un cerēt nekā nevar iegūt ne personiskajā dzīvē, ne sabiedriskajos centienos. Domāju, ka tāda izrāde kā «Elektra — mana mīla» varētu ieņemt godpilno Drāmas (un jebkura cita) teātra programmas darba vietu kā idejiskā, tā mākslinieciskā ziņā.

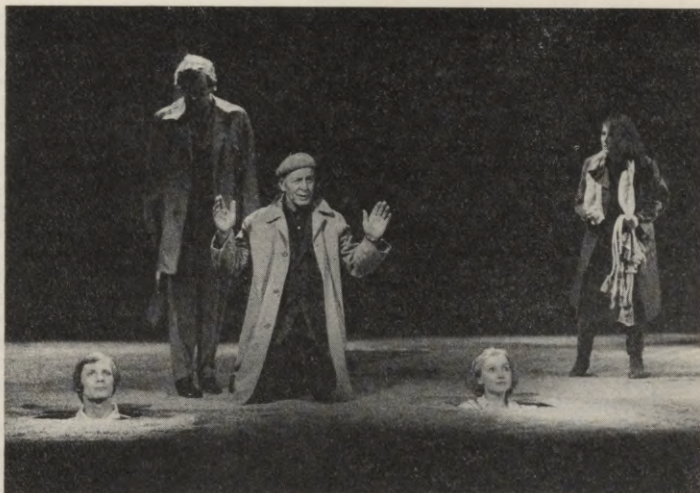
Kādēļ to nevaru teikt par citām M. Kublinska pēdējā laika izrādēm? Tādēļ, ka iestudējumos «Lauva ziemā», «Hamilkara kungs», «Klusā daba ar cilvēkiem» redzama režisora tendence nevis analizēt konkrēto situāciju un lugas materiālu, bet, apejot analīzi, sniegt ārpus jebkāda laika un apstākļiem dzīvojošu cilvēku ciešanu, kaislību un vientulības demonstrējumu nevis kā līdzekli pasaules un personības dziļākai izzināšanai, bet kā pašmērķi. Turklāt ar ievirzi uz īpašu cildenību un traģiski skaidrām skumjām. Ievērojamie aktieri to, protams, izdara efektīgi un cildenajās skumjās un traģiskajās ciešanās atklāj patiesus pārdzīvojumus.



L. Stumbres «Klusā daba ar cilvēkiem» Drāmas teātrī. I. daļa «Ipolīts». Ipolīts — R. Zagorskis

Tādējādi šajās izrādēs pastāv grūti atšķetināms mākslīgā (režijas abstraktais domāšanas virziens) un patiesā (talantīgo aktieru īstās emocijas) sajaukums. Sādas izrādes var aizkustināt skatītāju sirdis, jo nebūt ne tik bieži teātrī rodas iespēja, sekojot varoņu ciešanām, apraudāt pašiem savas dzīves neizdevušās lappuses. Turklāt mācīties līdzdzīvot citu bēdām arī ir humāns akts. Man savukārt aizraujošākie un patiesākie brīži šajās izrādēs liekas tie, kuros aktieru talanti intuitīvi cenšas izraut savus varoņus no mūžīgo ciešanu jūga; šajos mirkļos ārējais skaistums un efektīgums tiek upurēts aktiera mākslas vienīgajam īstajam skaistumam — iekšējai patiesībai. Visvairāk šādu patiesības brīžu var redzēt E. Radziņas un L. Freimanis spēlē izrādē «Lauva ziemā», V. Līnes un K. Sebra tēlojumā «Hamilkara kungā».

Savā līdz šim jaunākajā iestudējumā Drāmas teātrī — L. Stumbres «Klusajā dabā ar cilvēkiem» — M. Kublinskis turpina sev tuvās atsvešinātības tēmas izpēti. Šajā lugā, tāpat kā iepriekšējos dar-



L. Stumbres «Klusā daba ar cilvēkiem». 2. daļa «Bērni». Ingus — L. Grabovskis, Ingus tēvs — J. Lejaskalns, Selinas tēvs — A. Videnieks, Selina — M. Sika, Selinas māte — M. Zemdega

bos, jaunā, talantīgā dramaturģe aizsargā cilvēka iekšējās pasaules neatkarību, personības tiesības uz savu patstāvīgi izlemtu dzīves veidu, kas nelīdzinās ikdienišķajam standartam. L. Stumbres varoņi negrib dzīvē nekā ne pārveidot, ne iegūt, ne izcīnīt, viņi vēlas tikai vienu — lai viņus liek mierā. Taču tieši tas izrādās neiespējami, jo apkārtējā pasaule agresīvi uzbrūk un grib piespiest visus dzīvot vienādi. Varoņi mēģina glābties, apkārtējo norišu un cilvēku uzspiestajā dialogā vienkārši ciešot klusu. L. Stumbres darbos parādās līdz šim mūsu dramaturģijā nebijis varonis — cilvēks, kurš klusē, kurš nesarunājas, kurš neatbild. Iespējams, ka šāds varonis liecina par kādiem līdz šim mākslā neapzinātiem dzīves procesiem. L. Stumbre savos darbos šos procesus gan nerāda, tiem pēdas nemeklē arī M. Kublinskis. Kāds kādu ir pievilis pārāk dziļi? Kāds kādam ir melojis pārāk ilgi? Kāds pārāk agri ir ieraudzījis dzīves cīņas smagumu? Bet — kurš? kad? kam? kā? — uz šiem jautājumiem atbildes netiek dotas ne lugā, ne izrādē. Bet

varbūt L. Stumbres lugas ir reālistiskas metaforas un te notiekošajam cēlonību nevajag meklēt?

Un tomēr. Man personiski tuvāka mākslā ir aktīvāka dzīves pozīcija un varonis, kurš par savu izvēlas nevis klusēšanas, bet aktīvas rīcības ceļu, jo sākt klusēt, pirms izmēģināts viss savas patiesības pierādīšanai, man liekas mazliet augstprātīgi un egoistiski jau nu katrā ziņā. Bet varbūt var klusēt aiz nevarības? Varbūt var klusēt tādēļ, ka šim varonim atklātā sarunā nebūtu īsti ko teikt?

Taču šāda klusēšanas pozīcija pastāv mākslā un acīmredzot arī dzīvē, to var dažādi vērtēt, bet nedrīkst ignorēt. Šādas jaunajā paaudzē sastopamas dzīves pozīcijas atklāsme vērtējama kā teātra tendence tuvojoties realitātē eksistējošiem procesiem.

Sis lugas interpretācijā bija ļoti nepieciešams režisora patstāvīgs vērtējums par sarežģītajām dzīves parādībām. Taču M. Kublinskis pilnībā solidarizējās ar L. Stumbres attieksmi pret lugas varoņiem, tādēļ izrādes centrā ir pozitīvo tēlu ciešanas ļaunās pasaules ielenkumā.

Viencēlienā «Bērnī» M. Sika (Selina) un L. Grabovskis (Ingus) darbojas patiesi, tikai, kādēļ šie trīsdesmitgadnieki īsti nesarunājas ar saviem vecākiem, tā arī nekļūst skaidrs. Ja šajās lomās būtu jaunāki aktieri, tad daudz ko varētu izskaidrot ar varoņu infantilismu un dzīves pieredzes trūkumu.

Viencēlienā «Ipolits», kad Melāniju atveido A. Liedskalniņa, precīzi tiek realizēta jau iepriekš minētā shēma — varmācīga māte sagrauj meitas ģimenes laimi, iekārojot viņas vīru. E. Radziņa savu Melāniju rāda dziļāku un sarežģītāku nekā lugā, tādēļ viencēliens iegūst citu jēgu. E. Radziņas varone patiesi mīl R. Zagorska Ipolitu un apliecina, ka īsta, lai arī par grēcīgu uzskatīta mīlestība ir lielākā dzīves balva. Blakus E. Radziņas Melānijas krāsainās un valdzinošās (arī valdonīgās) personības plašajām dimensijām nu patiesi pārāk sīki sāk likties viņas meitas un znota uz «kārtīgumu» dibinātie dzīves principi.

*Par dažām primitīvām matemātiskām darbībām,
kas tomēr palīdz saprast būtību*

Kad mūsu priekšā ir īsts un aizraujošs mākslas darbs, mums gribas to baudīt veselu un viengabalainu, dzīvu un nesadalītu. Grēcīga liekas pat doma, ka tas būvēts pēc kādiem noteiktiem likumiem, jo jaunas dzīvības rašanās vienmēr ir brīnums un noslēpums. Kā dabā, tā mākslā. Taču prāts reizēm piedāvā arī kādas pavisam elementāras likumsakarības, kuru gaismā realitāte

sāk kārtoties neparedzēti savdabīgās un negaidītās kombinācijās, ļaujot sevi izziņāt dziļāk. Pie tādām elementārām likumsakarībām pieder arī attiecības, kādas dramatiskā darba iestudēšanas procesā nodibinās starp režisoru un lugu. To apjaušana palīdz labāk saprast konkrēto mākslas darbu. Kā jebkura abstrakcija, arī manis piedāvātie četri šo attiecību varianti ir, protams, relatīvi.

Katrs īsts mākslas darbs (tas attiecas kā uz klasiku, tā uz mūsdienu autoru sacerējumiem) ir noteikta sistēma. To var uzskatīt arī par pabeigtu celtni vai oriģinālu pasauli. Tajā starp atsevišķiem elementiem pastāv noteiktas likumsakarības jeb saites. Dramaturģiju nosacīti var sadalīt divās grupās: reālpsiholoģiskā drāma un ideju drāma. Latviešu klasiskajā dramaturģijā Blaumanis un Rainis gandrīz vai skaidrā veidā katrs pārstāv savu novirzienu. Ideju drāmā rakstniekam primārais ir ideja; dramaturga rādīšanas ceļš iet no vispārējā uz atsevišķo, tādā no idejas uz tēlu. Turpreti reālpsiholoģiskajā drāmā primārais ir tēls jeb raksturs. Lugas idejiskais vispārinājums veidojas no psiholoģiski precīzi izstrādātu tēlu savstarpējām attiecībām.

Tāpat kā dramaturģijā, arī mūsdienu režijas mākslā pastāv divi atšķirīgi darba principi. Viens režisors sāk ar ideju, ko iemieso atsevišķos tēlos un to attiecībās. Otram primārais ir atsevišķi tēli. Kopējā uzveduma ideja rodas, kad vienotā ansamblī saslēdzas atsevišķi izstrādātie tēli, kuros režisors precīzi iezīmējis attiecīgu virsuzdevumu.

Tādad mūsdienu teātrī iespējami vismaz četri dramaturģijas un režijas savstarpējo attiecību modeļi. (Visvairāk diemžēl ir tādu uzvedumu, kuros vispār nav nekādu modeļu; princips tāds — ņem lugu no viena stūra un kaut kā dabū virsū uz skatuves. Tas attiecas kā uz Latvijas, tā arī uz citu republiku izrādēm.) Un ar katru no šiem modeļiem talantīgs mākslinieks var gūt panākumus.

Tādad pirmais: reālpsiholoģisku drāmu iestudē režisors, kura darbā primārais ir atsevišķs tēls. Sajā aspektā kā vienu no padomju teātra 70. gadu izcilākajām veiksmēm var minēt A. Efrosa uzvesto I. Turgeņeva «Mēnesi uz laukiem» Maskavas Mazās Bronnajas teātrī. No Latvijas teātru pēdējo gadu prakses te var nosaukt O. Krodera režisēto A. Ostrovska lugu «Līgava bez pūra», H. Romanovas un I. Adermaņa veidoto studentu diplomdarba izrādi — R. Blaumaņa «No saldenās pudeles», A. Jaunušana uzvesto diplomdarbu T. Viljamsa «Vasara un dūmi».

Reālpsiholoģisku lugu iespējams iestudēt arī kā ideju drāmu. Tikai ir jābūt ļoti precīzai idejiskā mērķa apziņai, lai reālpsiholoģiskas lugas tēlu sistēmu pārtransponētu uz citu — uz režisora ideju sistēmu. Te notiek nevis tēlu attiecību atrakšana, bet jaunu domu dēstu dēstīšana virsū lugai. Šādos gadījumos gandrīz



R. Blaumaņa «Ugunī» Drāmas
teātri. Kristīne — Ā. Kairiņa, Ed-
gars — Ģ. Jakovļevs

vienmēr kāds elements no psiholoģiskās sistēmas pretojas jaunajai ideju sistēmai. Un paliek kā nemotivēts moments jaunajā mākslinieciskajā sistēmā. To var redzēt spilgtajā A. Čehova «Trīs māsas» iestudējumā Tagankas teātri, kur J. Ļubimovs oriģināli tiek galā ar «nepakļaujamiem momentiem» tēlu tekstā — viņš tos nevis svītro, kas būtu varmācība pret klasisko tekstu, bet gan attiecīgi pārmāc ar skaļu mūziku. Mūsu republikā šāds iestudēšanas veids daudz retāk sastopams nekā pārējie trīs. Mākslinieciski vispārliedzīgākais piemērs — A. Kaca inscenētais N. Gogoļa «Revidents».

Viens no Latvijas teātru pieredzes spilgtākajiem piemēriem, kad ideju drāma iestudēta ar «ideju režijas» līdzekļiem, ir V. Maculēviča veiktais Raiņa velnu nakts «Spēlēju, dancoju» uzvedums. Arī A. Kaca iestudētā V. Merežko luga «Laimas dzirnas». Arī V. Lūriņa veidotā studentu diplomdarba izrāde «Karnevāls» (pēc A. Upīša «Zanna d'Arka» motīviem).

Ideju drāmu var iestudēt arī ar «reālpsiholoģiskās režijas» metodēm. Labus panākumus savulaik guva A. Jaunušans, uzvedot

R. Blaumaņa «Uguni» Drāmas
teātri. Edgars — U. Norenbergs,
Kristīne — L. Kugrēna



Raiņa «Pūt, vējiņi!». So ceļu gāja arī A. Liniņš, iestudējot Raiņa lielo filozofisko drāmu «Jāzeps un viņa brāļi».

Gribu uzsvērt, ka, manuprāt, abas režijas metodes ir dzīvas, auglīgas un iespējamās. Latvijā pēdējos gados vairāk sastopami tādi režijas darbi, kuros režisors sācis ar atsevišķa tēla dzīves izpēti. Kāpēc tas tā? Te vairāki iemesli. Pirmkārt, ne bez nozīmes fakts, ka lielākā daļa Latvijas režisoru ir nākuši no aktieriem. Otrkārt, lai sāktu ar idejām, ir nepieciešams talants domāt filozofiski, teorētiski vispārināt dzīves parādību likumsakarības. Mūsu režisori pa lielākai daļai ir dzīves filozofi ar spēcīgi attīstītu intuīciju, nevis teorētiski domāt spējīgi intelektuāļi. Turklāt «ideju režijai» nepieciešama apziņa, ka teātris spēj ne tikai dzīvi atspoguļot mazāk vai vairāk skaidri, vairāk vai mazāk drosmīgi, bet arī ietekmēt to, saukt cilvēkus sev līdzī cīņā par noteiktiem ideāliem un pret noteiktām parādībām. Mūsu teātris pēdējos gados lielā mērā šo pašapziņu ir zaudējis, paliekot pie visai pieticīgiem mērķiem: izklaidēt, iepazīstināt ar dramaturģiju, parādīt ārpus laika dzīvojošu cilvēku psiholoģiskas nianšes...



G. Figueiredo «Dons Žuāns» Drāmas
teātri. Donna Anna — I. Brauna

Drāmas teātra režisori (jāatkārtojas: izņemot atsevišķus V. Lūriņa centienus) strādā pēc reālpsiholoģiskās darbības metodes, par pamatu vienmēr izvirzot tēlu, sākot ar atsevišķu lomu. Te pamatā režisors domā tēlos, raksturos, te primārais nav idejas vai problēmas. Ir idejas caur raksturu, problēma, kuru var nolasīt no atsevišķa tēla. Kā jau teicu, ar šo metodi strādājot, ja tā ir dzīva visos posmos, var radīt pārsteidzoši svaigus un ietekmīgus mākslas darbus. Par šīs metodes apbrīnas cienīgiem demonstrējumiem var uzskatīt divus studentu diplomdarbus 1982. gada pavasarī: A. Jauņšana iestudēto T. Viljamsa lugu «Vasara un dūmi» un H. Romanovas, I. Adermaņa uzvesto R. Blaumaņa «No saldenās pudeles». Te forma kļuvusi saturiska, jo, pirmkārt, ir dzīvi cilvēku tēli, otrkārt, dzīvas attiecības starp tiem, treškārt, tēlu rīcībā precīzi nosprausts idejiskais virsuzdevums.

Taču Drāmas teātra aktieru darbā pēdējos gados nākas atzīt attiecību trūkumu starp tēliem, idejiskā virsuzdevuma neskaidrību raksturos. Palicis viens komponents — cilvēka raksturs kā pašmērķis. Šāds savrupīgs spēles veids rada atslābinātu tempu un grūti uztveramu visa iestudējuma idejisko mērķtiecību, piemēram, tādās



izrādēs kā brāļu Kaudzīšu «Mērnīku laiki», N. Gogoļa «Revidents», atsevišķos posmos Dž. Goldmena «Lauvā ziemā».

Un kas tad īsti bija galvenais neveiksmes cēlonis A. Jaunušana uzvestajā R. Blaumaņa «Ugunī»? Pirmkārt, ne pārāk veiksmīgā galveno lomu sadale. Kā šķiet, abi Drāmas teātra skatītāju iemīļotie varoņlomu tēlotāji — A. Kairiša (Kristīne) un Ģ. Jakovļevs (Edgars) jau paši līdz galam nenoticēja savai atbilstībai jauno mīlētāju lomām. Savukārt L. Kugrēnai Kristīne bija jāspēlē tādā laikā, kad pēc pirmo darba gadu nopietnajiem panākumiem bija sācies zināms pārdomu, iespējams, iekšējo pretrunu periods, ko ikviens radošs cilvēks pazīst kā mokas pirms pāriešanas jaunā kvalitātē. Toties U. Norenbergam Edgars kļuva par vienu no visnopietnākajiem sasniegumiem pēdējos gados. Tas arī ir Drāmas teātra aktieru darba kultūrai raksturīgi — spēt sevi saglabāt kā radošu mākslinieku, ilgi tēlojot epizodes vai trešā plāna lomas, ēdot šo solīdi akadēmiskas, milzīgas aktieru trupās locekļa rūgto maizi. Un, kad pienāk īstais brīdis, spēt būt uzdevuma augstumos. Par to pēdējā laikā liecina arī tādi nopietni aktierdarbi kā L. Caukas Zaiga «Filiālē», R. Garnes Izabella «Donā Žuānā» un Sandra



*J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas 1982. gada absolventi — Drāmas teātra jaunie aktieri:
Dzintars Belogrudovs. Dace Bonāte. Inese Ķiršone. Juris Lisners. Vizma Ozoliņa.
Dainis Porgants*

«Albertā», H. Dancbergas Marta «Albertā», M. Mainieces Horsta madama. Un cik vēl daudz radošu individualitāšu negaidītos pārvērsienos spētu atklāties, ja vien būtu ko spēlēt! Bet teātris gadā joprojām turpina iestudēt četras, dažkārt piecas jaunas izrādes. Kāds milzīgs intelektuāli emocionāls kapitāls rūšē pusizmantots...

Otrkārt, režisors par galveno uzdevumu «Ugunī» jauniestudējumā izvirzīja nevis mīlestības psiholoģijas izpēti, bet dažādu raksturu būtības atklāsmi, kad tos kvelde sarežģītu dzīves apstākļu ugunis. Turklāt šoreiz tēlu dzīves tika veidotas, nevis atrotot no raksturu attiecībām izlobāmo saturu, bet sacerot pašas par sevi interesantas cilvēku biogrāfijas un uzpotējot tās lugas materiālam. Tādējādi jau uzveduma ieceres struktūrā iezīmējās tēlu



*J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas 1982. gada absolventi —
Drāmas teātra jaunie aktieri:
Jānis Reinis. Ilze Rudolfa. Ināra Slucka. Jūris Rījnīks. Ivars Sietiņš.
Ēriks Vilsons*

savrupība un izrādes idejiskā virsuzdevuma trūkums; to vēl padziļināja vienai šī teātra aktieru daļai raksturīgais savrupīgais spēles veids, kas nav virzīts uz attiecību dibināšanu, uz kontaktu meklēšanu ar partneri. Tādēļ «Ugunī» iestudējums ir kā dažādā mākslinieciskā līmenī izpildītu portretu galerija, kurā vispārlicieņošāk izskan tautas nacionālās pašapziņas mošanās motīvi. Vistiešāk šī līnija saistās ar tādiem tēliem kā Akmentiņš (V. Lūriņš, K. Zušmanis), Klenga (K. Trencis, R. Ceplītis), Alders (J. Kaijaks). Tātad izrādes centrā izvirzās nevis lugas galvenie tēli un viņu likteņi, bet perifērie tēli ar sociālām problēmām, kas lugā nav ne tik plaši, ne interesanti izvērstas, lai spētu noturēt skatītāju uzmanību visu izrādes laiku.

No vienas puses, ir labi, ja teātri valda vienota metode darbā ar aktieriem. Bet, no otras puses, kā pierāda, piemēram, procesi

Valmieras teātrī, tieši prasību un iestudēšanas metožu dažādība bagātina aktierus, liek viņiem būt elastīgākiem, neļauj ieslīgt vienas metodes rutinā un pat egoismā. Jā, blakus tam aktieru egoismam, par ko runāju sakarā ar teātra kopējās radošās programmas trūkumu, ir vēl otrs egoisms, kuru rada metodes rutina. Aktieri pierod pie viena pašrealizācijas veida, kad baudu sagādā iespēja parādīt sevi pēc iespējas plašākā psiholoģiskā tonkārtā, un tad jau kā apvainojums sāk likties režisors, kurš prasa nevis visu aktieri, bet tieši tikai to, cik nepieciešams izrādes idejiskajai kopskaņai. Viens no talantīgākajiem Drāmas teātra aktieriem kādā tikšanās reizē ar skatītājiem teica, ka viņš ne par kādu naudu negribētu strādāt pie J. Ļubimova, tad viņš vispār negribētu būt aktieris. Jo tas taču nevar sagādāt nekādu prieku, ja tev, teiksim, prasa uzskriet uz skatuves, ļaut sevi apgaismot ar sarkanu prožektora gaismu, tad iesvilpties, ieraugot zaļo gaismu, nokrist zemē un velties pa kreisi, beigās izdarot atmugurisku kūleni. Var saprast aktieri, kurš to negrib. Un var saprast viņa domāšanu, kuru tādu izveidojusi metode, pēc kādas viņš visu laiku strādā.

Domāju, ka V. Lūriņa iestudētais «Karnevāls», kuru zāle uzņēma ar gavilēm (priekšskars vērās vienpadsmit reizi), blakus tā paustajām saturiskajām novitātēm ir pozitīvi vērtējams arī režisora darba metodes ziņā, jo te jaunie aktieri radināti pie nosacītā teātra prasībām. Režisors viņiem licis saprast, ka aktierim bez iekšēja protesta jāspēj būt arī tikai funkcijai kopēja mērķa labā. Nevaru teikt, ka šis iestudējums teātrī būtu novērtēts kā principiāli nozīmīgs. Daži to uztvēra pat kā jaunās — meistarībā vēl nenostiprinātās paaudzes «maitāšanu».

* * *

Kaut arī, kad šo rakstu beidzu, ziema aiz loga izsnieg savus pēdējos puteņus, nāk pavasaris. Un es ticu, ka tas kārtējo reizi kā dabā, tā mākslā pierādīs, ka visa teorija pelēka...

Līvija Akurātere

DAILES TEĀTRIS JAUNĀ PERIODĀ

Ne reizi vien teātri salīdzināti ar kuģiem, kam atkarībā no repertuāra nozīmības, no izrādes veidotāju kopējā darba mērķniecības, no tēlojuma svaiguma vai no sastinguma, ko uzspiedusi rutina, attiecīgi veidojas brīva un strauja vai smaga un apgrūtināta gaita. Izmantojot šo pazīstamo salīdzinājumu, varam izsauk-

ties: kāds varens kuģis tagad ir latviešu Dailes teātris! Uz tā klāja un mašīntelpās par brauciena drošību rūpējas pieredzējuši tālbraucēji kapteiņi, stūrmaņi un kuģa virsnieki un viņiem apkārt darbojas milzum daudz jungu. Skatītāji — un to ir daudz, kurus šis kuģis solās vest pretī atziņu horizontiem, — katru vakaru uzkāpj pa varenu trapu vai ne mazāk aicinošām sānu ejām, lai tad, saplūstot kopā plašajā pasažieru telpā, nodotos braucienam.

Varbūt būtu interesanti rast atbildi, kurp 1982. gada rudenī, ziemā, kad top šis raksts, ved savus līdzbraucējus Dailes teātra mākslas kuģis? Vai uz apcerīgumu un saudzīgumu? Uz sapņu tālēm un laimes salu? Uz divām, intriģējošām zemēm? Uz raibraibas jautības svētkiem? Uz smeldzīgumu? Uz tumsā un miglā meklējamām joslām starp cilvēkdzīves klintīm? Uz drosmi? Uz neprātīgu triekšanos pretī trakojošai bangotnei. Uz protestu, parādot posta malu? Uz derdzīgumu? Uz pašu pekli un soda vietu? Uz...

Bezgala plašs ir ikviena teātra iespēju loks. Viss atkarīgs no izvēlētā kursa, no gribas un mākslinieciskās gaumes kritērijiem, no ieguldītajiem pūliņiem un nepiekāpības.

Par Raiņa Dailes teātra darbu, sākot ar «Branda» panākumiem, samērā daudz rakstīts presē un lielāko tiesu — ar atzinību. Pārsvārā savu viedokli izteikuši zinātnieki, kuri labi pazīst Dailes teātra nodomus un seko to piepildījumam, atrodoties gan garīgā, gan reizēm arī ģeogrāfiskā tuvumā teātrim. Tas šiem Dailes teātra paveiktā darba vērtētājiem ļauj ar lielu vērību uztvert ikvienu ieguvumu un līdzieinteresēti izskaidrot uz skatuves saskatīto. Savukārt tas, kas teātra sniegunā vēl palicis nepaveikts, tādos gadījumos tiek uztverts kā pārejoša parādība, kam lielāka uzmanība nav jāpievērš, jo nākotnē saskaņā ar teātra iecerēm tas tik un tā pazudīs.

Patiesi — izcelt, izgaismot, propagandēt to, kas top, — tā nav slihta attieksme. Mēs visi, kuri rakstām par teātri, katrs savā reizē esam centušies šādu attieksmi sevī attīstīt. Mākslas veidotājiem tā dod gandarijuma apziņu, ka ir, kas viņu virzīšanos uz priekšu saskata, ka ir, kas viņus atbalsta un iegūtās vērtības apstiprina. Taču, ja visi, kuri raksta mūsu presē par teātra mākslas parādībām, kļūs par teātru kolektīvu un atsevišķu mākslinieku grupu nodomu un veikumu līdzatbalstītājiem, tad šaubos, vai teātru un kritikas attiecību jomā būs aizsniegts visideālākais stāvoklis. Diezin vai tad šo kolektīvu tālākā attīstības gaita ar laiku neklūs apdraudēta? Vai nepielavīsies apmiers, un vai dziļas pārliecības vietā nesāks valdīt pašpārliecinātības radīta ambīcija? Katrā ziņā tādā gadījumā paliks neizzinātas to skatītāju domas, kuri teātra veidotos mākslas darbus uztvēruši distancētāk, jo arī ikviens recen-



G. Priedes «Zilā» Dailes teātrī. Juris — I. Elerts, Rasma — V. Artmane

zents ir skatītājs un pārstāv kādu daļiņu no gaumes un uztveres ziņā nevienveidīgās teātra apmeklētāju saimes.

1981./82. gada sezonā Dailes teātra mākslinieciskā reputācija ir visai stabila. Tā uzvedumi kā aktīvā repertuāra vienības — «Atraitnes», «Baznīcas kalnā», «Brands», «Brīvais temats», «Džons Neilands», «Elizabete, Anglijas karaliene», «Jāzeps un viņa brāļi», «Krauļa», «Mācību trauksme», «Mindaugs», «Sapnis vasaras naktī», «Stepes vilks», «Serloks Holmss», «Uzticības saldā nasta», «Zilais putns», «Zili zirgi sarkanā plāvā» u. c. — kopainā labi izskatās uz dažu citu vai nu mazliet pagurušāku, vai sevi neizdevīgāk parādījušu teātru fona. Tieši tāpēc ir vērts šo labo izskatu apsvērt no dažādiem viedokļiem un pārbaudīt, vai skatītājus ietekmē parādiska krāsainība, oreols, ko izraisījuši iepriekšējie panākumi, vai arī aktīva jaunatklāsmē.

Arnoldam Liniņam, kas par Dailes teātra galveno režisoru kļuva 1970./71. gada sezonā, mākslinieciskās vadības pirmajā posmā bija divi svarīgi uzdevumi. Pirmais — nodibināt saprašanos ar ansambli un, gan intensīvi noslogojot tā galvenos spēkus, gan ieplūdinot šajā ansambli paša izaudzinātus un tāpēc, kā domājams, režijas

vēlējumiem atsaucīgus tēlotājus, radīt priekšnoteikumus šodienīgas āktiermeistarības izkopšanai. Otrais uzdevums — iestudēt tādas izrādes, kas pēc iespējas droši piesaistītu skatītāju interesi. Tāpēc režisora darbības sākumā redzējām samērā daudz publiku intrigējošu ārzemju dramaturģijas darbu, taču drīz vien sāka dominēt tāda veida programmatiski uzvedumi, kuru mērķis bija pierādīt, ka daudzu skatītāju mīlētā Dailes teātra raksturīgākās iezīmes un tradīcijas kolektīvam vēl arvien ir dārgas un auglīgi transformējamas septiņdesmito gadu skatuves sniegumā.

Tā bija gudra mākslas politika. To nevarēja realizēt vienā dienā, taču, aizsniegusi savu piepildījumu, tā atnesa teātrim ne vienu vien radošu uzvaru. Īpaši tāpēc, ka arī aktieru vidū abi šie mērķi — meistarības kāpinājums un Dailes teātra radošā gara saglabāšana — pamazām tika apjausti un izraisīja aktīvu spēku mobilitāciju.

Šī mobilizācija pārliecinoši izpaudās virknē uzvedumu. Tie ir R. Blaumaņa «Īsa pamācība mīlēšanā» (1973, insc. A. Liniņš un R. Ertnerē, dejas un izdarības izkārtojusi E. Ferda), M. Gorkija «Barbari» (1974, viesrež. A. Kacs, rež. asist. J. Strenga), A. Dripes «Pēdējā barjera» (1974, rež. A. Liniņš, A. Matisa, kust. rež. M. Tenisons, rež. asist. K. Auškāps), H. Ibsena «Brands» (1975, rež. insc. A. Liniņš, rež. asist. K. Auškāps, kust. rež. M. Tenisons), E. Stritmatēra «Bišu Ole» (1975, rež. insc. A. Liniņš, rež. asist. A. Bērziņš, kust. rež. E. Ferda), A. Gelmaņa «Kādas sēdes protokols» (1976, rež. A. Liniņš, rež. asist. A. Dimīters), A. Čehova «Kaija» (1976, rež. insc. A. Liniņš, rež. K. Auškāps), G. Priedes «Nāc uz manām trepēm spēlēties!» (1977, rež. A. Liniņš un K. Auškāps), kā arī, varētu teikt, teātra jubilejas parādes uzvedums «...Visu savu mūžu...» (1977, rež. insc. A. Liniņš, rež. asist. V. Krūze un A. Bērziņš, kust. rež. E. Ferda).

Sasniegtais rezultāts atbrūvoja un iepriecināja plašas skatītāju masas, arī kritiķus kā pašu mājās, tā aiz republikas robežām. Dailes teātra viesizrādēs Maskavā 1977. gadā ar īpaši spilgtu akcentējumu izskanēja atziņa, ka teātra kolektīvs «palicis uzticīgs sava skolotāja Eduarda Smilģa novēlējumiem» (Советская культура, 1977, 20 сент.) un ka «dzīvs ir pats galvenais, kas no viņa saglabāties Dailes teātra mākslā» (Московская правда, 1977, 24 сент.).

Pēc šī un citiem tam sekojošajiem skatuves mākslas kolektīva slavas uzbrangojumiem un pēc Arnolda Liniņa realizētās pirmās darbības programmas triumfālā noslēguma tagad — apmēram piecu sešu sezonu ilgā laikposmā — ir aizsācies jauns Dailes teātra radošās darbības posms ar citiem mākslinieciskajiem mērķiem un citu psiholoģiju.



Ā. Alunāna «Džons Neilands» Dailes teātri. Solo kvartets dziedāšanas biedrībā:
Upmans — J. Paukštello, Felzners — I. Kalniņš, Dreifelds — V. Vētra, Bauers —
A. Bērziņš

Publikas aumaļainās simpātijas, balvas un pagodinājumi rada māksliniekos dabisku tieksmi laimīgo stāvokli paildzināt. Bieži vien šī vēlēšanās saistās ar centieniem savus agrākos sasniegumus reproducēt. Šoreiz, šķiet, vismaz par Dailes teātra režijas mērķiem runājot, tā nav noticis. Iekarotā atzinība atraisījusi rokas, lai tagad varētu ķerties pie dziļi personiskāku novatoriskū mērķu realizācijas, kas iezīmētu jaunus vaibstus arī visa Dailes teātra sejā. Ar to negribu teikt, ka neviens no jauno mērķu aizmetņiem nebūtu daļēji pavīdējis arī pirmā posma uzvedumos, taču tagad tie droši izvirzīti teātra radošās programmas degpunktā. Turklāt ir arī tādi radošā darba jautājumi, pret kuriem attieksme radikāli mainījusies.

Viena no ārējām pazīmēm jaunajā darbības posmā ir tā, ka Dailes teātra režijas spēki, kas sākumā bija cieši konsolidējušies, tagad strādā vairāk nodalīti. Bijušais galvenā režisora māceklis un palīgs Kārlis Auškāps nu būvē pats savas fregates un noteic to brauciena kursu. Viņa vietā blakus kapteinim stājusies jauna mācekļu grupa.



Ā. Alunāna «Džons Neilands» Dailes teātrī. Klumpočs — E. Pāvuls, Džons Neilands — J. Zenne

1976./77. gada sezonā rakstā «Kā neredzamo padarīt redzamu» Arnolds Liniņš paskaidroja, ka viņa mērķis ir izaudzināt aktierus, kuri spētu «ielauzties cilvēka visintimākajos garīgajos procesos», kuri mācētu «vienkāršā, lakoniskā formā pateikt galveno par tēlu, par izrādi, par dzīvi, par cilvēka misiju sabiedrībā». Ar aktiertehnikas apguvi saistītā nozīmē režisors vēlējas, lai viņa vadītajā teātrī strādājošie aktieri nebūtu «pļāpīgi» un atbrīvotos no liekvārdības un aptuvenības.

Tobrīd Arnolds Liniņš deklarēja, ka vēlas radīt izrādes, kurās būtu atņemta «verdžiska padevība žanram», kurās saliedētos «vienotā veselā dažādu žanru un stilu elementi». Viņš uzsvēra: «Tikai brīvi jaucot dažādas struktūras, mēs panāksim to izrādes plūdumu, to dabisko pulsējumu, kas patiesi līdzīgs dzīves norisēm. Tikai tā mēs varēsim konkretizēt, padarīt redzamus tos procesus, kas rakstniekam likuši izvēlēties tieši tādu darba kompozīciju, valodu un visu pārējo, ko viņš atlasījis no dzīvē uzkrātajiem novērojumiem.» Tajā pašā laikā teātra galvenais režisors runāja par to,

kā, «jo tuvāk būsim darba atklāsmei (tātad arī dzīvei), jo skaudrāk pāudīsim savu koncepciju. Es zinu, ka daudzus šis vārds kaitina. Esmu dzirdējis: «Kāda koncepcija? Aktieri vienkārši labi spēlē.» Tikai nezin kādēļ šī spēle neglābj visas tās izrādes, kurās piedalās meistari.» (Cīņa, 1976, 16. sept.)

Astoņdesmito gadu sliekšni pārkāpjot, prasības pret aktieriem, tie principi, pēc kādiem viņiem uz skatuves jāstrādā, nav mainījušies. Turpretī aktieru un režisora sadarbības raksturs formulēts citādi. Rakstā «Nemirs dziesma reiz dziedāta» Arnolds Liniņš paskaidrojis, ka vēlas radīt tādas izrādes, «kur par skatuves dzīves norisi ir atbildīgs ne tikai režisors, bet katrs izrādes dalībnieks (izcēlums mans — L. A.), kam ne tikai fiziski jāpiedalās, bet visiem garīgajiem spēkiem jācenšas radīt dzīve, notikumu atmosfēra uz skatuves». Tādā kārtā skatītājiem, šajās dzīves norisēs iedziļinoties, tiks dota iespēja «piedalīties ar savu līdzpārdzīvotāju un notikumu pakāpenisku analīzi». Līdz ar to minētajā rakstā noraidīta tāda pieeja, kad «izrādes radītāji koncepciju sniedz jau iepriekš — ideju skaidrojošās zīmēs — un tādējādi laupa iespēju izsekot pakāpeniskam notikumu attīstības procesam». (Cīņa, 1980, 21. nov.)

Nemot vērā šajā rakstā teikto un apvienojot to ar dažiem Dailes teātra galvenā režisora izteikumiem tikšanās reizēs ar skatītājiem, kā arī ar skaidrojumiem viņa māksliniecisko programmu labi pārzinošu autoru rakstos, varam secināt, ka Arnolda Liniņa režijas darba pašreizējais ideāls ir atgriešanās jaunā pakāpē pie uzvedumiem, kuros aktieri vispusīgi un autonomi iedziļinātos savu varoņu dzīvēs un it kā bez režijas akcentu palīdzības un komentāriem piedāvātu šīs dzīves skatītājiem. Tādā veidā atklātos sazaroti daudzpusīgs un neviennozīmīgs parādību izgaismojums. Cilvēks šajās izrādēs tiktu tverts nevis kā uzdevums, kura rezultāts jau iepriekš zināms, bet gan kā mīkla, kas katreiz no jauna atminama, atšifrējama.

Skaists mērķis! Turklāt tāds, kas atbilst vienam no valdošajiem strāvojumiem astoņdesmito gadu skatuves mākslā. Par to, piemēram, runā arī kāds no dalībniekiem Vācijas Demokrātiskās Republikas teātra kritiķu aptaujā, kas publicēta «Theater der Zeit» 1982. gada 9. numurā: «Režija mācās ne tikai izpaust savu koncepciju, bet arī ierosināt aktierus uz jaunrades procesu.»

Tāda tipa režijas darbos bieži vien tiek lietots bagātīgs sadzīves detaļu klāsts. Šim detaļām pārvēršoties par reālistiskām metaforām, arvien spēcīgāk atklājas norīšu otrā nozīme, otrais plāns, kas iegūst filozofiska vispārinājuma jēgu.

Te gan jāpiezīmē, ka minētā veida režijas darbu sekmīgai realizācijai ļoti vēlama īpaša — dzīves plūsmas dramaturģija, pie

H. Heses «Stepes vilks» Dailes teātri.
Mocarts — A. Rozentāls, Harijs Hal-
lers — J. Strenga, Hermine — M. Ja-
naus



kādas iestudējumiem kopš A. Vampilova lugas «Vasaras rītā» uzveduma atkārtoti cenšas strādāt L. Paegles Valmieras teātra režisore Māra Ķimele. Vēl jo vairāk šādu mērķu īstenošanai ir vēlami — patiesībā pilnīgi nepieciešami — aktieri, kuriem ir ne tikai vienota izpratne par aktiermeistarības jautājumiem, bet arī vienota cilvēkpietniecības dziņa un uz kopējām filozofiskām atziņām balstīta domāšana.

Kā mēs no pieredzes zinām, tad stingra, spilgti izteikta režisora koncepcija, kas realizēta lugas mēģinājumu gaitā kopdarbā ar aktieriem (un tai nebūt nav obligāti jāizteicas uzdevuma saturjēgu jau iepriekš skaidrojošās zīmēs), ir spējīga aizraut un apvienot arī uzskatu un domāšanas līmeņa ziņā pavisam tālu stāvošus māksliniekus. Turpretī, šādas vienojošas un valdošas vadlīnijas aicinājumam izpaliekot un pacietīgi gaidot uz aktieru pašu atklājumiem, ar domāšanas ziņā atšķirīgiem māksliniekiem nekāda labā kopdarbība neiznāk. (Lūdzu nesajaukt aktieru pašu domāšanas līmeni, respektīvi, redzīgumu, ar lugas varoņiem piemītošā domāšanas veida, domāšanas sistēmas atklāsmi.)

To pierāda arī Dailes teātra pēdējo sezonu iestudējumi. Tajos redzam gan še, gan tur atsevišķu aktiergrupu lielisku, pārliecinošu skatuvisko darbību, bet maz dziļā, saturiskā kopdarbībā apvienotu pūliņu. Skatītāji priecājušies par Lilijas Bērziņas brīnišķas dzīvības pilnajiem skatuves tēliem, par Lilijas Zvīgules Vaidastanti, Laumu Lazdenieci un Mažu, par Almas Ābeles Minnu Krauzi, par Irmas Laivas, Vilmas Lasmanes un Benitas Ozoliņas trio izrādes «Tava labā slava» otrajā sastāvā, par Mudītes Sneideres Ilzi, Mirdzas Martinsones Martu, Veltas Straumes Lindu, Marinas Janaus Rožu, Doru, Hermīni, Mariju. Tiek apbrīnota Vijas Artmanes karaliene Elizabete, ar sajūsmu uztverts Ā. Kertēsa komēdijas «Atraitnes» ansamblis — Lilita Bērziņa vai Milda Klētniece, Vija Artmane, Ausma Kantāne, Olga Dreģe, ar lielu ieinteresētību skatītāji seko tēlu attiecībām G. Priedes «Vai mēs viņu pazīsim?» Mazās zāles uzvedumā — lasījumā. Par saistošiem aktiersasniegumiem Dailes teātra vīriešu personāla tēloto lomu vidū atziti Eduarda Pāvula Jēkabs un V. I. Ļeņina domu interpretācija uzvedumā «Zili zirgi sarkanā plāvā», Artūra Dimitera Sesils un Zērvēns, Mārtiņa Vērdiņa Vismants un Millers, Valentīna Skulmes Šerloks Holms un Potifers, Ivara Elerta Juris, Pētera Liepiņa Izašars un Suns, Romualda Ancāna Juda un citi.

Tajā pašā laikā virkne sarežģītu radošu uzdevumu, kas prasa īpašu lomu interpretācijas saskaņotību un satura akcentu koordināciju, paliek nepaveikta. Tā, piemēram, F. Bruknera lugas «Elizabete, Anglijas karaliene» uzvedumā (1980, rež. insc. A. Liniņš, rež. A. Matisa, kustības — E. Ferda un U. Veispals) paveras milzīga plaista starp centrālajām ainām, kurās darbojas Vija Artmane, Artūrs Dimīters, un masu skatiem, kā arī tām izrādes norisēm, kurās iesaistītas plašākas tēlotāju grupas. Manuprāt, tas notiek ne vien tādēļ, ka minētie aktieri darbojas savās lomās ar spīdošu meistarību, piešķirdami jēgu un izteiksmību ikvienai darbības niansei, bet arī tādēļ, ka pārējie dejo un trallina amorfā vidē, vispārīgās, neko neatklājošās mizanscēnās vai arī slāņ pa skatuvi šodienīgās ikdienas gaitās, vai arī demonstrē zināmu devu cienīguma un attiecīgajām vēsturiskajām personām raksturīgo etiķeti. Var taisni brīnīties — kas līcis nivelēties citkārt tik veiksmīgajam kustību konsultantu ieguldījumam? Un atbilde, šķiet, atrodama tikai viena — tēlotāju dažādie izpratnes līmeņi. «Īsu pamācību mīlēšanā» vai «Brandu» iestudējot, visi bija kopēja noskaņojuma, kopējas gaisotnes apņemti (turklāt katrā no šiem gadījumiem — krasi atšķirīgas), turpretī tagad daļa aktieru iedziļinās cilvēkdabas un sociālvēsturisko apstākļu likumbās, bet otra daļa pret šiem pētījumiem palikusi vienaldzīga un nekādu domāšanas veidu saviem varoņiem vispār nav meklējusi.

Ietekmīgā mākslas darbā neapvienotos sīkpatiesību gabaliņos sabirza F. Dostojevska «Stepančikovas ciema un tā iedzīvotāju» uzvedums (1978, rež. insc. A. Liniņš). Ne tādēļ, ka Dostojevska varoņu mentalitātē būtu sveša latviešu aktieriem. Pēc tās demonstrējuma, kā citos iestudējumos, piemēram, A. Čehova «Kaijā», to jau agrāk teātris tika parādījis, nebūt nav jācenšas. Nelaime bija tā, ka «Stepančikovas ciema» uzvedumam netika atrasta nepieciešamā savdabīgā atmosfēra. Atsevišķie interesantie aktierdarbi — Hermana Vazdika un Harija Liepiņa Foma Opiskins — un vēl dažu tēlotāju tīri paspilgtā darbošanās nebija skatīta caur vienotas uztveres prizmu, meklējot to pasaulizjūtu, ko piedāvājis autors.

Ipaši to varam konstatēt, ja salīdzinām «Stepančikovas ciema» uzvedumu ar I. Gončarova «Krauju» (1982, viesrež. A. Kacs). «Kraujas» uzveduma lielākais pluss ir precīzi atrastā kopatmosfēra. Tas «tonis», ko kādreiz tik augstu vērtēja V. Nemirovičs — Dančenko. Autora rakstības veids, viņa domāšanas īpatnības atklātas ar adekvātiem skatuviskās izteiksmes līdzekļiem — šajā gadījumā gan ar scenogrāfiju (T. Sveca), gan ar mūziku (A. Maskats), gan ar izrādes varoņu iekšējās darbības ritmiem un skatījumu uz pasauli. Tāpēc panākta īpaša visa iestudējuma nokrāsa, ko apzīmējam par autoram raksturīgo savdabīgo poēziju. Saubos, vai šo poēziju un tēlojuma saskaņotību šie paši konkrētie aktieri, kuri piedalās «Kraujas» uzvedumā, būtu sasnieguši, ja ietu uz to un līdz ar to arī uz savu varoņu psiholoģisko kolīziju atklāsmi katrs autonomi.

Pieļauju, ka, interpretācijas ziņā brīvas patstāvības ceļu ejot, lomu tēlotāju ansamblis var kaut ko sasniegt tad, ja tiek iestudēts īpaši tuvs, katram ansambļa dalībniekam asinsradniecīgs nacionāla autora darbs, bet nekad ceļā nebūs veiksmes, ja materiāls svešāks, ja dažs ar to sastopas varbūt pirmo reizi. Katrā ziņā Dailes teātra aktieriem, pie «Stepančikovas ciema» strādājot, Dostojevska filozofija, viņa gudrais skatiens un dzīves kontrastu izjūta palika ārpus uzveduma rāmjiem, koptēlā neieviesta. Ar režisora un aktieru rūpēm par viņu tēloto varoņu eksistences patiesību vien izrādē atspoguļotajās situācijās — dzīves gabaliņos nepietika.

Vājdzirdība pret lugas autora sāpi, viņa nodomiem un intonāciju vēl smagāk skārusi G. Priedes lugas «Mācību trauksme» uzvedumu (1980, rež. A. Liniņš, rež. asist. V. Vētra). Kāpēc es saku «vēl smagāk», ja uzveduma skatuves mūžs ir it kā veiksmīgāks? Tāpēc, ka «Stepančikovas ciemā» vīlies skatītājs par Dostojevska literārā darba patieso vērtību diezin vai šaubīšies. Turpretī citur neinterpretēts un plašākai publikai neizlasāms dramaturģiskais sacerējums tā arī paliks ar to skaidrojuma un novērtējuma zīmogu, ko teātris tam piešķīris.



M. Māterlinka «Zilais putns» Dailes teātri. Tiltīls — J. Paukštello, Mitila — E. Krastiņa, Kaķe — M. Martinsons

Dailes teātra darbinieki var, protams, apgalvot, ka viņi ir izsmēluši visu, kas lugā «Mācību trauksme» no autora puses ieguldīts, taču kāds no skatītājiem, teiksim, šī raksta autore, savukārt var sacīt, ka tā nav vis. Uz skatuves redzamais, neatkarīgi no atsevišķu tēlu patiesās uzvedības, otrajā cēlienā uzbūvētās lauku mājas un aiz tās logiem pamanāmā puteņainā vakara, nav sakausēts vienotā veselumā ap kādu noteiktu problēmu vai jautājumu loku. Un, ja man iebildīs, ka lugā problēmas nav, es savukārt jautāšu: vai tad pat domāšanas veida, toņa nav? Un, ja nav, tad kāpēc teātris pie šā darba strādājis?

Kauns atkārtot, jo tas taču zināms jau gadu simteņiem ilgi, ka ar oriģināldarbu iestudējumiem parasti veicas tikai tad, ja iestudēšanas gaitā panākta visa kolektīva vienota iemīlēšanās materiālā. Ja uzvar ieskats, ka tajā ir kaut kas jauns, iepriekšējo neatkārtotais vai arī zināmais parādīts ar jaunu pieeju. Tikai tad var cerēt uz konkrētā dramaturģijas darba atzaigošanu tam vien piemītošā, īpatnē gaismā.

M. Māterlinka «Zilais putns» Dailes
teātri. Mičila — R. Broka, Tiltis —
J. Straume, Tilu mājas Svētlaipe —
L. Pupure



Vēl nesen par to runāja maskavietis Anatolijs Vasiljevs — režisors, kurš lielā mērā varētu būt domubiedrs Dailes teātra mākslinieciskās vadības pašreizējos meklējumos. Laikraksta «Литературная газета» 1982. gada 27. oktobra numurā publicētajā diskusijā viņš sacījis: «..laikmetīga luga, kā es to saprotu, prasa teātra aizstāvību. [...] Tā ir jāizjūt kā sava. [...] Tad luga spēcīgi iedarbosies.»

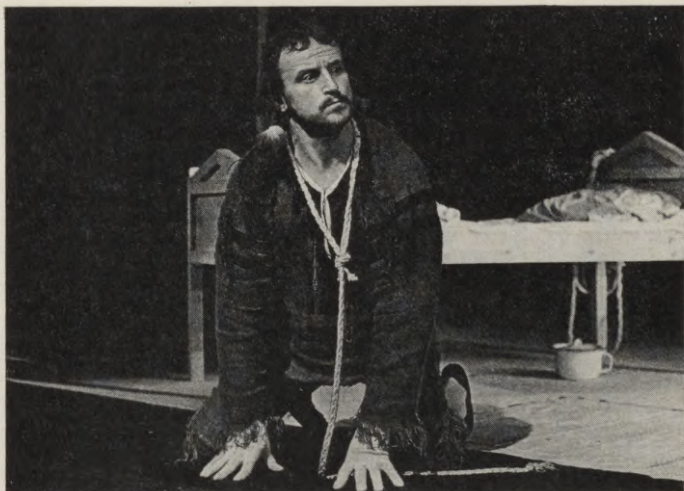
Bez iemīlēšanās nav iespējama nedz lugas atminēšana, nedz aizstāvība. Un, ja kaut pāris no iestudētāju kolektīva attiecīgo dramaturģijas darbu noniecina un šo noniecinājumu saglabā cauri visai iestudēšanas gaitai, tad labvēlīgs iznākums ir tikpat kā neiespējams. Tad patiešām notiek tā, kā raksta Dailes teātra galvenā režisora palīgs repertuāra jautājumos Māris Ronis: «Kad luga beidzot ir apdzīvota, izrādās, ka no tās sākotnējās idejas nekas nepaliek pāri, jo neiztur elementāru cilvēcisku kontaktu pārbaudi un viss aiziet «izdzīvošanai».» (Lit. un Māksla, 1980, 12. dec.)

Mazliet novirzoties sāņus no apskatāmajiem jautājumiem, gribētu atgādināt K. Staņislavska domas. Viņš kādreiz aprādīja, ka lugas pirmo lasījumu laikā, dzirdot dažādus izteikumus par šo darbu, aktieri bieži kļūst īpaši vērīgi pret lugas vātajām pusēm.

Tas viņus kavē iedziļināties lugā un netraucēti atdoties tās izjūtai. «Iepriekšpieņemšanas izveidošanas lielā mērā sekmē tas apstākļi, ka mūsu aktieri, jā, un mēs visi esam noskaņoti ne tikai uz kritizēšanu, bet — kas vēl jaunāk — uz sīkumainu piekasišanos. [...] Daudzi ir patiesi pārliecināti, ka mākslas darba sapratne un novērtējums ir panākts tad, ja viņi ir pratuši atrast tajā trūkumus. Bet īstenībā neizsakāmi svarīgāk un grūtāk ir ieraudzīt skaisto, t. i., atrast mākslinieciskā darba vērtības. Ar tādu pieeju jūs izvairīsities no iepriekšpieņemšanas.» (Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953, с. 524.)

Šo trāpīgo spriedumu varbūt kāds šajā brīdī var sākt attiecināt arī uz raksta autori. Vēl jo vairāk tādēļ, ka Dailes teātra galvenā režisora pašreiz izvirzītais režijas mērķis nav sasniedzams vienā dienā. Uz to ir ejams garš un ilgs meklējumu ceļš, šajā laikā dažs pametums var izvērsties par drošu pakāpi tālākajam un tātad pēcgalā iegūt noliedzamu nozīmību. Taču es jau arī negribu noliegt šo nozīmību. Tikai, manuprāt, Arnolds Liniņš par agru uzņēmis kursu uz fināla taisni. Mana raksta šīs daļas nolūks varētu būt brīdinājums, lai režisors lugas iestudēšanas posmā nestrādātu ar to «patiesības dzirdi» vien, kāda tik pārliecinoši aprakstīta jau minētajā M. Roņa rakstā, un neatietu malā no iestudējamā darba stilistikās un saturiskās interpretācijas. Jo kas gan cits var palīdzēt lomu tēlotājiem iegūt vienotu izjūtu, vienotu domāšanas līmeni par lugu un atspoguļojamo dzīves materiālu, ja ne režisors? Kas var iemilināt jaunā dramatiskā darbā un tādā veidā dot ierosinājumu aktieriem radīt «svēto kaujas lauku pašiem ar sevi»? — Režisors. Kas var apvienot un sajūsmināt kolektīvu ne tikai noteiktas estētiskās, bet arī ētiskās programmas īstenošanai? — Režisors. Un viss šo attieksmju loks, kā man šķiet, nebūt nav jāuzskata par koncepcijas uztiepšanu un skatuves mākslas darba viennozīmības apliecinājumu. Šāda pieeja kalpo vienotas uztveres pamatbāzes radīšanai, lai lomu tēlotāju iztēle un iejušanās spējas tiktu izmantotas mērķtiecīgai jaunradei.

Man jāsaka, pagaidām es redzu tikai vienu uzvedumu, kurā režisora pacietīgā gaidīšana uz procesiem, kuriem — no ārpusnes neforsēti — būtu jārisinās pašos aktieros, ir atnesusi daļu no cerētā. Un tas ir tieši viens no tiem gadījumiem, par kuriem runāju iepriekš, — kad aktieri sastopas ar tuvu, vismaz lielākajai daļai bijīgas cieņas apdvestu dramatisku vielu — Raiņa traģēdiju «Jāzeps un viņa brāļi» (1981, rež. insc. A. Liniņš, rež. A. Matīsa). Par šo uzvedumu plašas skatītāju masas ar savu lielo ieinteresētību un kritiķu vairākums (arī šo rindu autore) nobalsojis kā par vienu no 1982. gadā izrādītajiem labākajiem, nozīmīgākajiem iestudējumiem. Taču nav noliedzams, ka izcinītajā radošajā uzvarā jo



M. Māterlinka «Zilais putns» Dailes teātri. Suns — P. Liepiņš

liela nozīme ir arī pašam Raiņa dramaturģiskajam darbam, kura zīmīgākos tekstus daļa skatītāju var citēt aktieriem līdzī, bet daļa — un tā, protams, ir lielākā — atklāj sev pirmo reizi kā brīnumu.

Izrādes laikā notiek savstarpēja stimulācija, augsta garīgo spēku koncentrācija. No vienas puses, to sekmē izrādes galvenie varoņi, kuriem aktieri atdodas ar visu savu sirds spēku, jo šis uzvedums pārbauda viņu «būt vai nebūt». No otras puses, atbalsta skatītāju zāle, kuras izziņas patoss kļūst par uzveduma veiksmīgāko izrāžu līdzradītāju faktoru. Iedarbojas īstenā teātra maģija.

Raksta autore var liecināt, ka laika gaitā šajā iestudējumā notiek attīstība, notiek aktieru arvien dziļāka sakļaušanās ar lugas varoņiem, ar autora domāšanas veidu un stilu.

Tomēr paliek arī daži jautājumi, dažas pārdomas, par kurām gribas ar iestudētājiem vai arīdzan ar citiem izrādes skatītājiem dalīties. Pirmais jautājums ir par brāļu interpretāciju. Sākotnējās izrāžu reizēs, vismaz man tā likās, brāļu lomu tēlotāji pārsteidza

ar to, ko es mēdzu apzīmēt par raksturu vai tipāža butaforiskumu. Gandrīz katrs no viņiem ar aizrautīgu centību demonstrēja kādu vienu sava varoņa īpašību, bet visi kopā — skaudību, ļaunumu, ko, starp citu, tēloja, kā bija izjūtams, ar lielu baudu. Vai tas būtu apzināts māksliniecisks paņēmiens? — es sev jautāju. Dažādu struktūru iekausējums izrādes plūdumā? Taču atzišos, ka man šāds tēlojuma veids likās Jāzepa un viņa brāļu sadursmi primitīvīzējošs.

Ja brāļu tēlotājiem nestātos pretī ar šodienas aktiera pieeju (ar p i e e j u, nevis ar šodienas «es» izpausmēm un sadzīviskiem paradumiem) interpretētais Jāņa Paukštello Jāzeps un Eduarda Pāvula Jēkabs, varētu gandrīz domāt, ka esmu nokļuvusi Alekša Mierlauka 1920. gadā veidotajā izrādē, kurā, cik var spriest, ļoti liela vērība bijusi pievērsta katra brāļa galvenās īpašības akcentējumam.

Tagad, 1982. gada rudenī, ziemā, daļa no brāļu tēlu butaforiskuma zudusi, taču viņu darbības motīvi izrādes notikumos lielāko tiesu tāpat tiek atšifrēti visai vienpusīgi — tikai kā neizpratne un ienaidis pret to, kas svešs, kas citāds.

Brāļiem ir arī sava taisnība, kuru viņi cenšas pierādīt tēvam. Un, tikai neko nepanākuši, viņi sāk meklēt ceļus, kā sodīt to, kurš nepakļaujas viņu dzīves svarīgākajam likumam. Uzsveru: tieši likumam, ko izvirzījusi apkārtējā daba un dzīvesveids un no kā izpildes atkarīga brāļu turpmākā eksistence. Citādu nodrošinājumu viņi savai dzīvei nepazīst.

Domāju, ka pagaidām pārāk maza nozīme brāļu domāšanas un līdz ar to — uzvedības formēšanā piešķirta šai viņu dzīvesveida sapratnei, amatam un videi, lai gan scenogrāfs Ilmārs Blumbergs uzbūvējis uz skatuves ļoti izteismīgu jūdu zemes ainavu — kalna nogāzi. Kamēr nav sākusies izrādes darbība, sajūtu pat trīsas, iztēlojoties, kā uz nogāzes parādīsies un sacirtīsies izrādes varoņi. Taču tēlotāju pārliecinoša saplūsme ar šo pakalnu nenotiek. Brāļiem uz tā nav pat savas noteiktas vietas. Se notiek tikai pagaidu uzkavēšanās, kaut jādoma, ka šajā pašā vietā viņi pie tēva atgriežas ne vienu vakaru vien un vienīgi ārkārtējais notikums vai, pareizāk sakot, ārkārtējo notikumu ķēde šoreiz likusi lauzt ierastos paradumus. Kādi šie paradumi varētu būt, par to man, izrādi skatoties, neradās ne mazākā nojausma.

Bet varbūt pēc tā nemaz nav jācenšas? Tikai — kāpēc tad tāda nolaidena nogāze un tādi zāļu skumšņi, un tādas skrandas? Tad jau tikpat labi brāļi varēja stāvēt uz gludas grīdas un runāt koncertizpildījuma veidā. Varbūt tādā gadījumā vairāk iezīmētos viņu psiholoģijas konkrētība, tas, ko izraisa savstarpējās attiecības, dažādie atklājumi un gara kustība. Bet tiesa — krāsainas brāļu parādības ir, un šis gleznieciskums ietekmē daudzus skatītājus.

Varim Vētram pārtopot par Jāzepu, brāļi kļūst variablaķi un ne tik viennozīmīgi. Varbūt tas tādēļ, ka brāļu lomu tēlotājiem nav iepriekš pazīstama Vara Vētras Jāzepa domu gaita, tās akcenti, tādēļ viņiem ar savām atbildēm un uzbrukumiem jābūt uzmanīgākiem. Viņiem rodas nepieciešamība patiešām ieklausīties, lai varētu patiesi atbildēt. Bet katra īsta ieklausīšanās liek dzimt jaunām attieksmēm, raisa spontānas reakcijas, kas saduras ar pieņemto rīcības programmu. Un nu jau tas viss tiešām notiek kā dzīves īstajā plūdumā, tās patiesajos procesos.

Izrādes otrajā daļā visspēcīgākā, manuprāt, ir tā aina, kad brāļi guļ zemē puslokā ap Jāzepu, viņa atklājuma satriekti. Sajā brīdī notikuma dramatisko norisi netraucē neviens *a parte* izšņāciens vai sava tēla iezīmēšanai vien veltīta žestikulācija.

Un tagad par Jāzepu. Jāņa Paukštello Jāzepe izrādes pirmajā daļā pilns jauneklīga dedzīguma un patiešām pravietiskas ticības. Viņa varoņa skatuves dzīve aizsniedz augstu prāta un dvēseles koncentrācijas pakāpi. Otrajā cēlienā Paukštello Jāzepe kaisli tiesā brāļus un, to darot, izšķiež sevi līdz galam. Augstākos gara dzīves satricinājumus pārdzīvojis, viņš aiziet, no visa liekā atbrīvojies, aiziet, vien savam mērķim sekodams. Mesija, meklētājs.

Vara Vētras Jāzepe izrādes pirmajā daļā ir puiciskāks, nelīdzsvarotāks. Viņa Jāzepe vēl nav atradis saskaņu starp «es gribu» un tā realizācijas iespējām. Naivs prieks par saviem sapņiem te apvienojas ar neveiklību, pat kauna uzplūdiem, kad, runādams par brāļu mīlestību, viņš atklāj, ka pierādīt šo mīlestību viņam nav pa spēkam, jo brāļi un viņu dzīvesveids Jāzepam pretīgi.

Tas, ko Vara Vētras labākajās izrāžu reizēs redzam, ir Jāzepe pasaules apguves ceļš. Otrajā izrādes daļā šis ceļš ved uz pašizpēti. Vētras Jāzepe tāpēc mazāk uzbrūk, vairāk pārbauda pats sevi, savu patiesību.

Bet nu par to, ko saklausu izrādē kopumā.

Uzveduma skatuves dzīves sākumā visspēcīgāk izskanēja tēma, cik ļoti ir jācieš tam, kurš atšķirīgs no pārējiem, no vairākuma, kurš ar savu talantu paceļas pāri masai. Tā ir doma, kas aizrāva daudzus, īpaši jaunatni sešdesmito un septiņdesmito gadu periodā, un ietekmē acīmredzot arī šodien. Taču man liekas, ka lugas virsraksts skan nevis «Jāzepe un viņa brāļi» — ar piebildi «nelietīgi», bet gan «Jāzepe un viņa brāļi», kur visi ir cilvēki, tādēļ paceļami līdzī uz nākotni. Esmu pārliecināta, ka rakstnieks, kurš kādreiz teicis: «Kurš nav nicinājis smilšu graudiņu un ūdens pilienu? Bet daudz smilšu graudiņu kopā — ir kalns, un daudz ūdens pilienu kopā — ir jūra. Tos neviens nenicina. Kādēļ jūs nicināt atsevišķu cilvēku, lai arī viņš būtu pats mazākais? Kopā viņi ir cilvēce,» — nevarēja uzrakstīt tik vērienīgu, domām bagātu



I. Gončarova «Krauja» Dailes teātri.
Raiskis — K. Auškāps, Vera —
M. Martinsons

tragēdiju tāpēc vien, ka viņam būtu bijusi svarīga tikai viena varoņa dziļu ciešanu un sevis pārveidošanas gaita. Pret šādu dramaturģiskā materiāla sašaurinātu tulkojumu sacelās arī brāļu tēlojums lugas otrajā daļā. Tajā ir ne mazums lepnuma un pat sava veida cēluma.

Kaut arī viņi daudz ko nesaprot, kaut arī ir savas taisnības ierobežoti, viņi ir un paliek Jāzepa brāļi. Par savu patiesību cīnīdamies, bet viņu taisnību pēcgālā ieraudzījis, Jāzeps kļūst vienots ar tiem gan augstumā, gan zemumā. Negribu teikt, ka uzvedumā šīs attieksmes neiezīmējas. Tieši šim izrādes posmam piemīt tendence arvien vairāk padziļināties, tikai, manuprāt, vēl pietiekami noteikti neatklājas tas, ka tieši šeit, saplūstot ar brāļiem, izaug Jāzepa vajadzība pēc jaunas gaitas, pēc jaunas kalpošanas. Un tā vairs nebūs individuāla sevis noskaidrošana vien. Tā ir gan svarīga, taču par mazu, par egocentrisku šodienas pasaulē, kur vēl arvien brālis nokauj brāli. Sevis skaidrošana var kalpot tikai par vienu šķautni mūsu cerībās, meklējumos pēc cilvēces glābiņa.

Iet meklēt taisnību, kas visus apvieno, — tā nav tikai frāze, ko Jāzeps izrunā, sadomājies par pirmo mīlestību. Raiņa lugas pēdējā cēliena tekstā ietvertais Dinas izcēlums, manu-

I. Gončarova «Krauja» Dailes teātri.
Tatjana Markovna Berežkova —
L. Bērziņa



prāt, atgādina, ka viņa vienīgā ir mīlējusi tik stipri, ka bijusi spējīga uz ziedojumu. Jāzeps grib būt spējīgs uz līdzīgu ziedojumu — savu brāļu dēļ. Un tāpat arī Asnates, arī savu bērnu un visas cilvēces dēļ. Nu beidzot viņš kļūst spējīgs savu brāļa mīlestību pierādīt. Un šo ceļu iet nevis mesija, bet gan viens no cilvēces, apliecinot visaugstāko cilvēkvērtības un cilvēkcienas izpratni.

Par pirmā cēliena gleznaino dekorāciju jau teicu; tā, kā man liekas, varētu palīdzēt veidot lielisku visu notikumu atmosfēru, taču nesaaug ar tēlotāju darbību. Otrās daļas dekorācija rāda izsusējušas smiltis un zeltā iežņaugtu pasauli. Varbūt te kaut kas ir. Teiksim, sasaukšanās ar Benjamina vārdiem par bargo vīru Jāzepu-Noferu, kuru viņš nepazīst. Brāļu parādišanās šajā zelta pasaulē uzvēdī atmiņas par tālās dzimtenes mežonīgo brīvību, un no šādas pasaules Jāzepam, protams, jādodas prom — kaut vai tuksnesī, bet žņaugus noņemot. Katrā ziņā, ja lietām un krāsām pašām par sevi ir kāda valoda, tad tāda saklausāma «Jāzepa un viņa brāļu» izrādes otrās daļas skatuves iekārtojuma veidolā, ko šoreiz netišām esmu nosaukusi par dekorāciju.

Taču saprotu, ka vizuālajā izveidē meklēt izrādes pamatdomu atbalstītāju simboliku — tas nozīmētu spiest režisoru atgriezties



*J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas 1982. gada absolventi —
Dailes teātra 7. studijas bijušie audzēkņi:
Gundars Aboliņš. Aigars Cilinskis. Gunārs Dālmanis. Jūris Frīnbergs. Gunta
Grīva. Jānis Jarāns*

pie skaidri izteiktas koncepcijas, ko blakus aktiertēlojumā ietvertajām psiholoģiskajām kolizijām nepārprotami akcentētu arī visi pārējie uzveduma komponenti. Tātad pie tā, no kā viņš visiem spēkiem centies aiziet prom. Taču vides atmosfēra arī ir saturjēgu veidojošs spēks. Tāpēc izrādes otrajā daļā dekorācija kļūst par papildu faktoru, kas Jāzepa aiziešanu liek uztvert kā sevis atsvabināšanu no skaistas, labas, bet paapnikušas sievas, bērniem un valdnieka pienākumiem.

Kopumā uzveduma ārējās izteiksmes valoda ir nedaudz operiska. Un te mēs nonākam pie otra trūkuma, kas pagaidām vēl nav pārvarēts daudzu Dailes teātra aktieru darbā un traucē Arnolda Liniņa pašreizējās režijas programmas veiksmīgu izpildi.



*J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas 1982. gada absolventi — Dailes teātra 7. studijas bijušie audzēkņi:
Maija Ķirse. Andris Morkāns. Katrīna Pasternaka. Viesturs Rieksts. Līgita Skujiņa. Harijs Spanovskis*

Tā ir daudzu tēlotāju psiholoģiskā un reizē ar to ķermeniskā neelastība. Pēdējās sezonās tā, skatītājiem par pārsteigumu, atklājas pat visai talantīgu aktieru skatuviskājam esamībā. Tā, piemēram, vienu brīdi skatītāju apjūsmotais Andris Bērziņš pēc Cēzara Kalniņa lieliskās atklāsmes Priedes lugā nespēj vairs iekļauties varoņos ar citu atziņu veidošanās ritmu, citu domāšanas formu. Tas ir ļoti krass piemērs. Bet līdzīgi ir arī ar Elitu Krastiņu. Nervozā eksaltācija, kas lieliski noderēja Čehova Ninai, piemēram, absolūti nesaderas ar Dinas domāšanas dabu un tātad arī ar ķermenisko eksistenci.

No Dailes teātra jaunās maiņas, ja tā varētu teikt, vadošās tēlotāju grupas vislielākās psihofiziskās transformācijas iespējas pagai-



*J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas 1982. gada absolventi —
Daiļes teātra 7. studijas bijušie audzēkņi:
Juris Stokmanis-Blaus. Liliāna Vesere. Lelde Vikmane. Māra Zvaigzne.
Andrejs Žagars*

dām atklājas Jāņa Paukštello un Mirdzas Martinsones skatuviskāajā darbībā. Domāju, ka uz to spējīgs arī Helmutis Kalniņš, tikai viņam piešķirtie varoņi pagaidām pārāk vienvēidīgi. Ivars Kalniņš ārējās pazīmēs ir uzsvērti skops, tāpēc viņa garīgās transformācijas spējas labāk pamanāmas uz ekrāna. Akvelīna Līvmane un Anita Grūbe teātrim šobrīd vajadzīgas tikai ar savām aktieriskajām individualitātēm piemītošajām pamatkrāsām.

Par Daiļes teātra aktierkollektīva improvizācijas prasmes, spēlesprieka un komēdijas žanra izjūtas tālākattīstību, šķiet, nolēmis rūpēties režisors Kārlis Auškāps. Viņu dziļi nodarbina arī doma par to, kas, kādi spēki varētu atsvabināt cilvēkus no atsvešinātības 20. gadsimta beigu pasaulē. Sajūtu šīs vadlīnijas izpildumu gan

H. Heses «Stepes vilka», gan M. Māterlinka «Zilā putna» uzvedumos, lai gan pēdējā kā ciets un nepārkosts rieksts ir palikusi pasakas izteiksmība. Režisora Kārļa Auškāpa darbības nopietnāks izsekojums šī raksta ietvaros nav izdarāms, tai jāpievēršas atsevišķi. Gribu palikt pie pārdomām par Dailes teātra galvenās radošās programmas realizācijas ceļiem un iespējām. Un no šī viedokļa Dailes teātra otrā režisora iestudējumi kļūst it kā par mācību laukumiem, kur kolektīva locekļi apgūst kopējam mērķim tik nepieciešamo psihofizisko elastību.

Atliek atbildēt uz jautājumu, ko izvirzīju raksta sākumā: kurp 1982. gadā savus skatītājus ved Dailes teātra mākslas kuģis? Ir zināma teātra teorētiskā un estētiskā programma. Ir saskatāmi pagaidu šķēršļi šīs programmas īstenošanā. Bet Dailes teātra mākslinieciskajam kolektīvam, respektīvi tā vadītājam, noteikti ir arī sava ētiskā programma. Taču tās kontūras es vēl šodien, viņa otrajā darbības posmā, radītajos uzvedumos nespēju atminēt. Ap stingru ideju, koncepciju nesaliedētie plašās aktiersaimes locekļi, uzveduma ietvaros te lielākās, te mazākās grupās sapulcējušies, it kā katrs atsevišķi stāsta: lūk, arī tā dzīvē notiek. Bet uz ko tas mobilizē? Uz paraudāšanu, uz pajautrināšanos? (Par «Jāzepu un viņa brāļiem» šeit vairs nerunāju.) Uz indierentu vērējumu, ko tikai reizi reizēm satricina tāda veida neatbildēti katram skatītājam svarīgi jautājumi, kādi ietverti Paula Putniņa lugā «Uzticības saldā nasta» (1981, rež. A. Liniņš, rež. asist. A. Ozols)? Tās skatuviskā interpretācija ar savu «ne jā, ne nē, ne balts, ne melns» attiecībā pret lugas galveno varoni patiešām rosināja skatītājus uz izziņas procesa pakāpenību un lielu domas patstāvību. Gunāra Priedes «Zilā» (1982, rež. A. Liniņš), šādā veidā risināta, liek gan pabēdēties par Jura un Lindas likteņiem, pasmieties par komisko kaimiņu parādīšanos, brīnīties par Jura mātes Rasma nostāju, bet kādu noteiktu pasaulainu nepaver. Uz noteiktu pārdomu loku un problēmu atminējumu šis uzvedums neaicina.

Iespējams, ka režisors Arnolds Liniņš un viņa palīgi ne tikai zina, ko dara, bet ir ar notiekošo arī apmierināti un pašreizējie iestudējumi ir absolūti neizbēgami un nepieciešami kā pakāpieni ceļā uz aktierkolektīva jauna veida uzvarām un līdz ar to arī saturiskiem atklājumiem. Bet, ja tā, vai tad nevajag biežāk iekļaut repertuārā to, kas visam aktierkolektīvam asinsradniecīgs, kas spēj radīt tādas lugu iestudēšanas apstākļus, kad par dominējošo kļūst autorteksts?

Minu, ka varenais mākslas kuģis vēlas mūs vest uz cilvēcību, tikai tā apkalpi pašreizējā periodā pietiekami dinamiski neapvieno uzņemta kursa izjūta.

PA SAVU CEĻU

Teātra dzīve, tāpat kā Pasaules okeāns, ir pakļauta paļsuma un bēguma, devītā viņa likumībām. Par Rīgas Krievu drāmas teātra devītā viņa galotni 1982. gadā kļuva «Revidenta» inscenējums — principiāli novatorisks, ar atbalsojumu un augstu novērtējumu arī Maskavā un citur Padomju Savienībā. Apkārt tam grupējas pārējās izrādes, kas ir visai ikdienišķas un nepaceļas pāri vidusmēram. To veidošanā pietrūcis režisora meistara stingrās rokas.

70. gadu otrajā pusē Arkādijs Kacs izteicās, ka teātris ir sasniedzis to māksliniecisko līmeni, kad ar pilnu atbildības sajūtu var veikt vissarežģītākos uzdevumus, un viens no tādiem ir klasikas interpretācija. Ar dažādiem panākumiem, izejot Dostojevska, Čehova, Tolstoja, Sekspīra skolu, teātris nonācis pie Gogoļa.

Gandrīz 150 gadu mūs šķir no Nikolaja Gogoļa komēdijas «Revidents» pirmuzveduma 1836. gadā Aleksandras teātrī. To atzina, tam uzgavilēja. V. Beļinskis savu sajūsmu izteica daudzos rakstos. Turpreti zobus sakoduši un dusmas azotē krādami, to skatījās tie, kurī uz skatuves ieraudzīja bīstamu līdzību ar sevi. Pats dramaturgs šo iestudējumu vēroja ar sāpošu sirdi. Kur palikusi viņa satīra, sociālais vispārinājums, dvēseles sāpe par mīļotās Krievzemes likteņiem? Uz skatuves rosījās tiem laikiem raksturīgie vodevilu varoņi, valdīja vodeviļas tradīcija. Teātris nebija uztvēris un sapratis viņa darbu. Pēc iestudējuma parādījās vairāki Gogoļa raksti, kas veltīti lugas idejisko strāvojumu un tēlu sistēmas skaidrojumam. Dzīves gaitā Gogolis vairākkārt atgriezās pie šīs tēmas izstrādes, daudzkārt darot to visai pretrunīgi, skaidrības vietā ienesot arvien jaunas neskaidrības. It sevišķi darbos, kas rakstīti viņa īsā mūža norietā. Un tā, bieži vien nemēģinot iedziļināties šajos pretrunu režģos, izpētīt visus «par» un «pret», pamazām par šo lugu izveidojās it kā hrestomātisks viedoklis — tas ir cariskās Krievijas birokrātiskā aparāta satīrisks atmaskojums. Tā iedibinājās arī ilgu gadus valdošās iestudējuma tradīcijas. Visi it kā zināja, ka tie ir «smiekli caur asarām», fantastiskais reālisms, ka Hļestakovs ir fantasmagorisks tēls utt., bet, ko tas īsti nozīmē, kā to vajadzētu atklāt uz skatuves, tas palika nezināms. Tikai 1926. gadā V. Meierholds savā slavenajā «Revidenta» iestudējumā izvirzīja par mērķi noskaidrot šos apzīmējumus un ietvert tos skatuves tēlos. Iestudēt ne tikai atsevišķu Gogoļa komēdiju «Revidents», bet gan pacensties, kā raksta teātra pētnieks K. Rudņickis monogrāfijā «Meierholds», «nospēlēt Gogoli kā stilu, Gogoli kā

māksliniecisku veselumu, Gogoli kā atsevišķu pasauli, Gogoli kā Krieviju». Un tāpēc tik negaidīts bija komēdijas traģiskais pavērsiens. Tā vienlaikus bija poēma Krievzemei un Krievzemes traģēdijai.

Latvijas teātros «Revidents» inscenēts vairākkārt. Pirmoreiz 1870. gadā, kad komēdija parādījās uz Rīgas Latviešu biedrības skatuves. Tikai divi gadi šķīra «Zūpu Bērtuli» no «Revidenta», bet kāds bezdibenis bija starp Stendera lokalizējumu un to ideju pasauli, ko teātris atklāja skatītājiem Gogoļa lugas izrādē! Svarīgi atzīmēt, ka tieši krievu autora luga bija tā, kas pirmā ievadīja latviešu teātrī lielo pasaules klasiku. Un tas ir pilnīgi likumsakarīgi. Jaunlatvieši arvien uzsvēra latviešu un krievu kultūras sakaru nozīmi, un mūsu teātra pamatlicēji sekoja šai domai. «Revidenta» izrādei bija ievērojami panākumi. To divreiz izrādīja Rīgā un divreiz Jelgavā. Tajos laikos tas bija ļoti daudz, jo parasti vairāk par vienu izrādi jauniestudējums nepiedzīvoja. Lūk, ko par iestudējumu tolaik rakstījis «Baltijas Vēstneša» recenzents: «Caur to tak vienreiz labākām lugām ir uz latviešu skatuves atklāts ceļš. Te spēlētājiem ne vien joki bija jādzen, bet bij pilnīgi raksteri jāizrāda.»

Interesi par Gogoli Latvijas teātri izrādīja arī 50. gadu sākumā, kad Drāmas un Dailes teātros iestudēts «Revidents» un «Mirusās dvēseles». Pēc tam sekoja ilgstoša «klusā sezona». Kāds tam iemesls, kādēļ kāds klasiķis periodiski tiek uzšūpots viļņa galotnē un viņa darbi tiek inscenēti daudzos teātros, bet citi tajā laikā paliek it kā mijkreslī pabērna lomā? Svarīgākais apstāklis laikam ir tas, vai ar konkrētā autora darbu ir iespējams runāt par tām problēmām, kas šajā brīdī virto gaisā, satrauc sabiedrības prātus un apziņu. Un katrs mākslinieks, ja viņš ir mākslinieks šā vārda visīstākajā nozīmē, jūtīgi uztver šīs garīgā klimata svārstības un izsaka tās skatuves mākslas valodā, lai ietu kopsolī ar savu laiku. Un ne tikai kopsolī, bet pussolīti pa priekšu, iezīmējot to, kas vēl nav līdz galam sabiedrībā nobriedis, kam jūtami tikai pirmie iedīgļi. Tā 70. gadi pagāja zem Čehova «zīmes». Arī Ibsena. Bet jau 70. gadu sākumā atdzima interese par Gogoli. Par Gogoli — traģisku dzejnieku, kādu viņu savā laikā uztvēra V. Meierholds un M. Bulgakovs. Atdzimusi interese, protams, bagātinājās ar 70. gadu cilvēka un mākslinieka pieredzi un sūtību. Tāpēc 1972. gadā gandrīz vienlaikus Maskavā un Ļeņingradā parādījās «Revidenta» iestudējumi V. Plučeka un G. Tovstonogova vadībā ar A. Mironovu un O. Basilašvili titullomā. Tie centās pārraut tradīciju stingrās važas un lika ieskanēties traģiskajai liktēntēmai. Ne viss iecerētais šajos uzvedumos izdevās līdz galam, vēl joprojām smieklīgais, groteskais ņēma virsroku pār traģisko, poētisko,

taču jauna ceļa sākums katrā ziņā bija iezīmēts konsekventi. Šo aizsākto līniju turpināja A. Efross, iestudējot Gogoļa «Precības», izsakot sāpi par varoņu likteņiem, savienojot traģisko, komisko, traģikomisko.

1981. gada pašā nogalē «Revidentu» iestudēja divi Rīgas teātri — A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris E. Freiberga režijā un Rīgas Krievu drāmas teātris A. Kaca režijā.

Abu režisoru pievēršanās Gogoļa komēdijai ir saprotama. E. Freiberga interese gandrīz vienmēr ir saistījusies ar komēdiju, tieši caur negāciju atklāsmi viņš tiecies apliecināt pozitīvo ideālu. Tādēļ «Revidents» viņu interesējis jau ilgāku laiku. Un tieši komēdiju, satīrisku komēdiju atklāsmē visspilgtāk izpaudusies viņa režisora savdabība, kaut arī dramaturģijas mākslinieciskās kvalitātes bieži vien bijušas atšķirīgas. Lai atceramies A. Tarazi satīriski, pat groteski tverto «Aug buciņš, lauž radziņus» Valmieras teātrī, I. Pinnes «Lielo cerību stundu» Drāmas teātrī. Arī kā aktieris E. Freibergs tieši komēdijā radījis vispilnīgākos tēlus — eleganto Podkoļosinu N. Gogoļa «Precībās», doktoru Juru H. Bāra «Vai koncerts? ...» iestudējumā.

Edmunda Freiberga «Revidenta» ieceres īstenošanos, manu prāt, ietekmējuši vairāki aspekti — paša režisora mākslinieciskās domāšanas ievirze un Drāmas teātra kolektīva tradīciju turpinājums raksturu izveidē, kā arī tas, ka latviešu teātris nekad nav īpaši tiecies pēc sociāli asa, atmaskojoša publicistiska patosa, vairāk to interesējis varoņu padziļināts psiholoģisks atvērums. Pietiek atcerēties un nostatīt blakus kaut vai Drāmas teātrī un Krievu drāmas teātrī iestudēto A. Vampilova lugu «Piļu medības». A. Jaunušanu šajā darbā interesēja galvenokārt cilvēku raksturi, viņu iekšējā dzīve, sabiedriskā problemātika atvirzījās it kā otrajā plānā. Turpretī A. Kacs par galveno izvirzīja domu, ka cilvēks, dzīvojot sabiedrībā, nav un nevar būt brīvs no tās. Sociālie apstākļi veido cilvēku, un cilvēks savukārt ietekmē šos apstākļus savstarpējā dialektiskā mijiedarbībā.

Arkādiju Kacu un viņa vadīto kolektīvu vienmēr ir interesējusi šī problēma, un viņš to ir centies realizēt gan mūsdienu autoru darbos, gan klasikā, apvienojot to ar mūžīgo, nezūdošo vērtību meklēšanu, ar pozitīvā ideāla, cilvēciņas, humānisma apliecinājumu. Jo spilgti tas izpaužas pēdējo gadu labākajos iestudējumos. Līdzīgi just, izdzīvot cilvēces sāpi, nevis par to tikai ironiski, sarkastiski pavīpsnāt — ar šādu ievirzi sastopamies gan A. Čehova «Ķiršu dārzā», gan V. Merežko «Laimēs dzirnās», gan R. Blaumaņa «Skroderdienās Silmačos». Aktieris Georgijs Taratorkins kādā no intervijām teicis, ka mūsdienu mākslinieka galvenais uzdevums ir nevis stāvēt blakus un vienaldzīgi vērot un konstatēt

notiekošos procesus sabiedrības dzīvē, bet gan iekļauties tajos ar visu savu būtību. Caur personisko sāpi atklāt kopējo. A. Kacs šajā ziņā ir ārkārtīgi jūtīgs uztvērējs un pārraidītājs.

Aizvien pieaug cilvēku materiālā labklājība mūsu sabiedrībā. Tas ir pozitīvi vērtējams faktors, jo materiālajā komfortā pašā par sevi nekā slikta nav. Tikai diemžēl jāatzīst, ka daļai tas pārvērties par mantu kultu, veicinājis patērētāja attieksmi pret dzīvi. Pat tāda garīgā vērtība kā grāmata ir kļuvusi par šā kulta upuri — man šis retais izdevums ir, bet tev nav. Tātad es esmu labāks, nozīmīgāks, svarīgāks. Tu saki, es nezinu, kas tajā grāmatā iekšā? Nu, un tad? Plaukts taču ir izgreznots! Un vairumā gadījumu šāds stāvoklis tiek sasniegts ar lozungu — mērķis attaisno līdzekļus!

Laikam arī tāpēc 80. gadu sākumā A. Kaca uzmanību piesaistījis Nikolaja Gogoļa «Revidents». Šis komēdijas varoņu rīcība sasaucas ar šo jezuītisko lozungu. Bet kādēļ viņi ir kļuvuši tādi? Kas izkropļojis šo cilvēku apziņu? Mēģinājumu periodā režisors teicis, ka viņi visi — Pilsētas priekšnieks, Ļapkins-Tjapkins, Zemļanika — ir cilvēki, dzīvi cilvēki, kuri ienākuši šajā pasaulē kā baltas lapas. Un tikai dzīve tās aprakstījusi. Tātad vainu režisors meklē sabiedriskajos apstākļos, tajos priekšnosacījumos, kas cilvēkus pārvērs pilsētas priekšniekos, zemļanikās, Ļapkins-tjapkins un hlopovos. Tā izpaužas režisora sāpe par cilvēkiem ar sakropļotām dvēselēm — par viņiem nevar tikai pasmieties, viņus nevar tikai atmaskot, ir vajadzīga arī līdzjūtība. Sociālie apstākļi viņus tādus padarījuši, taču šie cilvēki nav pretojušies ļaunumam, tikai to vēl vairāk padziļinājuši, iesaistīdamies tā veidošanā. Tāpēc viņu bīstamības pakāpe ir augsta. Savu iestudējumu veidojot, A. Kacs ir izmantojis to pieredzi Gogoļa atklāsmē, ko devis V. Meierholds, G. Tovstonogovs, V. Plučeks, A. Efross. Izmantojis to kā atbalsta punktu — lai ietu tālāk, bagātinot mākslas darbu ar sava laika un personisko pieredzi. Paturot uzmanības centrā četrus pamatpostulātus, ko vēlējies noskaidrot. Pirmkārt, atrisināt slaveno frāzi «smieklī caur asarām»; otrkārt, uzzināt, kas tas ir — fantastiskais realisms; treškārt, atklāt fantasmagorisko Hļestakovu; ceturtkārt, atrast un atsegt personāžos visus cilvēības slāņus, lai tēli nebūtu tikai kādas vienas noteiktas — līdz hiperbolai paceltas rakstura īpašības nesēji.

Sākas izrāde... Klusinātam valša ritmam atskanot, uz paaugstinājuma puslokā savās grimetavās pulcējas aktieri, lai pēc dažām minūtēm pārtaptu Gogoļa komēdijas varoņos. Principu «teātris teātri» izvēloties, režisors izvirzījis savu hipotēzi. Visbiežāk teātris cenšas, lai skatītājs noticētu skatuves dzīvei, identificētu to ar dzīves realitāti, bet ne vienmēr šādu mērķi izdodas līdz galam

istenot. Tādēļ labāk piedāvāt teatrālu līdzību spēli, kuras notikumus un idejas skatītājs varēs uztvert precīzāk un pilnīgāk.

Tālāk viss risinās straujā tempā. Kā zibens spēriens no skaidrām debesīm nāk ziņa par revidenta inkognito ierašanos mazpilsētīnā. Pilsētas priekšnieks steidzīgi izriko savus padotos, jo katram taču ir kādi grēki un grēciņi, kas būtu noslēpjami un likvidējami. Tikpat steidzīgi rosās Anna Andrejevna un Marija Antonovna. Kas viņš ir šis revidents? Vai ģenerālis? Ar vai bez ūsām? Un kāda ir viņa acu krāsa — brūna vai varbūt gaiši zila? Katram savas rūpes, savas intereses. Provincas pilsētiņas mierīgā dzīve sagriezusies kājām gaisā. Nevar zināt, ko nesīs rītdiena vai varbūt jau nākamā minūte — cietuma kameras četras sienas vai III pakāpes Vladimīru, Pēterburgas labāko aprindu sabiedrību un spožākos salonus. Tādēļ jāsāk ciņa, kurā neviens līdzeklis nedrīkst būt par zemišķu, jebkurš kompromiss, jebkura nodevība būs īstajā laikā un vietā. Var atteikties no sevis, ja vajag, — pārdot sievu, pārdot meitu, zemoties un pazemoties. Var ieslēgt visus rīcībā esošos mehānismus.

Maskavas Satīras teātra iestudējumā provinces mazpilsēta bija atainota kā vēl nekad «nenobiedētu idiotu» zeme. Savukārt G. Tovstonogovs uzskatīja, ka revidents ierodas vietā, kur augsni viņam jau ir sagatavojušas mūžīgās bailes, kādās dzīvo šie ļautiņi. A. Kaca izrādē tā ir vienkārši province ar ļoti dažādiem cilvēkiem — citu gudrāku, asredzīgāku, tālredzīgāku, citu naivāku, vienu ļaunāku, otru labsirdīgāku. Tikai katra vēlēšanās izdzīvot viņus ierauj šajā vispārējā virpulī.

Gogolis savos «Izteikumos tiem, kuri pa īstam vēlas nospēlēt «Revidentu»» rakstīja: «Viena no galvenajām lomām ir Pilsētas priekšnieks. Cilvēks, kurš visvairāk norūpējies, lai nepalaistu garām to, kas pats dodas rokās. Nervi viņam ir saspringti. Bailes mijas ar cerībām un prieku, tas aizplīvuro viņa citādi tik aso redzi, un viņš daudz vieglāk pakļaujas mānam. Citā gadījumā viņu apmulkot būtu praktiski neiespējami. Bet tagad tas kļūst iespējams. Tādēļ arī paziņojums par īstā revidenta ierašanos viņam vairāk nekā jebkurai citam līdzinās pērkonas spērienam no skaidrām debesīm, un viņa stāvoklis kļūst patiesi traģisks.» Režisoriski un aktieriski spilgti izveidota Pilsētas priekšnieka — J. Ivaničeva pirmā tikšanās ar Hļestakovu — A. Iljinu viesnīcas istabē. Neviena nav. Hļestakovs, nāves bailēs tricot, iegrimis dzelzs gulītnā, pilnīgi pazudis zem segas un spilveniem. Tūlī, tūlī viņa priekšā atvērsies parādu cietuma durvis. Arī Pilsētas priekšnieks jau redz sevi arestantu vidū — sviedri līst, valoda raustās. Katrs domā savu vienīgo domu — kā izkulties no ķezas, kā apvest partneri ap stūri. Viss notiek pilnīgi reāli un tajā pašā laikā fantas-

tiski, jo dialogam it kā nav tiešu saskares punktu. Katrs vēlamo uztver par reālo. Un cik laimīgi ir abi, kad panākta vienošanās! Pilsētas priekšnieks 200 rubļu vietā iesmērējis 400. Hļestakovs savukārt sāk justies kā situācijas noteicējs. Ja vēlreiz pie kāršu galda varētu satikt to virsnieku, kurš viņu tik nejauki apspēlēja un atstāja bez graša kabatā, tad gan viņš parādītu, kā spēlē istie Pēterburgas spēlmaņi!

Arvien lielāks un varenāks kļūst Pilsētas priekšnieks. Augstais viesis dzīvo viņa mājā. Augstajam viesim labpaticis mest aci uz viņa vienīgo meitu. Un ne tikai mest aci. Kur nu! Pat saderināties labpaticies. Un pakalpīgie ierēdņi steidz nest priekšnieka krūštēlu, lai noliktu to uz postamenta blakus pārējiem elkiem, blakus Nikolajam I. Un stāv J. Ivaničevs — Pilsētas priekšnieks, rokas uz krūtīm sakrustojis, kā Napoleons pie Vaterlo. Viņš jau redz sevi ģenerāļa formas svārkos lepni defilējam galvaspilsētā un ar saprotošu labsirdību nolūkojamies uz kādreizējiem «ciņubiedriem»... Un tad — fantastiskās gaisa pilis jūk un brūk. Tikai negods un apsmieklis. Kam? Viņam? Šim gudrajam un tālredzīgajam vīram, kurš visam un visiem redzējis cauri? Viņš taču vienmēr ir stabulējis savu iemīļoto mūzikas instrumentu-stabulīti un visa pilsēta dancojusi viņa virsvadībā! Bet tagad kaut kāds puišelis viņu apmuļķojis! Ko tālāk?!

Smieklīgi? Nemaz. Drīzāk traģiski.

Ap Pilsētas priekšnieku grupējas pazīstamo ierēdņu bars, veidodams «ģimenes portretu interjerā». Tikai A. Kaca inscenējumā šie pazīstamie ierēdņi iegūst pavisam citu skanējumu. Tie nav vairs vienas rakstura iezīmes, vienas noteiktas krāsas nesēji. Tie ir cilvēki ar daudzveidīgiem raksturiem, ar savām kaislībām un kaislībām — pret medību suņiem, kārtīm, svešām vēstulēm, lieku mēriņu un garšīgām pusdienām. Un tieksme apmierināt šīs kaislības liek viņiem pakļauties, zemoties, baidīties no šīs pasaules varenajiem. Varbūt citos apstākļos viņi būtu pavisam citādi.

Tiesnesis Ļapkins-Tjapkins ir viens no visinteresantākajiem sniegumiem B. Tihova pēdējo gadu daiļradē. Gogolis raksta, ka «tiesnesis ir cilvēks, kurš vismazāk vainīgs kukuļņemšanā. Viņš ļoti nelabprāt rikojas netaisni, bet milzīga ir viņa kāre uz medību suņiem. Nu, ko tu darīsi! Katram cilvēkam piemīt kaut kāda kaislība... Tās dēļ viņš daudzreiz rikojas negodīgi, pats to apzinādamies. Taču viņš ar sevi ir apmierināts.» Jā, B. Tihova tiesnesis var būt apmierināts. Viņš sevi uzskata par gudrāku, tālredzīgāku, inteligentāku. Kā akmenī cirsta statuļa viņš stāv viesu pulkā, iebaudīdams glāzīti kopā ar Hļestakovu. Un katru reizi, kad viņu skatieni krustojas, nabaga Hļestakovs notrīc un saraujas — no šī vīra var visu ko sagaidīt. Un tikai lielā kaislība pret medību suņiem



vumā pastmeistars iepazīstas un turpmāk vēl rūpīgāk iepazīsies ar vēstulu saturu. Bet naivums un lieka glāzīte noder, lai citu acīm noslēptu savu īsto «medību lauku».

Pārmaiņas skārušas arī Bobčinska un Dobčinska tēlu interpretāciju. Šie abi paputējušie muižniecīņi parasti zālē izraisījuši tikai smieklus. Viņu abu dzīve paiet skrienot, cieņu apliecinot, tenkas uzklausot un tālāk nesot. Tādi darbigi viņi ir arī šajā iestudējumā. Tikai J.Safronova Bobčinskī un I. Staroseļceva Dobčinskī atklāta arī «mazā cilvēka» traģēdija. Viņi abi taču no revidenta nav atkarīgi ne vismazākā mērā. Taču viņiem katram ir savs mazs godkārigs un cilvēciski labi saprotams sapnītis — lai par Bobčinski kādreiz uzzinātu arī kaut kur tālāk — ārpus provinces pilsetiņas robežām — un Dobčinska ārļaulībā dzimušais dēls «skaitītos kā ļaulībā dzimis». Naudas viņiem ir maz — abiem kopā tikai 65 rubļi. Toties Dobčinskis ir atnesis dāvanai sava dēla kokgriezumu. Mēs varam nojaust, ka zēns patiešām ir talantīgs un tēvam gribas, lai dēls Dobčinska vārdu padarītu slavenu.

So jauzu pulkā īsti neiederas B. Ahanova veidotais skolu pār-raugs Hlopovs — šis bailēs trīcošais, groteskā krāsās tvertais cilvēciņš, kura veidojums jau tuvojas karikatūrai. Senā tradīcija vēl spēcīgi tur aktieri savos valgos.

Viens no visgrūtākajiem un sarežģītākajiem uzdevumiem, pro-tams, jāveic Hļestakova lomas atveidotājam A. Iljinam. Tieši šo tēlu uzvedumā skārušas visbūtiskākās pārmaiņas. Par to, kas ir Hļestakovs, sarakstīti daudzi darbi, par to lauzījuši galvu litera-tūras un teātra zinātnieki, režisori. Un, balstīdamies uz paša Gogoļa izteikumiem, secinājuši, ka viņš ir taurenītis, viendienītis, melis, fantast, naivs, viltīgs, pamulķīgs un nožēlojams cilvēciņš. Un tikai vienā vēstulē Gogolis viņu atklājis pavisam negaidītā rakursā: «.. Hļestakovs ir veikls cilvēks, pilnīgi *comme il faut*, gudrs un — es pat teiktu — tikumīgs.» Patiešām — vai gan citādi vēstulē draugam Trjapičkinam viņš varētu tik precīzi raksturot mazpilsētas ierēdņu kompāniju, katram atrodot visprecīzāko būtī-bas atklāsmes iezīmi? Autora viedokli režisors un aktieris ir pie-nēmuši par izejas pozīciju lomas traktējumam. Jāteic, ka režisors Hļestakovu pilnīgi ņem savā aizgādībā, daudzos gadījumos viņu pat idealizējot.

A. Iljina Hļestakovs nāk no savas bērnības, no raiba, krāsainiem karodžiem rotāta karuseļa, ko uz īsu brīdi mūsu priekšā uzbur scenogrāfe T. Sveca. Hļestakovā ir daudz bērnišķīgas labsirdības, infantilisma. Visi viņu vienmēr ir mīlējuši — sākot ar tēvu dzim-tajā sādžā un beidzot ar draugiem un meitenēm Pēterburgā. Tagad, gulot viesnīcas istabiņā, viņš redz rožainus sapņus — cik jauki būtu pārbraukt mājās greznā kariatē eleganti tērptam, pār-steigt visus ar izsmalcinātām manierēm, likt straujāk iepukstēties meiteņu sirsnīņām! Šajā provincē viņam ir daudzas jaukas rotaļlie-tas, viņš jūtas kā marionešu teātrī — parausti aiz dziedziņa, kuru lellīti gribi, — un lellīte danco. Vesels koris viņam par godu dzied romanci. Visi viņu atkal bezgala mil. Nekad vēl dzīvē nav bijis tik labi, tik burvīgi. Nekad līdz šim viņam nebija izdevies paveikt kaut ko tādu, lai tik ļoti piesaistītu pārējo uzmanību. Tagad viņš var atļauties nevērigi pieskandināt glāziņu rindai, kā to droši vien dara (Hļestakova uztverē) ģenerālgubernators. Un arvien vairāk viņš aizraujas, sajūsminās, notic pats sev, ka viņš, Ivans Andreje-vičs Hļestakovs, ir pirmā lieluma zvaigzne pilsētā, guberņā, departamentā un gandrīz vai visā valstī. Hļestakovam ne mirkli neienāk prātā, ka viņa acu priekšā risinās ļaundarības, ka briesmīgs traģēdija, kas vēsta uz viņa dvēseles pazudināšanu, uz vēlēšanos padarīt viņu par līdzīgu starp līdzīgiem.

Un slavenā kukuļdošanas aina. Ar fantastisku izdomu šeit izce-las katra ierēdņa domāšana. Viens paredzēto naudu atdod kopā

ar svārkiem, otrs — ar puķu podu, trešais ar naudas vīkšķi aizbāzis pudeli, ceturtais to vienkārši noiet zemē kā nevienam nepiederīgu. Gribas piebilst, ka «Revidenta» izrādē ir bezgala daudz mazu, filigrāni nostrādātu detaļu, kas pirmajā brīdī var paslīdēt garām skatītāja uzmanībai. Bet neviena no tām nav pašmērķīga, katrai ir savs noteikts uzdevums, idejiska slodze.

Un pilnā sparā turpina darboties kukuļošanas mašīnērija, sasniedzot arvien grandiozākus apmērus. Līdz veidojas pilnīgi fantasma-goriska aina — Hļestakovs gandrīz ieslodzīts starp atnesto labumu maisiem, groziem un ķipam, un ap viņu kā sniegpuenis trakā dejā griežas naudaszīmes. Zem šīs nastas uz ceļiem sabrucis, A. Hļina Hļestakovs kliež: «Es kukuļus neņemu!» — un veras zālē kā jautādams, kā palīdzību meklēdams — vai tiešām visa pasaule ir viens vienīgs «kukulis»? Kas šeit notiek ar mani, ar šiem cilvēkiem? Pirmo reizi pazīd doma, ka kaut kas nav kārtībā. No šā brīža Hļestakovs daudz uzmanīgāk sāk ieklausīties, vērot.

Gogolis savā daiļradē nekad nav veltījis īpašu uzmanību sieviešu tēlu izveidei. Taču A. Kacs Annai Andrejevnai un Marijai Antonovnai atradis nozīmīgu vietu tēlu sistēmā. Tieši caur Marijas Antonovnas likteni (tēlu spoži atveido T. Pope) spēcīgi izskan izrādes traģiskā stīga. Marija Antonovna ir gandrīz vienīgais cilvēks, kuru Hļestakova persona interesē pilnīgi nesavtīgi. Viņa vienkārši ir iemīlējusies šajā galvaspilsētas frantā. Vai tad viņu vispār var salīdzināt ar kādu no tiem provinces jaunekļiem, ar kuriem līdz šim iznācis tikties? Un Hļestakova nodevība Mariju Antonovnu iznīcina — viņa sajūk prātā. Šajā gadījumā izrādes režisors apzināti izmanto V. Meierholda izrādes citātu. Toreiz Marija Antonovna, dziedot Dargomižska romanci «Man šešpadsmit gadu...», iejuka raibajā viesu burzmā. A. Kaca iestudējumā meitene baltā tērpā, spēlējot uz vijoles skumīgu valša motīvu, lēni pazūd no mūsu redzes loka. Un vēl viena pārdroša asociatīva paralēle — režisors Mariju Antonovnu sarado ar Ofēliju, atrodot saskarsmes punktu starp Gogoļa un Šekspīra dramaturģiju.

Virtuozī uz skatuves valda R. Praudīnas Anna Andrejevna — šī mīlas un slavas kārā mazpilsētas pirmā dāma. Ak, nemaz jau nebūtu tik slikti vēlreiz izbaudīt sen aizgājušo jaunību un paamīzēties ar skaisto jaunekli! Bet, ja šī ilūzija grūst, tad var arī izprecināt meitu, lai tikai darījumi veiksmīgi virzās uz priekšu. Lai kādā jaukā dienā viņas salons Pēterburgā (tāpat kā šajā šausmīgajā provincē) būtu pats pirmais.

Veidojot iestudējumu, A. Kacs vēlējies atklāt Gogoļa daiļradi kopumā un tās kontekstā izlasīt «Revidentu». Tādēļ izrādē ienāk divi Gogolim ļoti tuvi motīvi — ceļa un trijjūga tēma, ko lieliski pasvītro T. Svecas skatuves ietērs un J. Krilatova mūzika. Gogo-

lim vienmēr ir bijis svarīgs šis mums visiem kopīgi ejamais ceļš. Sevis iepazīšanas un noskaidrošanas ceļš. Savas zemes un cilvēku iepazīšanas ceļš. Kā dzīvo cilvēki šajos dzimtenes ceļu un celiņu pagriezienos, straujajos kāpumos un kritumos? Un aiztrauc trijjūgs meklēt atbildi: «Kurp tu traucies, Krievzeme?» Bet atbildes nav. Tā jāmeklē katram atsevišķi. Un visiem kopā.

Finālā skan tik pazīstamie, bieži citētie vārdi: «Par ko smejasies? Paši par sevi smējaties!» Šajā vispārējā sastinguma ainā atkal parādās Hļestakovs. Saudzīgām rokām viņš paceļ kaktā aizmirsto trijjūgu — šo vienīgo un īsto elku, dzimtenes dvēseles simbolu — un novieto to uz postamenta. Tad viņš mierīgi apsēžas krēslā. Hļestakovs paliks šeit — kopā ar šiem cilvēkiem. Varbūt viņam būs jāiet bojā, bet varbūt izdosies atmodināt šo cilvēku dvēseli. Varbūt vēl izdosies pārliet asinis un glābt sevi un sabiedrību...

A. Kaca «Revidenta» iestudējums ir principiāli jauns, novatorisks pazīstamā darba lasījums. Un tas droši var ieņemt goda pilnu vietu Gogoļa atklāsmē padomju teātri.

Krievu drāmas teātris vienmēr ir izcēlies ar asu sociālu problēmu risināšanu, galvenokārt balstoties uz mūsdienu dramaturģiju, iekļaujot repertuārā labākos padomju autoru (N. Pogodina, A. Gelmaņa, I. Dvorceka, A. Vampilova, V. Merežko) darbus. Arī aizvadītais gads nav bijis izņēmums.

Režisors S. Losevs pievērsies jaunā dramaturga J. Makarova lugai «Nebiju un nepiedalījos», kas iekļaujas t.s. «ražošanas lugu» ciklā vai, precīzāk izsakoties, to lugu virknē, kas risina jutājumu par cilvēka attieksmi pret dzīves pamatu pamatu — darbu. Šādas ievirzes darbi vienmēr bijuši, ir un būs vitāli svarīgi teātri. Pati jautājuma nostādne nav diskutējama. Diskutējams ir cits moments: vai, vadoties pēc tēmas svarīguma, drīkst neievērot dramaturģiskā materiāla nepilnības un tādēļ bieži vien upurēt izrādes māksliniecisko kvalitāti, vai arī no šādiem sacerējumiem jācenšas izvairīties? Aktieris Mihails Uljanovs ir teicis, ka, šedevrus gaidot, var paiet garām visa dzīve. Tādēļ vajag centties šīs nepilnības pārvarēt. Tas ir režisoru un aktieru uzdevums. Krievu drāmas teātris šo atziņu vienmēr ir centies realizēt praktiskā darbā. Lai atceramies P. Popogrebska «Pieņemšanu personīgajos jautājumos», A. Mišarina, A. Veiclera «Darbdienu». Tomēr uzreiz jāpiebilst, ka šo izrāžu mākslinieciskais līmenis, neskatoties uz kolektīva pūlēm, palika viduvējības ietvaros.

70. gadu beigās «ražošanas lugā» iezīmējās jauni — ne visai pievilcīgi vaibsti. Daudzkārt tās sāka atpalikt no dzīves un mākslas izvirzītajām prasībām. Laikmetīgi varoņi, konfliktsituācijas, cīņa — tas viss it kā bija, bet tajā pašā laikā sāka iezagties aptuvenība, šķietamība, uzmanības novirzīšanās no būtības. Kaut gan

rakstniekus galvenām kārtām vajadzētu saistīt sabiedrības morāli ētiskajām normām, laikmeta garīgās atmosfēras evolūcijai. Par to daudz tika runāts PSRS Rakstnieku savienības VII kongresā, kur Ģingizs Aitmatovs, analizējot lauku prozu, izteica domu, ka laiks ķerties pie jaunu «dziļurbumu» veikšanas, jo vecie urbumi pamazām izsīkst.

Diemžēl J. Makarova luga «Nebiju un nepiedalījos» neveic jaunu «dziļurbumu» izpēti un ir visai irdeni uzrakstīts darbs. Ārēji viss ir kārtībā — konflikts starp jaunajām un vecajām vadības metodēm ražošanā, morālas dabas konflikts pašos galvenajos varoņos, jauns žurnālists, kurš uzsāk bezkompromisa cīņu, paaudžu tradīciju pārmantojamība utt. Tikai — nav interesanti, jo pietrūkst paša galvenā — cilvēka, viņa domu un jūtu sprieguma, kaismīgas ieinteresētības problemātikā. Tas viss aizslēpts aiz sarežģītas inženiertehniskas terminoloģijas, kurā bez iepriekšējas sagatavotības pagrūti orientēties.

Shematiski virspusēji uzrakstīto darbu piesātināt ar dzīvības spēku nav varējis arī teātra kolektīvs ar režisoru S. Losevu priekšgalā. Veidojas saskaldītu ainu virkne bez dziļākas kopsakarības apjēgas, ar grafiski melnbaltu tēlu sistēmu. Tikai trim aktieriem daļēji izdevies saraut trafareta žņaugus. Vispirms tas ir A. Mihailovs, kurš atveido rūpnīcas direktoru Panarinu. Jāpiebilst, ka A. Mihailovam ir milzīga pieredze šādu varoņu atklāsmē. Kādu tik rūpnīcu, fabriku, zinātniski pētniecisko institūtu, jaunceltņu direktors, priekšnieks un vadītājs viņš ir bijis! Un cik daudzos gadījumos stereotipi uzrakstīti bijuši šie vadītāji! Taču A. Mihailovs vienmēr ir tiecies katrā no viņiem atrast atšķirīgu izpratni, savu pasauli, savu cilvēcību. Arī Panarinā ienāk dzīvā dzīve ar tās «par» un «pret», ar tās «vajag» tad, kad tas ir neiespējami. Ienāk ar kompromisiem, bez kuriem reāli domājošs vadītājs šodien vēl diemžēl nespēj iztikt.

G. Sizovs centies paplašināt un padziļināt Sergeja Nečajeva tēla ietvarus, apstiprināt, ka cilvēks nedzīvo izolētā vakuumbidē, ka sabiedriskais un personiskais vijas dialektiskā mijiedarbībā. Aktieris tiecas atsegt sava varoņa morāli ētiskos konfliktus, atbalsta punktu meklējot paaudžu pēctecībā un vēsturiskajā pieredzē. Un šo pieredzi mums dāvina G. Timofejeva dzīves rūdījumu bagāti guvušais Vectēvs.

Pēdējā laikā pie laikrakstu redakcijām cilvēki griežas kā pie pēdējām instancēm taisnības meklējumos. Līdz ar to žurnālista darbs vairs nav tikai profesija, tam jāķļūst par mīsiņu. Savukārt literatūrā attēlotais žurnālists daudzos gadījumos sāk līdzināties *deux ex machina*, kas ar vienu vai dažiem gājieniem atrisina visas konfliktu situācijas, tā rezultātā labais triumfē pār ļauno un viss



A. Chaidzes «No trim līdz sešiem» Krievu drāmas teātri. Gija — A. Iljins, Ramazs Avaliani — A. Mihailovs, Lija — T. Lukašenkova

atklājas īstajā gaismā. Tādā veidā parādīts, piemēram, Kaļincevs lugā «Nebiju un nepiedalījos». Zināmā mērā arī žurnāliste Meri Tavadze A. Chaidzes lugā «No trim līdz sešiem».

Gruzīnu dramaturgs A. Chaidze pazīstams kā asredzīgs mākslinieks, kurš precīzi izjūt sociālo vidi. Latviešu skatītājam bijusi iespēja iepazīties ar viņa klaji polemiskajiem sacerējumiem «Lietu nodos tiesai» un «Brīvais temats» Drāmas un Dailis teātri. Viens no viņa jaunākajiem darbiem «No trim līdz sešiem» vēlreiz apliecina šo autora iemīloto izteikšanās veidu. Pirmajā brīdī, virspusēji iepazīstoties ar viņa lugu, varētu likties, ka tās pamatā ir sarežģīta prāta konstrukcija un atsevišķs gadījums tiek mākslīgi vispārināts, sakāpināts, izcentrēts. Bet, iedziļinoties lugā, redzam, ka ikviens tēls ir noteiktas sociālas domāšanas modelis, kurā koncentrējas šīs domāšanas visraksturīgākās izpausmes. Te ir sabiedriska darbonis, kurš dzīves jēgu saskata sīku negāciju uzmeklēšanā un ziņošanā augstākstāvošām instancēm, «blatu sistēmas» pārstāvis ar saviem «buramvārdiem» — «mani pie jums

atsūtīja», cilvēciņi, kuriem dzīve pagājusi garām, meklējot lielo «taisnību», jaunieši, kuri raduši ņemt visu gatavu un neko nedot pretim, utt. Visi tie ir dzīvē sastapti, bieži avīzēs aprakstīti, TV un radio pārraidēs dzirdēti. Un varētu par viņiem pasmaidīt, ja vien viņi nebūtu daļa no mūsu sabiedrības.

Krievu drāmas teātra izrādē, ko iestudējis režisors V. Petrovs, neveidojas saruna par mums, par to, kā mēs dzīvojam — vai vienmēr labi, pareizi, cilvēka cienīgi. Vairāk tas ir amizantu īpatņu seriāls, ko triju stundu laikā nākas noskatīties un noklausīties. Mākslinieku ansamblis savus skatuves uzdevumus veic nevainojami. Aktieri atraduši spilgtas tēlu īpašības, spilgtu ārējo veidolu, izteiksmības krāsainību. Tikai režisoram šo dzīves pieredzi nav izdevies pacelt līdz mākslas pieredzes vispārīnājumam, līdz cilvēku un laikmeta sarežģīto procesu izpētei.

A. Strindbergam pieder izteikums — kāds laiks pagalmā, tāds istabā. Pēdējā laikā ap šo tēmu aizvien plašāk un noteiktāk ierunājas padomju literatūra, teātris, kino. Atcerēsimies, kādas diskusijas uzliesmoja par Ņ. Mihalkova filmu «Radi», G. Danelijas filmu «Asaras list». Tās it kā norobežojas vienas ģimenes ietvaros, bet problemātika tos tālu pārsniedz. Arī V. Merežko traģikomēdija «Nakts spēles» atklāti runā par meliem, nežēlību, kompromisiem. Un par to, cik daudz sliktā mēs nodarām otram, labu vien vēlēdami, ja šī laba vēlējumus izaug no egocentriskas paštaisnības. Kur ir tā robeža, līdz kurai mēs drikstam atļauties otram uzspiest savu vēlēšanos? Un kad mūsu «taisnības» meklējumi pavēršas pret mums pašiem, izgaismodami mūsu nežēlību? Paradoksālas, komiskas situācijas daudzkārt iegūst traģisku pavērsienu. Degradējas cilvēka personība, sabrūk ideāli, un pāri paliek garīga iztukšotība.

«Nakts spēles» iestudējis režisors V. Petrovs. Arī šajā izrādē interesanti aktierdarbi — B. Ahanova Andrjuščenko, O. Razumovskas Olga, A. Kričevska Siļins, A. Lukaša Jezepovs. Acīmredzot tas ir arī V. Petrova nopelns, viņš spējis atrast aktieru fantāziju, organiku, meklējumus. Bet pagaidām režisoram trūkst prasmes visus komponentus saliedēt jēdzieniskā virzībā, atklāt darba pamatideju. Tādēļ izrādē palikusi pieteikuma līmeni.

Notikums teātra dzīvē 1982. gadā bija viesizrādes Maskavā, kur kolektīvs tik plaši viesojās pirmo reizi. Teātris parādīja sešus inscenējumus: A. Kaca veidotās R. Blaumaņa «Skröderdienes Silmačos», N. Gogoļa «Revidentu» un V. Merežko «Laimes dzirnas», kā arī Ļ. Tolstoja «Kāda zirga stāstu» (rež. M. Rozovskis), I. Bergmaņa «Zemeņu lauku» (rež. A. Kazancevs, māksl. vad. A. Kacs) un J. Makarova «Nebiju un nepiedalījos» (rež. S. Losevs). Viesizrādes guva plašu rezonansi un labvēlību gan speciālistu, gan skatītāju aprindās. PSRS Kultūras ministrijas

rikotajā apspriedē mākslas zinātnu doktore I. Višņevska teica, ka par Rīgas Krievu drāmas teātra augsto profesionālo līmeni dzirdētas daudzas leģendas. Bet šādas leģendas ir bīstama parādība, jo daudzkārt, sastopoties ar leģendu vaigu vaigā, tā izplēn. Šajā gadījumā leģenda pārvērtusies par realitāti. Maskavas režisori, kritiķi, teātra darbinieki pozitīvi novērtēja kolektīva idejisko un māksliniecisko programmu, tā repertuāra izvēli, humānisma ideālu apliecinājumu, režijas mērķtiecību un trupas vienotību. Vērtētāji atzina, ka tas ir ansamblis, kas stingri iet savu ceļu.

Savas darbības simtgades priekšvakarā Rīgas Krievu drāmas teātris atrodas mākslinieciskā pilnbriedā.

Antra Kaņepe

VIENMĒRĪGA ATTĪSTĪBA LIDZENUMĀ

Jaunatnes teātris pēdējo sezonu laikā it bieži nonācis skatuves mākslas cienītāju uzmanības centrā. 1981. gadā teātris (atklāts 1941. gada 27. janvārī) atzīmēja savu četrdesmitgadi. Līdzās šim jubilejas svinībām 1981. un 1982. gadā teātra dzīvē nozīmīgi vēl citi notikumi. Pirmkārt, tas ir brauciens uz ārzemēm — piedalīšanās Starptautiskajā bērnu un jaunatnes teātru festivālā Dienvidslāvijā. Mūsu teātris šajā festivālā piedalījās ar K. Čukovska teātrālo fantāziju «Čukokkala», ar savu atzīstami profesionālo līmeni iegūdam gan kritikas, gan skatītāju atsaucību. Teātra galvenais režisors Ādolfs Sapiro raksta: «Izrāde guva lielus panākumus. Jūtāmi ļoti labi, ka godam esam turējuši Rīgas teātru augsto prestižu. Līdzdalība šajā festivālā mums ir bezgala svarīga arī tādēļ, ka varējām iepazīties ar pasaules labāko jaunatnes teātru sniegumu. Arī šai pieredzei jāietekmē mūsu turpmākais darbs.» (Cīņa, 1982, 2. okt.)

Otrkārt, Jaunatnes teātris tika uzaicināts piedalīties PSRS nodibināšanas 60. gadskārtai veltītajā Vissavienības teātru skates uzvarētāju festivālā, uz kuru tika uzlūgti tikai četri mūsu zemes kolektīvi. J. Vahtangova teātri Maskavā mūsu teātris reprezentējās ar V. Rozova lugu «Lido dzērves». Uz festivālu sabraukušie sociālistisko valstu teātra speciālisti augstu novērtēja Jaunatnes teātra kultūru un māku iedziļināties laikmeta problēmās.

Vērtējot 1981./82. gada sezonas darbu republikas teātru skatē, par labāko kolektīvu tika atzīts Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris, kas skatē piedalījās ar P. Putniņa lugu «Gaidīšanas svētki» un A. Čehova lugu «Mežainis» (abu uzvedumu režisors Ā. Šapiro).

Atzinība pelnīta vispirms tāpēc, ka Jaunatnes teātrī veidojas savs specifisks iestudēšanas stils. Ne visu tajā pieņemot, tomēr nevaram nemanīt teātra nolūku saglabāt pašam savu seju, turklāt šeit redzama diezgan izteikta konsekvence. To varētu raksturot šādi: Jaunatnes teātris necenšas uzvedumos izteikt kādu īpašu savu koncepciju par lugas tēmu; ar savdabīgiem teātra izteiksmes līdzekļiem tas pēc iespējas labāk tiecas atklāt jau pašā lugā ietvertu saturu. Meklējumi tiek vērsti ne tik daudz uz interpretāciju, cik uz pasniegšanas veidu, un caur šiem formas meklējumiem netieši, bet likumsakarīgi teātris nonāk arī pie jaunām satura niansēm. Tālāk meklējumi konkretizējas (reizēm vairāk, reizēm mazāk) kā atsvešināšanās no skatītāju reāls psiholoģiskās uzsvēres, satura atklāsmes veids it kā paceļas tai pāri. Atcerēsimies strīdus, kas savulaik sacēlās ap G. Priedes lugas «Aivaru gaidot» iestudējumu. Tajā mēs sastapāmies ar šī principa galējo izpaušmi. Sajā rakstā minētajiem iestudējumiem teātris piegājis maigāk un saudzīgāk, tomēr princips, šķiet, palicis tas pats.

Zinot A. Sapiro nopietno interesi par A. Čehova dramaturģiju (režisors jau strādājis pie trim Čehova lugām — «Kīršu dārza» Tallinas Jaunatnes teātrī, «Trīs māsām» V. Kingisepa Drāmas teātrī, «Ivanova» mūsu Jaunatnes teātrī), «Mežaiņa» uzvedums tika gaidīts. Vēl jo vairāk tāpēc, ka šis Čehova agrīnais darbs vispār samērā reti iestudēts.

Ā. Sapiro iestudētajām Čehova lugām allaž raksturīga savdabīga smeldze, ko veido ideāla un realitātes konfrontācija varoņos. Līdzās skaudrai nepieciešamībai pēc ideāla un apliecināmām vērtībām viņos dzīvo tragiska apziņa, ka tiekšanās pēc tām agrāk vai vēlāk tomēr piedzīvos krahu. Varoņu līdzšinējā dzīve to ir pierādījusi, un tagad atliek tikai ļauties ikdienas ritmam. Tomēr šī samierināšanās nekad nav samierināšanās līdz galam — laiku pa laiku varoņos nobriest kāds lūzums un nepiepildītās dvēseles smeldze izlaužas uz āru. Tomēr ne jau šie neapmierinātības ārējās izlaušanās brīži ir svarīgākie Ā. Sapiro iestudējumos. Zemslānī tie jūtami visu laiku, un aktieru galvenais uzdevums — tos atklāt. Sarunājoties par visparastākajām ikdienas lietām vai gluži vienkārši dīki sēžot atpūtas krēslos, aktieriem jāapzinās šie pazemes vulkāni. Un tad it kā pēkšņie izlaušanās brīži nemaz nebūs tik negaidīti, tie likumsakarīgi izaugs no visas izrādes struktūras. Voiņicka (V. Plūts) šāviens, piemēram, nepārsteidz, jo kaut ko tādu jau bijām gaidījuši. To sagatavoja tā īpatnējā atmosfēra, kāda dabā valda pirms negaisa. To, ka pašam negaisam lielas nozīmes nav, liecina vēl kas — tam pārejot, varoņos neiezīmējas absolūti nekādas jaunas kvalitātes. Atmosfēra tiek izlādēta — un viss. Turpmāk dzīve atkal var ritēt veco gaitu.



1982. gada 10. novembri pagāja 80 gadi, kopš šajā ēkā (Lāčplēša ielā 25) pirmo reizi vērās teātra priekšsargs

Cehova lugā diezgan spēcīgi izjūtams kontrasts starp labo un ļauno, starp zemisko un cildeno. Iestudējumā šis krāsas gandrīz saplūst. Varētu pat teikt, ka agrīnais Cehova darbs padarīts vēl «čehoviskāks». Varoņi ir gluži kā vienoti kopīgā laika izjūtā, un šis laiks ir radījis gan Zeltuhina (J. Vēveris) jaunumu, gan Serebrjakova (F. Deičs) aprobežoto augstprātību, gan Sofjas (N. Makarova) mīlestības ciešanas, gan Djadina (K. Titovs) un Voinickas (P. Karpovska) naivumu, gan Voinicka (V. Pluts) ideāla tuvredzību, gan Jelenas Andrejevnas (I. Fjodorova) piepacelto ziedošanas nemīlamam cilvēkam (vismaz daļēji kompensējot alkas pēc kā liela un cildena). Tas nebūt nenozīmē, ka izrādes veidotāji būtu centušies attaisnot savu varoņu trūkumus un kļūdas, padarot viņus par sava laika upuriem. Drīzāk otrādi — jūtam, cik dažādus cilvēkus spēj radīt un veidot tas pats laiks, cik dažādi var zust viņos visos ietvertās garīgās spējas. Pat ja šie varoņi dara vai darītu nekrietnības, tās, protams, izsauktu nepatiku, bet nebūtu tādas, pret kurām mēs saceltos patiesā protestā. Muižnieks Orlovskis aktiera V. Zuka atveidojumā ir glēvulis, tomēr šajā glēvumā saskatāmas arī iespējamā spēka potences. Un ja nu kādā negaisa saviļņojumā tās pēkšņi izlauztos? Es nebrīnītos, tikai šis spēks neko nespētu mainīt. Jauno švītu Orlovski (S. Judins), šķiet, interesē tikai dzi-



1982. g. 10. novembrī tagadējā Jaunatnes teātrī notika sarikojums.
 Par savām un kolēģu gaitām uz šīs skatuves stāstīja L. Bērziņa, E. Ferda,
 V. Vecumniece, atmiņās dalījās L. Freimane, A. Jaunušans

ves baudīšana, bet varam būt pārliecināti: ja viņam tuvotos ar patiesi atkailinātu dvēseles sāpi, viņš nenovērstos. Taču arī viņa spēks izpaužas tikai ārējā ekspresijā, un S. Judina interpretācijā mēs redzam garīgi tukša cilvēka traģēdiju.

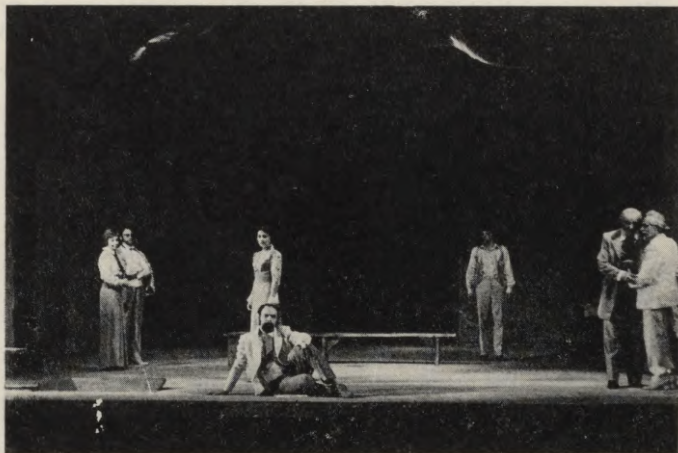
Un vēl kāda raksturīga uzveduma iezīme. Varoņi ļoti labi sevi redz it kā no malas, dziļākajā būtībā saprot, ka vajadzētu sevi lauzt un kļūt citādiem. No vienas puses, tas veido traģiskākas kolīzijas (jo reizē pastāv nespēja pret jaunumu, glēvumu, aprobežotību sevi sacelties), bet, no otras, izrāde saglabā apziņu, ka cilvēks nemaz nav tik sīks un zemisks, jo tieši savas nepilnības izpratnē ļauj palaikam uzplaiksnīt tām negaisa vētrām, par kurām jau minēju. Jā, tās gan neko nemaina varoņu dzīvēs, tomēr tādos brīžos cilvēks kļūst lielāks, cēlāks, varenāks. Laiks lugā un arī uzvedumā ir spēcīgāks par varoņiem, tomēr tas nespēj cilvēkus pakļaut līdz galam. Bet varbūt šis «bezsvara stāvoklis» arī ir visšausmīgākais?



A. Čehova «Mežainis» Jaunatnes teātri.
Jelena Andrejevna — I. Fjodorova

Katrs tēls uzvedumā dzīvo ar savu biogrāfiju. Te jāatzīmē aktieru nopelns, jo, kaut arī šīs biogrāfijas ieprogrammētas Čehova lugā, tās atklāt nebūt nav viegls uzdevums. Parādīt, ka tēla darbība sākusies jau krietni pirms lugā attēlotajiem notikumiem, nozīmē paturēt to prātā, izdarot vissīkāko žestu, pievēršot acu skatienu. Tā, piemēram, F. Deiča atveidotais Serebrjakovs iezīmīgs ar to, ka viņš vēl arvien dzīvo pagātnē, atmiņās par slavu. Uzpūtīgā gaita, runas maniere, balss intonācija — jau ar to vien aktieris uzsver Serebrjakova iedomāto pārākumu pār citiem. Rezultātā veidojas konflikts ar pārējiem — tie Serebrjakovā redz to, kas viņš ir patlaban, nevis to — pagājībai piederošo. Šāds konflikts tēlu savstarpējās attiecībās uzvedumā veidojas nepārtaukti — paši savu pagātņi respektējami, viņi citos pieņem tikai tagadējo. Tā nereti veidojas situācijas, kurās varoņi nesaprot cits citu, runā cits citam garām.

Vienīgi lugas titulvaronim Hruščovam (V. Zaporožskis), dēvētam par Mežaini, tagadne nozīmē vairāk nekā pagātne. Tas ir vienīgais tēls, kurā izrādes gaitā jūtama attīstība, un šī attīstība nes sev līdzī zināmu apliecinājumu. Jā, Hruščovs kļūdās, ir pārāk



A. Čehova «Mežainis» Jaunatnes teātrī. Skats no izrādes

paštaisns savā jauneklīgajā dedzībā, bet, saprotot savas kļūdas, nevis kapitulē, bet gan pakāpjas vienu pakāpienu augstāk. Vai dotajā sabiedrībā un laikā pietiks ar šo pakāpienu — tas ir cits jautājums, un teātris uz to noteiktu atbildi nedod, taču katrā ziņā ļauj cerēt. Līdz galam Hruščova ideālisms netiek ne noraidīts, ne arī pārvērsts par pozitīvu programmu.

«Mežaiņa» iestudējumu kopumā nevar vērtēt kā kvalitatīvi jaunu atradumu Ā. Sapiro čehoviādē. Teātris savu viedokli patur it kā pie sevis, lai skatītājs savu veidotu atkarībā no katra individuālās attieksmes pret Hruščovu. Izrādes ritms un noskaņa ir adekvāta tam, ko mēs atceramies no «Ivanova» iestudējuma. Gribētos, lai, saglabājot atrasto, teātris būtu spēris soli uz priekšu. Uzvedums rāda profesionāli labi paveiktu darbu, taču jaunatklāsmes prieku nesagādā.

A. Arbuzova luga «Uzvarētāja» rakstīta īpaši mūsu Jaunatnes teātrim. Autors runā par cilvēka dzīves piepildījumu, par tā meklējumiem un reālajām atrašanas iespējām.

Luga veidota kā reālpsiholoģiska drāma, bet tai ir dažas īpatnības, pie kurām jāpakavējas. Tajā tiek rādīti nevis raksturi, bet

tipi — pēc ideju drāmas principa. Vispirms tas attiecas uz galveno varoni Maiju Aleņikovu — vadošu darbinieci kādā institūtā, kura karjeras dēļ atteikusies no mājām, ģimenes, bērniem. Tādēļ savā četrdesmitajā dzimšanas dienā viņa jūt smeldzošu tukšumu, kaut arī cauri dzīvei ir gājusi kā «uzvarētāja». Taču neko vairāk par to, ka šī sieviete ir nelaimīga, lugas gaitā tā arī neuzzinām. Lielu vietu aizņem dažādas atmiņu reminiscences, kurām reizēm ir tikai informatīvs raksturs, bet tos Dantes elles lokus, kuri tiek solīti lugas sākumā un caur kuriem šai sievietei nācies iziet, dramaturģiskais materiāls atklāt neļauj, kaut arī aktrise I. Fjodorova uz to tiecas.

Personu attiecības lugā stipri romantizētas, no šāda traktējuma nevairās arī aktieri. Taču šis romantiskais piesitiens izrādē atsedz vairāk tipisko nekā individuālo. Gan romantiski cēlajā «gaišzilajā varonī» Kirilā (V. Zaporožskis), gan sīkajā aprēķinātājā Polinā Sergejevna (L. Sevčenko), gan cilvēces interešu sargātājā Markā (J. Jamburgs) — visos viņos atklājas nevis individuālu raksturu psiholoģija, bet gan ideju drāmas spēki un pretpēki.

Laī gan aktrise (atšķirībā no dramaturga, kura attieksme pret Maiju pārsvarā negatīvi centrēta lugā) I. Fjodorova savu varoni cenšas attaisnot, izrādes gaitā pret viņu mostas arvien lielākas antipātijas. Varbūt tas notiek tāpēc, ka, parādoties šādai sievietei kā tipam, nav iespējams atklāt tās iekšējās pretrunu cīņas un mokas, kas plosās viņas dvēselē. Tagad parādīts tikai sīks, egoistisks cilvēks. Redzēdama, ka viņas mājā savu laimi atrod Igors (N. Gubanovs) un Zoja (O. Šepicka), kuri abi Maijai ir simpātiski, viņa reaģē ar gandrīz vai naidā izkliegtiem vārdiem: «Vācieties uz visām četrām debess pusēm!» Ja Maija savā dzīvē patiešām būtu šo to pārvērtējusi, viņa izturētos citādi. Jā, paliktu arī nostalgiskas skumjas, bet Igora un Zojas laime spētu kompensēt viņas sāpes, dotu zināmu līdzsvaru. Tagad redzam tikai nepatiku un nenovīdību.

Dažādi iespējams traktēt Maijas attiecības ar profesoru. Meitenīgi naīva aizraušanās mijas ar mazas haizivtīņas aukstu aprēķinu. Izrādē arī redzama šī divdabīgā attieksme, kaut aktrise, šķiet, vairāk tiecas spēlēt aizrautību, bet tēla objektīvā attīstība liecina par aprēķinu.

Diezgan pašmērķīgas un bez dziļāka iekļāvuma lugas kopējā struktūrā ir fantastiskās vizijas sapņainas meitenes veidolā, kuru uzdevums būtu it kā atgādināt, it kā brīdināt. Taču organisku veselumu ar uzvedumu tās neveido.

Pārāk bezkaislīga ir aktrise V. Beļajeva Dašas lomā. Stāstījums par smago zaudējumu — neseno tēva nāvi — nedrīkst ri-

tēt tik vienaldzīgā tonī. Par rakstura atklāsmi arī šeit nevar runāt, tēlam drīzāk funkcionāla nozīme.

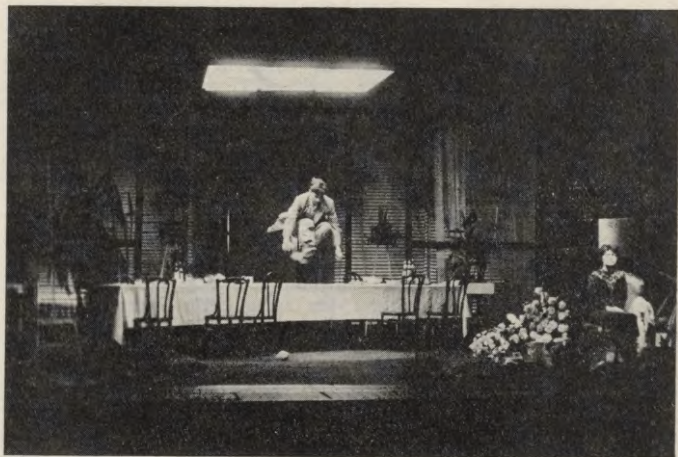
Lugā sastopam ne tikai tā saukto emancipēto sievieti, bet arī vīriešus ar dažādām nevarības iezīmēm. Kirils neprot un nav spējīgs cīnīties par savām jūtām, savu mīlestību. Ja nebūtu vēlākā Dašas apgalvojuma, ka viņš visu mūžu Maiju nav spējis aizmirst, būtu jādama, ka mīlestības vispār nav bijis. Savukārt Marks vispār neko attiecībā pret Maiju nav spējis izlemt. Arī Igors Konstantinovičs nezina, kā īsti pret Maiju izturēties.

Luga un arī iestudējums neatbild uz jautājumu, kāpēc tieši savā četrdesmitajā dzimšanas dienā Maija jūtas aicināta pārvērtēt savu dzīvi. Nekas īpašs nav noticis, un, ja tik ilgi viņai šķitis, ka viss ir kārtībā (jo pretējā gadījumā taču Maija būtu kaut ko uzsākusi, lai grozītu savu dzīvi), tad lugas tiešās darbības laikā nav nekāda iemesla pēkšņi sākt sevi mocīt.

I. Fjodorovas Maijā spilgti saskatām vēl kādu iezīmi, kas izskaidro, kāpēc šī sieviete palikusi viena. Nemaz nerunājot par ģimeni, viņai nav arī draugu. Maija, kontaktējoties ar cilvēkiem, necenšas viņos ieklausīties, saprast tos. Aktrises runas maniere ir vēsta tikai sevī un sev, I. Fjodorovas Maija atzīst tikai vienu viedokli — savējo. Tāpēc viņa nesaprot Zoju, kad tā nevēlas pavadīt atvaļinājumu viņas spoži iekārtotajā vasarnīcā, kad Marks runā par lietām, kas viņai būtībā tālas un svešas. Aktrise noraida jebkāda veida ironisku attieksmi pret Maiju — šo «uzvarētāju», kura beigās izrādās zaudētāja. Taču aktrises žēlums pret Maiju nerada adekvātu žēlumu skatītājos. Nāk prātā pazīstamais sakām-vārds: «Ko sēsi, to plausi.» Maija saņem to, pēc kā pati tiekusi, un veltīgi tagad raudāt par to, ko pati atgrūdusi.

Ne vien aktrise, bet uzvedums kopumā ar savu poētisko struktūru mūs cenšas labvēlīgi noskaņot pret Maiju. Taču, ielūkojoties viņas būtībā dziļāk, šāda attieksme sāk kaitināt. Maijai bijusi pilnīga izvēles brīvība. Jāpatur prātā, ka šeit absolūti nav runas par sievieti, kas palikusi viena sabiedrībā pastāvošās demogrāfiskās situācijas vai kādu citu ārēju apstākļu dēļ. Vēl kāds pazīstams teiciens, kas šajā situācijā skan varbūt banāli, bet precīzi gan: «Tiks piedots tev, ja nevarēji, bet mūžam ne, ja negribēji.» Tieši izvēles brīvība liek gan Maijai pašai par sevi atbildēt, gan laupa tiesības uz līdzjūtību.

P. Pētersona aizsāktā dzejas teātra tradīcijas Jaunatnes teātris turpina ar uzvedumu «Tālē gājēji», kas veidots pēc latviešu revolucionāro dzejnieku darbiem. Emocionāli atklāts sarežģīts un pretrunīgs laiks — Pilsoņu kara un sociālisma jauncelsmes gadi. No vienas puses, tik bezgala daudz skaistu ieceru un sapņu, no otras, reālas grūtības, ar kādām jāsaskaras, tos realizējot. Šī



A. Arbuzova «Uzvarētāja» Jaunatnes teātrī. Skats no izrādes

uzveduma galvenais mērķis, kas teātrī, manuprāt, sekmīgi realizēts, ir iemūžināt tā laikmeta elpu, turklāt tas jāizdara pēc striktiem mākslas kritērijiem ar ne vienmēr pietiekami augstvērtīgu literāro vielu. Taču visiem izvēlētajiem dzejniekiem — Robertam Eidemanim, Kārlim Pelēkajam, Konrādam Jokumam, Alvilam Ceplim, Eduardam Silleram, Vilim Āboliņam, Jānim Eidukam, Astrai, Klitijai un vēl citiem piemīt skaudrs izjūtu patiesīgums, kas, gan ne vienmēr pārvērdamies par mākslas patiesīgumu, laikmeta panorāmai atņem jebkādus melus. Liela daļa no viņiem bija aktīvi cīnītāji. Režisors un skatuves varianta veidotājs Romāns Grabovskis sacījis: «Revolūcija, Pilsoņu kara gadi, strādnieku šķiras un intelīģences piedalīšanās sociālisma celtniecībā, domas par savu dzimto pusi, par tās brīvību — tas viss radīja aktuālus un nozīmīgus tematus. Tāpēc viņi, arī nebūdami profesionāli literāti, nevarēja klusēt. Bet mēs šo laiku vaigu vaigā neesam skatījuši, tāpēc mūsu pienākums ir izzināt vēsturi iespējami pilnīgāk. Arī ar dzejas palīdzību.» (Pad. Jaunatne, 1981, 7. okt.)

Saasinātais konflikts revolucionāro romantiķu vārsmas padara par pateicīgu materiālu dzejas drāmai. Dzejoļu pamatā pa lielākai daļai ir ciņa, šķēršļu pārvarēšana, pretpoli, process, kas atvieglina

A. Arbuzova «Uzvarētāja» Jaunatnes
teātrī. Maija Aļeņikova — I. Fjodo-
rova



iespēju, ņemot par izejas punktu dzejas tēlu, atrast un atklāt darbībā tos emocionālos stāvokļus, kas radījuši dzejas vārdu. Ja dzejā nevar uztautstīt pasaules uztveres un atspoguļojuma procesu attīstībā, ja tajā ir tikai zināma stāvokļa dažādas izpausmes, dažādi liriski impulsi, vērojumi, tad šādu materiālu piemērot skatuvei grūti.

Izrāde liek domāt par kopības spēku mākslā. Atsevišķi dzejoli, kas mākslinieciskās kvalitātes dēļ nereti šķiet pārāk piepacelti, arī deklaratīvi, apvienoti visi kopā dzejas drāmā, spēj saviļņot. Atsevišķs dzejolis te zaudē savu patstāvību un iegūst virsuzdevumu.

Izrādes veidotāji pratuši panākt izjustu tautiskuma un labestības atmosfēru. Radīt sev mājas tālu prom no dzimtajām vietām — ne katrs to spēj, bet varbūt tieši tāpēc lugas varoņos māju nepieciešamība jūtama jo spēcīgāk. To panākt palīdz folkloras materiālu organiska izmantošana izrādē — gan tautasdziesmu, gan arī tautas rotaļu ieviešana uzvedumā. Tā, piemēram, spēle «Vilks un kaza» vedina domāt par līdzīgām attiecībām starp kungiem un kalpiem. Jāpiemin arī mūzikas autora Andreja Laukmaņa veikums. Pirmkārt, patīkams ir tāds retums mūsu teātros kā «dzīvā» mūzika, otrkārt, A. Laukmaņa melodijas atgādina tautas

mūziku. Garais, kustīgais balķis, kas simbolizē gan draudus, gan cilvēka garīgo spēku, manuprāt, ir veiksmīgs scenogrāfa Andra Freiberga atradums. Ārēji atturīgs, bet ar dziļu svētku jēgu ir Jāņudienas skats. Tas uz brīdi izrādes varoņiem sniedz to dvēseles mieru, pēc kura viņi visi tā alkst.

Uzvedumā ir aizņemta lielākā daļa no Jaunatnes teātrim paredzētā konservatorijas pirmā kursa aktieriem. Viņi tiecas darboties ar maksimālu atdevi. Izrādes centrā — aktiera A. Kušiņa tēlotais zemnieku zēns Jānis, kurš jau kopš bērnības saskāries ar nekrietnību. Cīņa pret to kļūst par viņa pārliecību un dziļāko nepieciešamību. Viņā ir organiska prasība pēc labā, taisnā, godīgā uzvaras. Mazliet puiciskais naivums, ko jūtam A. Kušiņa Jānī, tēlam neatņem dzīvi apliecinošo skanējumu, jo arī tas pieder gan šim laikam, gan Jāņa pagaidām vēl nelielajai pieredzei. Šāds traktējums tēlu padara arī cilvēciskāku un mazina deklarativismu. A. Kušiņa Jānis rada arī visciešāko saskarsmi ar mūsdienām — šodien tāds Jānis mums ir tikpat nepieciešams kā toreiz.

Pretrunīgs tēls ir A. Krastiņas temperamentīgā Rudmataina — būtībā siks un zemisks raksturs, tomēr kaut kur dziļi sevī viņa glabā arī ko labu, vismaz tieksmi pēc tā. Līdz šim grūti bija iedomāties liriski centrēto aktrisi šāda veida lomās.

Atrasisīti un drastiski izrādē darbojas I. Bankovičas Čirka. M. Eglītes radītais tēls nopietnāks, šķiet, viņa izprot kaut ko vairāk tajās pretrunās, kas plosās visapkārt. Tomēr Čirkas izjūtās vēl daudz kas jāatmodina, lai vājums pārvērstos par spēku. Varbūt tieši šeit slēpjas tēla valdzinājums — Čirka vairāk izjūt nekā saprot, līdz ar to emocionāli saistot arī skatītājus.

Kopumā jāizsaka atzinība uzveduma veidotāju drosmei. Viņi ir atdzīvinājuši un pierādījuši arī to literāro darbu nepieciešamību mūsdienās, kurus vairāk vai mazāk esam jau sākuši uzskatīt tikai par literatūras vēstures faktiem.

Divi interesanti uzvedumi pēdējā laikā tapuši bērniem.

Paula Putniņa lugā «Gaidīšanas svētki» konfrontēta bērnu pagaidām vēl idealizētā dzīves uztvere ar pieaugušo pasaulē neizbēgamajiem kompromisiem. Viens pret otru nostājas it kā divi dzīves modeļi, turklāt gan dramaturga, gan uzveduma veidotāju (režisors Ā. Šapiro, scenogrāfs A. Freibergs, komponists M. Brauns) simpātijas ir bērnu pusē. Jāsaka — šāds skatījums ir mazliet tendenciozs un vienpusīgs. Gandrīz visi pieaugušie rādīti aprobežoti, turpretī bērni — sirdsšķīsti. Jā, arī realitātē bērnu pasaule atšķiras no pieaugušo pasaules, taču abās mēs sastopam gan labestību, gan egoismu, gan alkas pēc labā, skaistā un patiesā, gan arī nelietību. Bet, tā kā mākslai ir tiesības uz pār-

spilējumiem, lai spilgtāk atsegtu kādu problēmu vai tās šķautni, tad varam pieņemt arī šos spēles noteikumus.

Bērnu lomas izrādē iedalītas vecākās paaudzes aktieriem — L. Baumanai, V. Singajevskai, I. Bunei, E. Balđinai, V. Skurstenei, A. Maizukam, E. Liepiņam, V. Pavlovskim. Tas ir labs atradums. Manuprāt, tikai tāda gadagājuma cilvēki spēj ar šīm lomām tikt galā. To nespētu ne atbilstoša vecuma bērni (bērns uz teātra skatuves pa lielākai daļai ir samākslots), ne arī profesionāli jaunākās paaudzes aktieri, kuri censtos būt pēc iespējas bērnišķīgāki. Tagad teātris piedāvā galēju nosacītību — un rezultāts ir lielisks: satiekas galējības, kurām tik daudz kopēja, jo vecāki cilvēki bērnu spēj izprast labāk nekā vidējā paaudze. Bērna dvēseles harmoniju vēl nav sašķēlusi skarbā realitāte ar tās pienākumiem un rūgtām atziņām. Savukārt vecumā šī skaidrība, apskaidrotība beidzot tiek atrasta, gan summējoties bagātajai dzīves pieredzei, gan kļūstot brīvākiem, tiešākiem, godīgākiem, vairs nebaidoties no zaudējumiem.

P. Putniņa luga ir diezgan reta parādība bērnu literatūrā, proti, mēs redzam nevis tik pierasti tēloto «laimīgo bērniņu», bet mācāmies saprast, ka tās problēmas, ar kurām saskaras bērni, tās sāpes, kas nomāc viņu dvēseles, emocionālā ziņā nebūt nav mazākas un sīkākas par tām «globālajām» problēmām, kuras nodarbina pieaugušos. Mazajai Katrīnai ir pazudis kaķītis, un viņa ir ļoti nelaimīga — tik nelaimīga, cik vien cilvēks var būt, ja viņš ir zaudējis kaut ko tuvu, dārgu. Un V. Singajevska to lieliski atklāj. Vai mēs, zaudējuši draugu, ciestu vairāk? Tomēr dzīvē mēs savas emocijas nezin kāpēc vērtējam augstāk par tām, ko izjūt bērni, un savu attieksmi nemaz viņiem neslēpjam. Vai tādējādi netiek bremzēta bērnu emocionālā uztvere? Vai, nepārdzīvodama kaķīša pazušānu bērībā (respektīvi, vispār neko nepārdzīvodama, jo pagaidām šis ir vienīgais līmenis, kurā bērns ir spējīgs pārdzīvot), Katrīna izaugs par cilvēku ar iekšēju, atsaucīgu dvēseli pret pasaules lielajām sāpēm?

Turklāt tajā vecumā, kādā ir P. Putniņa lugas mazie varoņi, bērni atsvešinātību no vecākiem pārdzīvo daudz smagāk nekā vecāki atsvešinātību no bērniem. Uzvedumā šis moments ieskaņas ļoti skaidri. Bet, kamēr tā būs, paliks neatrisināta pamatproblēma: divas pasaules — bērni un pieaugušie — tā arī riņķos katra savā orbītā un saskaršanās reizēs veidos aizvien jaunus konfliktus. Pozitīvi jāvērtē tas, ka gan dramaturgs, gan izrādes veidotāji par to ir vienojušies un liek domāt arī mums. VDR teātra kritiķes Ingeborga Piče un Kristīne Vardecka par «Gaidīšanas svētkiem» raksta: «Paula Putniņa luga... kritiski un bez mēģinājuma dot šķietami harmonisku atrisinājumu attēlo komplicēto

konfliktu starp bērniem un pieaugušajiem. Luga ir sūra, kaut arī tajā ir daudzas jautras situācijas un pārsteidzoši pagriezieni. Tās labākā īpašība: bērnu pasaule tiek skatīta vienībā ar pieaugušo pasauli un nav izskaistināta. Konflikts paliek neatrisināts, nobeidzas ar fikciju.» (Lit. un Māksla, 1982, 10. dec.)

Izrādē bērni savās rotaļās spēli pieņem par īstenību. Un tas, cik aizrautīgi viņi to dara (gan pašdarbības koncertā, gan bezgalīgi pieķeroties tuvējo lauku māju zēnam Gatim, kura līdera pozīcijas bērnu kolektīvā nodrošina neierobežotā fantāzija un iztēles lidojums), rāda vēl kādu plaisu starp bērniem un pieaugušajiem. Nemaz nerunājot par nevēlēšanos spēles prieku atrast sevi, pieaugušie nesaprot arī bērnu organisko nepieciešamību pēc tā. Spilgti to atklāj aktieri, kuri tēlo vecākus (A. Zaice, Ā. Stūrniece, A. Krasīņa, M. Eglīte, I. Bankoviča, R. Plēpis, E. Avots), bērnu koncerta laikā — vecāku atnākšana uz šo koncertu ir tikai formāla nepieciešamība. Viņos nav nekādas vēlēšanās (par spējām nemaz nerunājot) iejusties šajā pasākumā. Vēl šāds zīmīgs fakts: mazie skatītāji vecākās paaudzes aktierus bērnu lomās pieņem daudz atsaucīgāk nekā pieaugušie.

Didaktika izrādē ir neuzbāzīga un labas gaumes robežās. Netieši parādās gan bērnu dvēseles skaidrība, gan kompromīsa nīšana, gan aktīva griba un tieksme iejaukties tajās dzīves norisēs, kas šķiet nepieņemamas. Atzīmējot vēl to, ka uzvedums ir interesants gan bērniem, gan pieaugušajiem, varam izrādi vērtēt kā teātra veiksmi.

Gan krievu, gan latviešu trupā iestudēts Ulda Bērziņa un Leldes Stumbres mūzikls «Mauglis» pēc R. Kiplinga «Džungļu grāmatas» motīviem. Komponists — Mārtiņš Brauns. Stāstā par cilvēkbērnu, kuru izaudzinājusi vilkumāte, bērniem tiek pasniegta interesanta mācību stunda par dabas harmoniju. Atklājas pasaule, kurā viss dzīvais atrodas savstarpējā līdzvērtīgā saistībā («vienas asinis tev un man»), kurā tic, ka nāve nebūt nenes iznīcību.

Džungļi uzvedumā parādās kā cilvēku sabiedrības modelis — tur tāpat labais cinās pret ļauno, godīga pret viltību un liekulību. Tāpat plosās varaskāre un cietsirdība, tāpat savu spēku pierāda draudzība. Tas ir uzveduma viens slānis. Otru veido džungļu pretnostatījums cilvēku sabiedrībai un atbildes meklēšana uz jautājumu — kā kļūt par cilvēku? Zvēri nespēj paskatīties Mauglim acīs, jo baida svešādaids mirdzums, kas tajās kvēlo. Un pats Mauglis jūt, ka ir citāds un svešs šajā džungļu valstībā, lai gan cenšas sev iegaldot, ka apkārt — viņa brāļi. Cilvēks lugā tiek rādīts liels un cēls, tomēr tās kvalitātes, kas viņu tādu padarījušas (tā būtu atbilde arī uz lugas pamatjautājumu — kā kļūt par cilvēku?), uzvedumā neparādās. Bet varbūt tām nemaz nav jāpa-

M. Brauna, U. Bērziņa, L. Stumbres «Mauglis» Jaunatnes teātri.
Mauglis — I. Siliņš



rādās, varbūt tās ir vienkārši jāizjūt un caur šīm izjūtām jācenšas kļūt labākiem, skaidrākiem, godīgākiem.

Izrādi iestudējis režisors A. Birkovs. Radīts jautrs, dzīvespriecīgs, pozitīvas vērtības apliecinošs uzvedums. Gan latviešu, gan krievu trupā daudz interesantu aktierdarbu. Parasti izrādēs (un literatūrā vispār) aktieriem labāk veicas ar negatīvi iekrāsotiem tēliem (varbūt tāpēc, ka tajos lielākas raksturošanas spilgtuma iespējas), šoreiz ir otrādi. Par aktieru veiksmi jāuzskata labdabīgais, jocīgais lācis Balu (E. Treimanis un J. Gamburgs), gudrā un tālredzīgā, ar mīlošas sirds intuīciju apveltītā pantera Bagira (A. Zaice un T. Dzjuba), mātes cēlumu izstarojošā vilkumāte Rakša (A. Vecvagare un L. Sevčenko). Pilnā mērā izmantodami savu plastiku un temperamentu, uzvedumā iekļaujas arī titullomas atveidotāji I. Siliņš un A. Negreba. Tīģera un šakāļa tēlotāji šķiet ilustratīvāki — to noteicis jau dramaturgiskais materiāls un tā idejiskā ievirze.

Īpaši būtu atzīmējams kostīmu mākslinieces Z. Atāles darbs. Izrādē redzam, kā kostīms palīdz veidot tēlu. Svarīgi tas šoreiz tāpēc, ka varoņi ir dzīvnieki un pirmā iepazīšanās ar tiem veidojas tīri ārēji. Z. Atāle nav centusies pēc ilustratīvisma, priekšstats par attiecīgo dzīvnieku veidojas daudz smalkāk, interesantāk un arī raksturīgāk. Piemēram, panteras cieši pieguļošais melnais tērps īpaši izceļ kustību graciozitāti.

Romantisks, mazliet baisms, bet kopumā precīzs ir V. Kovaļčuka skatuves noformējums.

Visbeidzot — M. Brauna mūzika (viņa melodijas skan arī «Gaidīšanas svētkos»). Apbrīnojama ir komponista spēja izjust teātra specifiku. «Mauglī» mūsdienīgi diskoritmī mijas ar it kā no senlaikiem nākušām apgaroti liriskām melodijām un rada tieši šai izrādei nepieciešamo intonāciju: no vienas puses, nebēdnīgu dzīvesprieku, no otras, maigu aicinājumu pēc cilvēciņas un saprašanās.

Jaunatnes teātrim pēdējā laikā raksturīgs samērā stabils sniegums, visi minētie iestudējumi ir profesionālā līmenī. Un tomēr šķiet — kaut kā pietrūkst. Vai tā būtu drošāka izlaušanās no šīs līdzenuma stabilitātes? Apzinoties, ka Jaunatnes teātra auditorija galvenām kārtām ir jaunā paaudze, mēs no tā gaidām ļoti daudz. Un vispirms gribētos vairāk redzēt tādu dramaturģijas interpretāciju, kas skatītājos modinātu izteikti aktīvu attieksmi pret dzīvi, palīdzētu uzspridzināt vienaldzību un rutīnu. Un diez vai to teātris varēs panākt ar vienmērīgu taisnvirziena kustību līdzenumā.

Un vēl kāda problēma. 1982. gadā Jaunatnes teātra divās trupās bijušas tikai četras pirmizrādes (latviešu trupā viena — «Mauglis»). Šāds fakts runā pats par sevi, aiz tā nav grūti pamānīt gan daudzu interesantu aktieru dikstāvi, gan to, ka teātris darbu redzami atvieglinājis. Pieņemot šādu atvieglinājumu nevaram.

Valda Čakare

KRIZE VAI STABILIZĀCIJA?

Ikgadējos pārskatos par Liepājas teātra viesizrādēm Rīgā uzmanības degpunktā nemainīgi nokļūst tādi jautājumi kā repertuāra izvēle, režijas principi, izrāžu kultūra, aktieru profesionālisms. Pats šis fakts īpašu ievērību nepelna, jo minētie jautājumi ir būtiski jebkura teātra darbā un tieši tos nepieciešams noskaidrot, lai varētu spriest par kolektīva māksliniecisko attīstību un turpmāko perspektīvu. Izbrīnu un satraukumu izraisa kas cits — līdz ar liepājnieku izvirzītajiem problēmjautājumiem gadu no gada atkārtojas arī vieni un tie paši secinājumi. Atzīmējot atsevišķas režisoru vai aktieru veiksmes, vairāk vai mazāk tiešos vārdos tiek konstatēts, ka teātris joprojām sirgst ar provinciālisma kaiti, un noslēgumā izteikta optimistiska cerība nākamajā sezonā sagaidīt radikālas pārmaiņas.

Jo augstu vilni cerības uzsita pirms astoņiem gadiem, kad Liepājas teātra vadību uzņēmās Oļģerts Kroders. Bija mainījušies teātra galvenie režisori; bīstami nevienāda kļuva aktieru pro-

fesionālā sagatavotība; repertuāra izvēli biežāk diktēja nejausība un izdabāšana mazprasīgas publikas gaumei nekā vēlēšanās dibināt teātra autoritāti uz mākslinieciski augstvērtīgas dramaturģijas bāzes. Tālab O. Krodera pirmā sezona teātrī, kuras vainagojums bija sociāli asā un cilvēciski kaismīgā izrāde «Kas nogalināja Reini Jūrmalnieku?», beidzot deva konkrētu pamatu cerībām uz kolektīva radošu atdzimšanu. Pozitīvas pārmaiņas solīja režisora maksimālisms attieksmē pret mākslinieciskajiem kritērijiem un repertuāru. «Sīkpilsoniskie dzinekļi ir pārāk bīstami mūsu sabiedrībai, lai ļautu tiem perināties un izplatīties. Un nav lielākas aplamības mūsu profesijā kā mēģināt tiem pielāgoties un izdabāt,» — tā O. Kroders apgalvoja 1973. gadā, iesaistoties «Literatūras un Mākslas» domu apmaiņā par teātri.

Galvenā režisora personība uzspiež zīmogu visam kolektīvam, nosaka tā attīstības pamatvirzienu (vai arī neuzspiež un neno-saka). Galvenais režisors ir reizē mākslinieks un organizators, kam jāprot būt gan iejūtīgam un pretimnākošam, gan nesaudzīgam un principiālam, domājot par visa kolektīva likteni. Jābūt gatavam arī uz sāpīgām operācijām, jo aktieru trupas atjaunināšana un profesionālisma nostiprināšana nav iespējama, ja līdztekus plānveidīgai jaunu aktieru kadru apmācībai laiku pa laikam netiek kritiski pārskatīts arī pašreizējais trupas sastāvs. Jāpilnveido izrāžu kultūra, piesaistot teātrim talantīgus māksliniekus — scenogrāfus un kostīmu modelētājus. Jādomā arī par jaunas režisoru paaudzes sagatavošanu.

Gatavība nest lielo atbildības smagumu vēl negarantē sekmes. Patlaban pēc astoņiem intensīva darba gadiem augsme vērojama paša O. Krodera un atsevišķu viņa izrādēs visvairāk nodarbinātu aktieru daiļradē, bet ne teātra kopīgajā sniegumā. Jo līdz ar katru mēģinājumu pārveidot teātra darba principus rodas virkne problēmu, kas nav atrisināmas tikai ar labu gribu un apņemšanos. Cik lielā mērā galvenajam režisoram iespējams lauzt iesīkstējušos priekšstatus, mainīt ierasto ritmu un grozīt publikas gaumi? Vai teātris var sasniegt māksliniecisku briedumu, ja repertuāra augstvērtību pastāvīgi mazina nepieciešamība cīnīties par skatītāju ar pašmāju un ārzemju «dziedamu un dancojamu gabalu» starpniecību? Kā nodrošināt vienmērīgu aktieru meistarības līmeni, ja aktierim pēc darba pieredzējuša režisora vadībā jāklūst par diletantisku ieceru realizētāju vai — vēl ļaunāk — par aizsegu ieceres trūkumam, kas dažā iesācējā apvienojies ar karstu gribēšanu darboties režijas laukā (arī režisoriem taču jāļauj augt un veidoties)?

1982. gadā liepājniekiem šie jautājumi joprojām ir aktuāli. Iestudējumu panorāma atkārtο iepriekšējo gadu ainu, vēlreiz ap-

liecinot, ka mākslinieciskā nevienmērība ir ieguvusi noturīgu raksturu. Tiesa, aizvadītajās sezonās bija arī tādas izrādes, kuru kopējais līmenis šķita puslīdz viendabīgs. Taču šāds iespaids radās nevis tā iemesla dēļ, ka visi Liepājas teātra režisori būtu strauji pietuvojušies režijas mākslas virsotnēm, bet gan tāpēc, ka O. Kroderam nebija īsti izdevies tajās noturēties. 1981./82. gada sezona atkal atjauno robežšķirtni starp O. Krodera iestudējumiem un pārējo režisoru veikumu.

Izražu iestudētāju skaits Liepājas teātrī aug un mainās, jo to pastāvīgi papildina režijas darba entuziasti no aktieru vidus. Tā paveras šķietami plašākas iespējas atklāt jaunus talantus, bet tajā pašā laikā daudzajiem iesācējiem piešķirtās atlaides nereti pazemina izrādes vērtējuma mērauklu no «labi tāpēc, ka labāk nekā citiem» līdz «labi tāpēc, ka nav tik slikti kā citiem». Vienīgais orientieris, kas palīdz uzspodrināt apsūbējušos kritērijus, ir O. Krodera iestudējumi, jo tie arī tad, ja iecerī nav izdevies līdz galam realizēt, izceļas ar profesionālismu un konsekventu idejiski māksliniecisku programmu.

O. Krodera veidotajām izrādēm allaž bijusi raksturīga nesaudzīga atklātība pret cilvēku un sabiedrību. Režisora ironiskā daba ar piesardzību un neuzticību liek izturēties pret gaviļejošu apliecinājumu, tāpat kā pret godājamām, bet dzīvē pamatu zaudējušām tradīcijām. Harmoniju šķeļošo plaisu uzrādīšana, cilvēka leļupslīdes cēloņu izpēte O. Kroderu saista vairāk nekā saskanīgas pasaulainas iedzīvināšana. Viņu interesē indivīda dvēseles kustības, pie kam tās, ko izraisa personības veselumu ārdošī procesi. Iestudējot «Hamletu», «Mariju Stjuarti», «Vasu Zeļeznovu», režisors centās fiksēt cilvēka domu un kaislību kardiogrammu, atminēt viņa būtības noslēpumu plosošu šaubu un sabrukuma mirkļos.

Turpretī pēdējo gadu uzvedumi aizsāk kvalitatīvi jaunu posmu O. Krodera pasaules un indivīda mākslinieciskajā izpratnē. Režisoru joprojām saista personību ārdošo spēku iedarbība un atbalsošanās indivīdā, taču vērienīgu skanējumu iegūst arī interese par to, kas cilvēks varētu būt, ja tiktu īstenotas visas viņā slēptās iespējas. Pasaules aina O. Krodera iestudējumos kļūst daudzpusīgāka, blakus ironijai un cilvēcisko negāciju atmaskojumam atrodas vieta līdzcietībai un sajūsmai.

Cildenas, garīgi tīras un viengabalainas personības tēma O. Krodera daiļradē ienāk ar Indras Briķes tiešu līdzdalību. Sadarbība ar I. Briķi režisoram ne vien visprecīzāk un dziļāk ļauj īstenot mākslinieciskās ieceres, bet arī bagātina viņa pasaules skatījumu un priekšstatu par cilvēku. Sis ir viens no gadījumiem, kad aktrisei laimējies nokļūt pie sava režisora, ar kuru iespējams



saprasties no pusvārda, un režisoram savukārt laimējies atrast talantu, kam pa spēkam atklāt neparasti lielas cilvēciskā pārdzīvojuma dimensijas. O. Kroders mērķtiecīgi un rūpīgi kopj aktrises dotības, izslīpē arvien jaunas talanta šķautnes, pie kam ievērojot tā dabisko ievirzi, nevis mehāniski pielāgojot savas koncepcijas vajadzībām.

Kad pirms trim gadiem O. Kroders pievērsās romantiskajai drāmai (V. Igo «Ernani»), viņš darīja to ne tik vien iekšējas nepieciešamības mudināts, bet arī domājot par I. Briķes talanta īpatnību un attīstības iespējām, jo romantisma varoņu tragiskā vientulība, augstas jūtas un ideālus apliecinošais patoss ir tuvs aktrises cilvēciskajai būtībai. Pēc 1982. gada rudens viesizrādēm Rīgā O. Kroders, skatītāju jautāts, sacīja, ka nezina, cik ilgi viņu vēl saistīs romantiskā drāma, kurā brīdī šī žanra iespējas dzīves aktuālo procesu un cilvēka iekšējo norišu atklāsmē šķitis izsmeltas. Taču patlaban romantiskā drāma ieņem lielu vietu režisora radošajā darbā. No trim jaunākajiem iestudējumiem divi — Aspazijas «Vaidelote» un M. Karima «Nakts, kad aptumsa mēness» — ir romantisku sacerējumu uzvedumi.



M. Karima «Nakts, kad aptumsa mēness» Liepājas teātri. Zubaržata — I. Briķe, Tankabikē — V. Aboliņa, Akjegets — J. Makovskis

Romantiskā drāma priekšroku dod brīvajam fantāzijas lidojumam, nevis dzīves atspoguļošanai pašas dzīves formās. Personība te ir ārkārtēja, neparasta, tās tiekšanās pēc humānistiskiem ideāliem atklājas vispārināti, caur jūtu hiperbolizāciju un kaislību sastrēdzinājumiem. Laikmeta sabiedriskie konflikti izpaužas plašās dimensijās, iekausējot pretrunas simbolos, mākslinieciski nosacītos tēlos, kurus caurauž protests pret varmācību.

O. Krodera iestudējumu mākslinieciskais spēks ir smalka, detalizēta cilvēka iekšējo norišu izpēte. O. Kroders ir psihologs. Sociālie procesi viņu interesē tiktāl, ciktāl tie ietekmē un pārveido indivīda garīgo pasauli.

Aspazijas «Vaidelotes» iestudējumā saduras autore trauksmaini romantiskais pasaules skatījums un režisora zemes dzīvei cieši piesaistītā cilvēka esības izpratne. Uzlūkojot «Vaideloti» kā psiholoģisku drāmu, O. Krodera uzmanības lokā vispirms nonāk cilvēcisko kaislību slānis, mīlestības kolīzijas, dzīves pretrunās ārdētas personības izaugsme. Par iestudējuma idejisko un emo-

cionālo centru kļūst Mirdza, viņas mūžs no rāmas, kaislību nesaviņņotas un pašai neapjaustas skaidrības līdz stingrai pārliecībai par sevi un savām jūtām, kurām nav vietas nenovīdības pārpilnajā pasaulē.

Mirdza pieder pie I. Briķes augstākajiem sasniegumiem. Viņa ap sevi izstaro gaišumu, ko rada iekšēja līdzsvarotība, spēja jebkurā dzīves situācijā palauties uz sirdsapziņas spriedumu. Dzīve I. Briķes Mirdzai nozīmē mīlestību, bet mīlestība savukārt — sevis izkopšanu un pilnveidošanu, lai kļūtu šo augsto jūtu cienīga. Pacelties līdz mīlestībai, nevis vilt to pie sevis purvā — tāds ir Mirdzas kredo, ko viņa apliecina ar savu straujo garīgo briedumu. I. Briķes varone no dzīves neaiziet tādēļ, ka būtu izlēmusi upurēties Asjas un Laimona labā vai lolotu cerību pārveidot pasauli. Viņa dodas nāvē tāpēc, ka nespēj dzīvot starp cilvēkiem, kuriem sveši ideāli un kuru apziņu sakropļojusi nodevība un varaskāre.

«Vaidelotes» labākajās izrādēs I. Briķes varones cienīgs cilvēciskās dabas pretmets atklājas Andas Albužes Asjā. I. Briķes Mirdza ir stipra ar savu viengabalainību un uzticību sirdsapziņai. A. Albužes Asja aizkustina ar izmisīgu gatavību uzņemties vissmagāko grēku, lai tikai piepildītu savas jūtas. Tā iezīmējas divas pretējas cilvēciskās esības izpausmes: viena — ārkārtējā, garīgi tīrā un stiprā bezkompromisu personībā, otra — pavisam ikdienišķā cilvēkbērnā, kurā sastrēdzinātas visu sieviešu alkas būt milētām un par katru cenu nosargāt savu mīlestību. Taču nereti izrādēs šī dramatiskā divu patiesību konfrontācija jau pašā sākumā tiek atrisināta Mirdzai par labu, jo A. Albužes sniegums ir visai nenoturīgs. Mēdz būt izrādes, kurās Asjas taisnība nobāl pret Mirdzas cildeno jūtu spēku, un Asja šķiet tikai sīka intrigante, kas spējīga uz nodevību un viltu. Ingridas Pļaviņas Asja ir racionālāka, ricībā noteiktāka, aprēķinātājas tiešums viņā gūst virsroku pār sievišķīgajām mīlas alkām.

Laimonu izrādē atveido Mārtiņš Vilsons. Lugā šis tēls ir statisks un atklājas galvenokārt tikai kā milētājs. Laimona karavadoņa slavu un popularitāti tautā Aspazija tikai konstatē. Tomēr M. Vilsons Laimonam atvēlētās skopās ārējās izpausmes spēj uzpildīt ar domu un jūtu spriegumu, ar to spēkpilno līdzsvarotību un bruņnieciskumu, kas Mirdzai liek viņā saskatīt sev radniecisku dabu.

Orientācija uz Aspazijas romantiskās lugas psiholoģisku interpretējumu sekmējusi padziļinātu cilvēka māksliniecisko izpēti, tajā pašā laikā atstājot neskartu «Vaidelotes» sabiedrisko problemātiku, piemēram, konfliktu starp senču tikumu sargātāju Krīvu (Leonīds Locenieks) un vaidelotēm, no vienas puses, un brīvdod-

mīgā karaļpāra (Haralds Strahovs un Aina Karele) galmu, no otras puses. Tieši šē režisoram pavērās iespēja izteikt savu attieksmi pret pēdējos gados pastiprināto sabiedrības interesi par tautas mākslu un ētisko mantojumu. Patlaban, kad folklorā un senču tikumi mākslā un sadzīvē no garīga spēka avota bieži tiek pārvērsti arī par intelektuāla komforta vai — gluži otrādi — puritānisma izkārtņi, krīva un karaļa konflikta atklāsmē izrādē varēja kļūt par nozīmīgu sabiedrības uzmanības degpunktā esošas problēmas mākslinieciskā risinājuma variantu.

Izrādē gan krīva un vaidelošu, gan karaļa un viņa galma skatuviskais iedzīvinājums ir centrēts uz atsevišķu cilvēcku īpašību — varaskāres, naida, skaudības demonstrēšanu, bet ne uz sabiedriskām asociācijām. Tiesa, arī psiholoģiskās interpretācijas ceļu ejot, būtu iespējams veidot tādu attiecību zīmējumu un akcentu izvietojumu, kas ļautu pietuvoties sociālo pretmetu atsegsmei. Taču tad vajadzētu izvirzīt ļoti augstas prasības aktieriem. O. Kroders to nedara. Rezultātā aktieri masu skatos ar paviršu un neprecīzu uzdevuma izpildi pauž savu nicinājumu pret lomām, kuras nav galvenās.

Izrādes vizuālo tēlu absolūti provinciālu padara Alda Kļaviņa skatuves iekārtojums un kostīmi, sākot ar noplukušajiem vaidelošu tērpiem, Mirdzas kāzu rotu, ļodzīgo dievietes Praurimas statuju un beidzot ar operetisko, zaļā kartonā čaukstošo Mildas dārzu atveidojumu. Paradoksāli, bet Mildas svētku skatā daudz precīzāku saturisko un emocionālo informāciju par šā sarikojuma būtību sniedz I. Briķes jūtu mulsums, atziņa «tādu glāstu nav dievietei», pusapjauktās kaislības, kas uzvilņo viņas sirdī, ieelpojot mīlestības piestrāvoto gaisu. Turpretī norises, kam jāizraisa šī spēcīgā atbalss Mirdzas dvēselē, risinās tik frivola bezmiesīgumā, ka rodas pilnīgi pamatots jautājums — kas gan te palīdzējis atrasties Mirdzas alkām pēc mīlestības?

Ar romantisko pasaulizjūtu Aspazijas «Vaidelotei» radniecīga ir baškīru padomju dramaturga Mustaja Karima traģēdija «Nakts, kad aptumsa mēness», ko O. Kroders iestudējis PSRS 60. gadadienai veltītās skates ietvaros. M. Karima lugas pamatā ir baškīru Romeo un Džuljetas variants, sena teiksma par to, kā aizspriedumi un likuma spēku ieguvušās nežēlīgās tradīcijas stājas ceļā abu jauniešu laimei. Dramaturgs šo tēmu risina ar romantiskās melodramas līdzekļiem (kaut arī luga nosaukta par traģēdiju). Par spīti zināmai sakonstruētībai, lugas tematika un konflikta risinājums dod iespēju runāt par būtiskiem jautājumiem cilvēku savstarpējās attiecībās, izvēršot plašu asociāciju loku.

Tāpat kā Aspazijas «Vaidelotē», arī M. Karima dramatisētās leģendas uzvedumā O. Kroders par centrālo tēmu izvērs aplieci-

nājumam cilvēka iespējām saglabāt sevi kā personību, allaž paturot brīvu garu. Taču mākslinieciskajā ziņā iestudējums ir neviendabīgs un irdens, jo Zubaržata un Akjegets — tēli, ar kuriem saistās izrādes pozitīvais patoss, — rādīti romantiski idealizētā skatījumā, turpretī visi pārējie ir naturālistiski. Pretēji «Vaidelotes» uzvedumam, kur precīzi un pamatīgi izstrādāta galveno varoņu psiholoģija un savstarpējās attiecības, atstājot novārtā uzveduma perifēriju, M. Karima traģēdijas iestudējumā O. Kroders īpašu uzmanību velta tieši perifērijas tēliem, bet galveno — jau lugā visai vienpusīgi un idealizēti parādīto varoņu atklāsmē vairāk palaužas uz aktieriem pašiem.

Paradoksāli, bet tieši O. Krodera izrādēs visāsāk izvirzās jaunājs par izrādes kultūru, jo citu režisoru veidotajos uzvedumos aktieru ansambli un dekorācijās valdošais haoss striktas ieceres trūkumu it kā aizšifrē, paslēpj, turpretī O. Krodera grafiski precīzais, cilvēka psiholoģijā sakņotais režisoriskais risinājums tiek «izsmērēts» ar vizuālā tēla neatbilstību. Visvairāk tas jūtams romantisku darbu uzvedumos — Aspazijas «Vaidelotē», M. Karima «Naktī, kad aptumsa mēness».

«Līgava bez pūra» — izrādē, kas ieskaitāma O. Krodera iestudējumu zelta fondā un līdz ar A. Kaca uzvesto N. Gogoļa «Revidentu» Krievu drāmas teātrī pieder pie 1982. gada republikas teātra mākslas nozīmīgākajiem notikumiem. A. Ostrovska lugas iestudējumā režisoram izdodas panākt to psiholoģiskās, sociālās un filozofiskās problemātikas sabalsojumu, kā pietrūka «Vaidelotei» un «Naktij, kad aptumsa mēness». «Līgava bez pūra» ir psiholoģiska drāma, tālab izrādē, precīzi atklājot varoņu iekšējās norises un savstarpējās attiecības, veidojas arī noteikts sabiedrības modelis.

Tāpat kā citos A. Ostrovska sacerējumos, arī «Līgavā bez pūra» nav grūti saskatīt personāžu dalījumu vilkos un avis, dzīves augļu plūcējos un viņu upuros. O. Krodera interpretējums šo līdzšinējā teātru praksē iesakņojušos dalījumu izjauc.

Režisora iecerētais un realizētais idejiskais pārkacentējums, pirmkārt, skar Larisu, pareizāk sakot, to tēla interpretējuma tradīciju, ko pirms vairāk nekā astoņdesmit pieciem gadiem aizsāka izcilā krievu aktrise Vera Komisarževska. Māksliniece atklāja Larisas neiederību apkārtējā vidē, garīgo tīrību, jūtu patiesīgu un ciešanas, apzinoties, ka šīs jūtas tiek brādātas kājām. Līdzīgā krāsu gammā tika iedzīvinātas visas turpmākās Larisas, to vidū arī Veltas Līnes radītais liela garīga spēka un poēzijas cauraustais tēls Veras Baļunas veidotajā Drāmas teātra iestudējumā 1948. gadā. Viens lomas variants Larisu rādīja ciešanu saļauztu un bezcerības māktu, otrs — gatavu cīnīties par tiesībām



A. Ostrovska «Līgava bez pūra» Liepājas teātri. Larisa — I. Briķe

uz laimi, bet visos gadījumos galvenais patoss bija viņas garīgajā pārākumā. O. Kroders savā iestudējumā atgriežas pie tēla sākotnējā — līdz V. Komisarževskas interpretējumam populārā traktējuma. Viņš Larisā atklāj Paratovam radniecisku — lepnu, valdonīgu un kaislīgu, bet samaitātu dabu.

Otrkārt, no O. Krodera koncepcijas izrietošais būtiskais pārakcentējums attiecas uz Karandiševa interpretāciju. Drāmas teātra 1948. gada uzvedumā Alfrēda Jaunušana Karandiševs kļuva par pazemotā «mazā cilvēka» traģiskā likteņa personificējumu, līdzās sīkā ierēdņiša nožēlojamo centienu smieklīgumam atklājot arī ciešanas un izmisumu, ko Karandiševam sagādā apziņa, ka viņa pašcieņa tiek mīdīta kājām. Arī O. Krodera iestudējumā Karandiševs Larisas pielūdzēju pulkā atrodas uz viszemākās pakāpes un nemitīgi cieš pazemojumus, taču, pēc režisora ieskata, tas nav pietiekams pamats, lai viņu attaisnotu. Pirmkārt, tāpēc, ka Karandiševa alkātība nav mazāka par bagāto tirgoņu alkātību. Slimīgas godkāres uzkurināta, tā sasniedz drausmīgus apmērus — Karandiševs nogalina Larisu, juzdams, ka jauniegūtais



A. Ostrovska «Līgava bez pūra» Liepājas teātri. Knurovs — M. Vilsons, Paratovs — A. Birznieks, Larisa — I. Briķe

īpašums izslīd no rokām. Ja netiek pašam, tad lai netiek nevienam! Otrkārt, tāpēc, ka pat Karandiševa drosmīgākie sapņi ir nožēlojami, jo tie nesniedzas tālāk par mietpilsoniski kārtīgu ikdienu, kurā nav vietas liekulīgās sabiedrības tikumības normās neietilpināmām jūtām. Larisas grēcīgā, tukšziedīgā un postošā kaislība pret Paratovu ir daudz skaistāka nekā Karandiševa sīkā, izrēķinātā dzīvīte. O. Krodera iestudējums atmasko ļaunumu, taču nenoliedz ļaunuma ziedu pievilcību.

I. Briķe Larisas lomā sagādā pārsteigumu. Aktrises cilvēcis-kajā būtībā ietvertais apliecinošais patoss šķita nesavienojams ar tikumiskas lejupslides un negāciju atklāsmi, ko O. Krodera koncepcija prasa no Larisas lomas tēlotājas.

I. Briķes Larisa ir radīta, lai greznotu vismalkāko sabiedrību, un viņa pati to lieliski apzinās. Viņa nav nelaimīga cietēja, kura, tikai mātes uztājībai pakļaudamās, iesaistījusies līgavaiņu medībās un līdz ar tām arī obligātajā saviesīgajā dzīvē. Larisu šī dzīve valdzina, viņai tā ir nepieciešama tāpat kā uzdzi-

vo tāju un komersantu pastāvīgā pielūgsmē. Paratovu Larisa mīl un cenšas iegūt kā šīs dzīves vainagojumu un turpmāku garantiju — spožāko no mazpilsētas līgavaiņu zvaigznāja. Mīl un cenšas iegūt tāpēc, ka redz Paratovā pati savu vēlmju un centienu atblāzmu. I. Briķe precīzi atklāj Larisas garīgo piederību tirgoņu kliķei, taču caur šo smago apsūdzību tēls nebūt nekļūst viennozīmīgs. Aktrises iekšējais spēks un viengabalainība sadūrā ar izrādes koncepcijas izvirzīto tēla skaidrojumu Larisas traģēdiju vērs tāda cilvēka traģēdijā, kurš ar savu jūtu stiprumu un noturību, ar neatkarības mīlestību būtu varējis pacelties pāri ikdienībai pretī augstākam ideālam. Būtu varējis, bet nepaceļas.

Viktors Cestnovs precīzi uztvēris Karandiševa attiecības ar apkārtējo sabiedrību, viņa sīkumainību un izkāpināto godkāri, kas tik ilgi viņam traucē saredzēt komersantu izsmieklu. Sākumā aktiera daba it kā pretojās lomas koncepcijā ietvertajai apsūdzībai. Taču pakāpeniski aktieris atrada trāpīgu, dzīvu Karandiševa esības formu, kas spilgtās, psiholoģiski dziļi pamatotās izpausmēs apliecināja, ka šī indivīda atstumtība nebūt nav veicinājusi viņa labāko un skaistāko rakstura īpašību attīstīšanos.

Larisas pielūdžēju un mazpilsētas smalko ļaužu hierarhijā uz augstākās pakāpes atrodas Paratovs. Tas ir aktieriski sarežģīts uzdevums — pamatot Paratova pārkumu pār tirgoņiem, bet it īpaši viņa varu pār Larisu. Aīgaram Bīrzniekam izdevies atrast precīzu tēla iekšējo un ārējo atveidu — nedz ļaunprātīgs aprēķinātājs, ko Paratovā saskata Karandiševs, nedz arī dēmonisks trakuļis, par ko varētu sajusmināties Larisa, bet vienkārši jauns cilvēks — pievilcīgs ar savu brīvdomību, plašo vērienu, spēju tvert un baudīt mirkli —, kuram egoisms un dzīvotmāka ir jau šūpulī ielikti. Šim Paratovam nav un vēl nevar būt pārāk liela dzīves un uzdzīves pieredze, taču tās trūkumu ar uzviju kompensē aukstasinība, vienaldzība un spēja abstrahēties no visa traucējošā. Uzvaru visās frontēs viņam garantē tieši tas, ka viņu mīl visi, kamēr viņš nemīl nevienu. Kaut arī Paratovs A. Bīrzniekam ir tikai otrā atbildīgā loma teātrī (pēc daudzsološās debijas «Nejaukajos vecākos»), jaunais aktieris apliecina māku iekļauties režisora iecerētajā izrādes koptēlā un, neforsējot ārējās izpausmes, domu ietvert precīzā darbībā. I. Briķes un A. Bīrznieka divskatos valda īsta augstsprieguma gaisotne — kurš kuru? Viņu attiecības nav sērīgs salonu romāns, bet divu vienlīdz patvaļīgu un plēsonīgu dabu sadura.

Kaislība iegūt un paturēt plosa visus izrādē tēlotās sabiedrības locekļus. Arī visbagātāko no viņiem — Knurovu. Mārtiņa Vilsona atveidojumā Knurovs kļūst par vienu no konflikta attīstību virzošajiem spēkiem. It kā kluss, sevī noslēdzies, viņš pacietīgi sēž

slēpnī un no turienes mērķtiecīgi iegroza notikumu gaitu sev par labu (nodrošina Ogudalovas labvēlību, laikus atbrīvojas no Voževatova konkurences). Viņš gaida pienākam to brīdi, kad varēs Larisu nopirkt par naudu. Ne tāpēc, ka tas viņam liktos drošākais ceļš Larisas mīlestības iegūšanai, bet tāpēc, ka citu ceļu viņš nezina. Aktieris, Knurovu portretējot, ir atturīgs, tēla plastiskajam zīmējumam izraudzītas nedaudzas detaļas, taču tik trāpīgas, ka Knurova būtību un dvēseles stāvokli atklāj dziļāk, nekā to spētu plašs, bet aptuvens raksturojums.

Arēji flegmatiskā, bet iekšēji aktivā Knurova konkurents un arī sabiedrotais Voževatovs ir jauns, vieglprātīgs un pavisms izpriecē meklētājs. Šķietams Knurova pretstats, taču pēc būtības — odziņa no tā paša krūma, apdomīgs komersants, ar kuru nopietni jārēķinās. Voževatovs ir viens no Jura Bartkēviča augstākajiem aktieriskajiem sasniegumiem. Tāpat kā V. Cestnova Karandiševs, arī J. Bartkēviča Voževatovs izrāžu gaitā veidojās pamazām, pārvarot aktierisku neorganizētību un stihiskumu. Sikironiskā attieksme pret pasauli, kas citos iestudējumos aktierim nereti traucējusi atslēgt tēla būtību, Voževatovā kļūst par organisku viņa esības sastāvdaļu. Šis attieksmes uzdevums — paslēpt no citiem mīlestību pret Larisu, varbūt vienīgās patiesās, nostalgiski smeldošās jūtas.

Ainas Jaunzemes iedzīvītajām varonēm allaž bijusi spilgtā, reljefa forma. Ar sulīgām krāsām aktrise neskopojas arī Ogudalovas atveidojumā. Runas un žesta ekspresija, uzsvertā aktivitāte kalpo Ogudalovas plēsonīgās dabas atklāšanai. Aiz rosigas, viesmīlīgas namamātes smaids tiek slēpti drudžaini aprēķini ar vienu vienīgu mērķi — pēc iespējas dārgāk pārdot meitas daiļumu.

Robinsons — šis provinces aktieris Ščastlivcevs izrādē iecerēts kā egoistiskās sabiedrības pilntiesīgs loceklis, tikai visnožēlojamākā variantā. Jurim Āboliņam labākajās izrādēs izdodas atklāt Robinsona maziskumu, viņa nožēlojamo augstākās sabiedrības klēpja sunīša būtību.

«Līgava bez pūra» ir izteikta ansambļa izrāde. Ikviens aktieris aizpilda savu krāsu laukumu koptēla zīmējumā, izdzīvo savu darbības līniju kopīgajā attiecību vijumā, tā radot vienotu un procesā atklātu pasaulainu.

Gruzīnu autores L. Rosebas komēdija «Pirmizrāde» ir trešais Haralda Ulmaņa iestudējums, kas lielā mērā izšķīra režisora «būt vai nebūt». H. Ulmaņa pirmais darbs režijā — F. Sagānas romāna «Mazliet saules» skatuves variants bija tikai pelēks, garlaicīgs teksta izpildījums mazās zāles apstākļos. Pēc tā divkāršu pārsteigumu sagādāja «Udmurtijas vijolītes» kameruzvedums. Gan



L. Rosebas «Pirmizrāde» Liepājas teātri. Iraklijs — V. Zandbergs, Kato — D. Lācara

ar novatorisko G. Priedes lugas lasījumu, kas atklāja dramaturga nepretenciozās psiholoģiskās studijas pamatos iestrādātās vispārcilvēciskās un sabiedriskās zemstrāvas, gan arī ar māksliniecisko formu — pilnestīgo dzīves izjūtu, spontāni šajā brīdī topošajām attiecībām, domu un darbības cēloņu precīzu atsegsmi. Taču viens veiksmīgs iestudējums vēl nav pietiekams iegāns optimistiskām nākotnes prognozēm: «Udmurtijas vijolītē» varēja būt arī nejausš trāpījums desmitniekā. «Pirmizrādes» iestudējums apliecina, ka tā tas nav. H. Ulmanis arī te pierāda, ka spēj patstāvīgi un oriģināli interpretēt dramaturģisko materiālu, mērķtiecīgi izmantojot «Udmurtijas vijolītē» tik pārlicinoši pieteikto māksliniecisko metodi. Turklāt «Pirmizrāde» atšķirībā no diviem iepriekšējiem uzdevumiem, kas bija veidoti «istabas teātra» formā, iestudēta uz lielās skatuves. Tā prasa māku strādāt ar prāvu aktieru ansambli, sabalsot vairākas darbības līnijas, organizēt tēlu dzīvi plašā skatuves telpā. H. Ulmanis visumā sekmīgi ticis galā arī ar šiem uzdevumiem.

«Udmurtijas vijolītē» lugas teksta slāņi tika caurskatīti kā ar rentgena stariem, izgaismojot pašas dziļākās cēloņsakarības.

«Pirmizrādē» šāds caurredzamības efekts panākts daļēji. Pirmkārt, tāpēc, ka H. Ulmanim vēl nav izdevies nodrošināt iekšēju spriegumu un aktivitāti pilnīgi visos tēlu attiecību posmos. Otrkārt, tāpēc, ka aktieri realizē režisora ieceri stipri nevienādi (ar dzīvu cilvēcisku saturu tēlus līdz galam piepilda tikai Voldemārs Zandbergs — Iraklijs, Dina Lācara — Kato, Mirdza Mālkalne — Margo un Jānis Kuplais — Rezo). Taču izrādes audums tālab nesairst, jo attiecību partitūra kopumā ir režisoriski precīzi izstrādāta, mizanscēnu izkārtojums mērķtiecīgs un pamatots.

Nauris Klētnieks režijā darbojas jau ilgāku laiku. Viņa veidoto iestudējumu pamatā allaž ir augstvērtīgs dramaturģiskais materiāls. Pārlūkojot viņa padarīto un mēģinot apzināt raksturīgākās un cerīgākās režisora mākslinieciskā rokraksta iezīmes, jāsecina, ka N. Klētnieka veiksmīgākās izrādes tapušas sadarbībā ar aktīsi Dzintru Klētnieci. N. Klētnieka režijās bieži jūtama nedrošība, ko rada ieceres trauslums un tās īstenojuma aptuvenība, taču reizumis viņam cauri šai nenoteiktībai izdodas nonākt pie dzīvu, psiholoģiski patiesu attiecību risinājuma. It īpaši tad, ja Dz. Klētniece režisora ieskicētajā tēlu attiecību zīmējumā ar savu spilgto skatuvisko temperamentu un artistiskumu izliek noteiktus, reizēm pat pārāk noteiktus akcentus, ieplūdina izrādes galvenajā tēlā ļoti konkrētu dzīves vielu. Tāda tieša un psiholoģiski patiesa cilvēku iekšējo pasaulu konfrontācija bija pamatā V. Slavkina lugas «Stilīgais un viņa meita» iestudējumam un atsevišķām darbības līnijām E. Vetemā «Vakariņas pieciem» un E. Olbī «Kam no Vulfa kundzes bail?» uzvedumos. Taču ap šiem iestudējumiem sablīvējušies ne pārāk sekmīgi režisora meklējumi sociāli asas problemātikas (V. Lāma «Trase», J. Smūla «Pulkveža atraitne») vai žanra savdabīguma atklāsmē (A. Moreto komēdijas «Dzīvais portrets» un lielā mērā arī F. Dirrenmata lugas «Spēlēsīm Strindbergu» iestudējums).

A. Strindberga jutekliskais tiešums plus F. Dirrenmata asa, vērigais prāts rāda groteski atsvešinātu un it kā caur palielināmo stiklu skatītu ģimenes dzīves ainu, kas atklāj savstarpējas nesaipšanās un iztukšotu dvēseļu saltumu. Saturiski turpinot «Vulfa kundzē» aizsāktu ģimenes attiecību vivisekciju, N. Klētnieks cenšas atrast šim dramaturģijas hibrīdam jēgpilnu formu. Tomēr sakausēt abu autoru dažādo attieksmju atšifrējumu režisoram neizdodas. Izrādē ir virkne no sadzīves patiesības viedokļa vairāk vai mazāk pārliecinošu fragmentu, kas papildināti ar atsevišķiem varoņu rīcības neloģiskumu raksturojošiem elementiem (Alises un Edgara atrašanās zem galda, groteskie dejas un mūzikas motīvi). Cilvēciskās nesaipšanās gadījumu demonstrējumi te kļuvuši pašmērķīgi, tie nesaaslēdzas vienotā sistēmā, kas vestu pretī noteiktas



A. Moreto «Dzīvais portrets» Liepājas
teātri. Dons Fernando — J. Makovskis,
Takons — J. Kuplais

problēmas — vistuvāko cilvēku garīgās iztukšotības cēloņu un seku izpētei.

Dzintras Klētnieces tēlotā Alise ar savām agresīvi temperamentīgajām grēksūdzēm un psiholoģiskajiem dziļurbumiem ir E. Olbi lugas varones Martas disciplinētāks variants. Aktrisei raksturīgas asu kontrastu pieblīvētas, lielākoties iekšēji pamatotas izpausmes. Turpretī Jānis Dreiblatš spēj īstenot tikai lomas ārējo zīmējumu — viņa atveidotā Edgara groteskajām izdarībām piešķir sakņojuma garīgās dzīves intensitāti. Jura Bartkēviča Kurtam izrādē ir tikai rezoniera loma, ne Alisi, ne Edgaru viņa klātbūtne būtiski neietekmē.

Jautājums par stila vienotību un režisora idejiskās ieceres pilnskanīgas atklāsmes iespējām izvirzās, arī skatoties N. Klētnieka veidoto A. Moreto lugas «Dzīvais portrets» uzvedumu. Asprātīgajai spāņu komēdijai raksturīgas veikli samezglotas tēlu savstarpējās attiecības, dinamiska intrigas attīstība, kuras pamatā dažādi pārpratumi, kas savukārt balstās uz pārgērbšanos un izskata līdzību. A. Moreto ir Renesanses humānistisko ideju norieta laika dramaturgs. Cilvēka gara spēka un cildenības apliecinājumu viņa dramaturģijā nomaina interese par indivīda iekšējo sašķeltnību un pretrunīgumu, par melu un patiesības attiecībām dzīvē.



*F. Dirrenmata «Spēlēsim Strindbergu» Liepājas teātri.
Alise — Dz. Klētniece, Edgars — J. Dreiblatš*

Tieši šis cilvēka esības aspekts nonācis N. Klētnieka uzmanības degpunktā. Vai patiesas jūtas drīkst iekarot ar melu palīdzību? Vai tādā gadījumā līdzeklis nedegradē mērķi? Un vai, nojaucot robežu starp meliem un patiesību, cilvēkam nedraud briesmas zaudēt savu «es»? Tie ir jautājumi, kurus N. Klētnieks mēģina risināt «Dzīvā portreta» iestudējumā. Tomēr galveno domu — domu par cilvēka divdabīgumu, par īstuma un izlikšanās mainīgajām proporcijām individuālā režisors nav spējis iestrādāt izrādes audos, viņš to it kā pielicis klāt no ārpuses. Mēģinājis ietvert maskās, brillēs, apmetņos, vēdekļos, ko varoņi izrādes finālā noņem, lai mulsā izbrīnā palūkotus uz sevi no malas: sak, vai patiešām tie esam mēs?

Režisoram nav sekmējies panākt arī vienotu spēles stilu aktieru ansamblī. Iestudējumā blakus izkāpinātiem, groteskai tuviem izteiksmes līdzekļiem (M. Antenišķa, H. Ulmaņa tēlojumā) sastopama romantiska cildenība (J. Makovskis), abstraktu jūtu spēlēšana (A. Albuže, D. Makovska) un sulīgi, reāls psiholoģiski raksturi (Dz. Klētniece un J. Kuplais), starp kuriem veidojas ar iestudējuma kopteļu nesaistītu, bet dabisku un dzīvu attiecību ritējums.

Pētera Viksnes iestudējumos nereti jaušama varmācība gan pret literāro materiālu, gan pret aktieriem. Tas nav radošs, mērķtiecīgs diktāts, kura rezultātā bieži vien top jauni atklājumi, drīzāk tā ir kategoriska pretenzija uz savu oriģinālu viedokli, kas tiek veidots, izejot nevis no dzīves īstenības, bet gan no abstraktiem pieņēmumiem.

Tā M. Roščina lugas «Steidziet darīt labu!» iestudējumā režisors noraida autora piedāvātās iespējas runāt par cilvēku savstarpējās saprašanās vārajiem asniem, par nesavtības un godīguma nepieciešamību viņu attiecībās un nostājā, kaut arī izrādes veidotājs nespēj to pamatot ne idejiski, ne mākslinieciski. Samocītā iecere — apsūdzēt egoismā un liekulībā tos, kuri steidzas darīt labu, gūst tikpat samocītu īstenojumu uz skatuves, jo tēlu psiholoģijā iestrādātās asociācijas ir virspusējas un sadzīviskas, tām pietrūkst organiskas saiknes gan ar tēlu attīstības loģiku, gan arī ar konkrēto situāciju. Piemēram, epizodē, kurā intrigante kaimiņiene pārsteidz Mjakiševu, kad viņš mierina negaisa izbiedēto audzumeitu, režisors saliek punktus uz «i» un liek Maritai Lūriņai un Viktoram Čestnovam apspēlēt situācijas divdomību vismaz trīsreiz vairāk, nekā nepieciešams, lai kļūtu skaidrs, kādu secinājumu izdarījusi kaimiņiene.

Aktieriem nākas grūti pārvarēt P. Viksnes ieceres samākslotību. M. Lūriņa, D. Makovska un V. Čestnovs, kuri citās izrādēs apliecina savu spēju atklāt sarežģītas pretrunas cilvēka dabā un viņa attieksmē pret pasauli, šajā iestudējumā darbojas izkāpināti viennozīmīgi. Izvirzot nepārdomātus uzdevumus aktieriem, režisors viņiem atņem iespēju augt, pilnveidoties, nostiprināt savu profesionālismu.

Ā. Alunāna «Sešu mazu bundzenieku» iestudējums rudens viesizrāžu laikā izvērtās par publikas visvairāk pieprasīto izrādi. Iestudējuma popularitātes pamatā trīs faktori — pašlaik tik aktuālās tautas tikumisko vērtību un garamantu dzīvīguma tēmas risinājums, I. Vignera melodiskā mūzika un J. Petera dziesmu vārdi. Dziesmu teksti vistiešāk izsaka izrādes idejisko vispārinājumu. Taču limenis, kādā iestudējuma veidotāji iztirzā jautājumu par tautas gara un tradīciju pārmantošanu, ir stipri dažāds. Dziļāks skatījums paveras vienīgi skolotāja Zvaigznītes interpretējumā, viņa dziesmā par septīto bundzenieku, kurš ar savu ticību pārveidojot pasauli uz labu būs īstenais tikumu mantinieks un sargātājs. Lielākoties tiklab kā J. Petera dziesmu tekstos, tā skatuves norisēs dominē pavirši anekdotiska rakstura «uzknābieni» latviešu valodas un tautas apniecinātājiem. Piemēram, tā ievirzīti Šteinberga madāmas solonumuri un dueti ar Veproviski, kuros primitīvā veidā atmaskoti tie, kas mantas un goda dēļ sarauj



Ā. Alunāna «Seši mazi bundzenieki» Liepājas teātrī. Emīlija — V. Viksne, Kārlis Krūmiņš — L. Locenieks, Indulis Zvaigznīte — M. Vilsons

saītes ar saviem tautiešiem. Izrādē daudz pašmērķīgas joku dzīšanas, tomēr sižetiskā darbība rit samērā raiti. Ir arī vairāki labi aktieru veikumi — Ināras Kalnarājas temperamentīgi un ar teicamu humora izjūtu atveidotā Steinberga madāma, Marutas Klimas dzīvespriecīgi atraisītā un spriganā Made, Mārtiņa Vilsona skolotājs Zvaigznīte, Daces Liepas Kācis.

Kaut arī uzvedums tikai atsevišķos momentos spēj pretendēt uz problēmas mākslinieciski pilnvērtīgu atsegsmi, kopumā tas tomēr rada daudz saturīgāku iespaidu nekā ārzemju operešu mizerablie iestudējumi, kas parasti veido Liepājas teātra repertuāra izklaidējošo daļu.

Jura Stobova kontā patlaban ir pieci iestudējumi — M. Dirā «Mūzika», V. Tendrjakova «Atmaksa», V. Šukšina «Energiskie ļaudis», O. Preislera «Mazā raganiņa» un Džeroma K. Džeroma «Mis Hobsa».

Ne vienmēr jauna režisora pirmie uzvedumi liecina par skaidras mākslinieciskas programmas esību un spēju precīzi to īstenot. Taču arī neveiksmīgi meklējumi var dot iespēju uzminēt radošo personību, tās vēlēšanos izteikt savu viedokli par pasauli un

cilvēku. J. Stobova līdzšinējie iestudējumi ir tikai korekti teksta pārlikumi uz skatuves. Samērā gludi nostrādāti un raiti uz priekšu ritoši, bet bez redzamiem režisora personības nospiedumiem. J. Stobova izrādēm piemīt vecīgs apmiērs un bezkaislīgums, kas neļauj nojaust, kādas problēmas viņu interesē, kādus izteiksmes līdzekļus viņš uzskata par visatbilstošākajiem to atklāšanai.

Prasmes atsegt būtisko cilvēku savstarpējās attiecībās, tuvpilnā parādīt tik tikko pamanāmas dvēseles kustības pietrūka M. Dirā lugas «Mūzika» kamerizrādei. Dramatiskā sacerējuma jēga un smalkā, sarežģītā poētika palika neatšifrētas.

V. Sukšina lugas «Enerģiskie ļaudis» asā sociālā problemātika izkļiedējās pašmērķīgā raksturu komikā, jo aktieri bija atstāti pašplūsmē un spēlēja katrs savu priekšstatu par attiecīgo cilvēka tipu. Psiholoģiski daudzskanīgus tēlus izdevās radīt tikai Verai Sneideri un Mārtiņam Anteniskim.

«Mazā raganiņa» veidota pēc O. Preislera tāda paša nosaukuma grāmatas, ko skatuves vajadzībām dramatisējis pats autors. «Mazajā raganiņā» ir daudz fantāziju rosinoša materiāla, kas ļauj pasaku pasaulē projicēt cilvēciskās uzvedības un attiecību modeļus. J. Stobova iestudējums parāda virkni uz sižeta ass savērtu epizožu, kas ilustrē notikumus Raganiņas dzīvē. No tām kā īlens no maisa lien laukā didaktika. Pamācības «vajag labi mācīties un uzvesties», «vajag būt izpalīdzīgam un līdzjūtīgam» neatklājas caur tēliem un to attiecībām, bet izskan Jura Skursteņa atveidotā («Sarkangalvītes» Vilkam pārlietu līdzīgā) Kraukļa priekšnesumā. Uzveduma lielākā veiksmē ir Dinas Lācaras tēlotā Raganiņa. Jaunās aktrises pievilcība, atraisītība un spēja aktīvi un patiesi reaģēt uz apkārt notiekošo piešķir dzīvīgumu citādi bezkaislīgajām skatuves norisēm.

Režisora ieceres abstraktums liek sevi manīt arī Džeroma K. Džeroma angļiski asprātīgās un nedaudz manierīgās komēdijas «Mis Hobsa» iestudējumā. Lugas autors augstākās sabiedrības salonā izspēlē «Spītnieces savaldīšanas» variantu, ar to vērsoties pret gadsimta sākumā kupli sazēlušo sieviešu emancipāciju un tās sekām. Te režisoram pavērās izdevība paust savu viedokli par «sievieti, kuru gaida», par šobrīd tik plaši propagandēto kursu «atpakaļ uz ķēķi!». So izdevību J. Stobovs nav izmantojis, tāpat kā nav izmantojis lugas autora piedāvāto iespēju risināt jautājumu par īstu, dzīvu, maldīgu ilūziju un priekšstatu nesašķīdīšanu jūtu nepieciešamību cilvēka dzīvē.

J. Stobova iestudējums aptver tikai dramaturģiskā materiāla virsējo slāni — pārpratumu pilnās situācijas. Atzīstams artistiskums un humora izjūta piemīt Aigaram Birzniekam, interesanti un ar jēgu darbojas debitants Uldis Stelmakers, patiesi uz skatu-

O. Preislera «Mazā raganiņa» Liepājas teātri. Mazā raganiņa — D. Lācara



ves dzīvo Marita Lūriņa, enerģiska un amizanta ir Zigrīdas Rūtiņas atveidotā mis Ebija. Starp tēliem veidojas loģiskas un saprotamas, kaut arī tikai sadzīves pieredzē sakņotas attiecības. Tikko darbība pārorientējas uz garīgo pasauli un rodas pirmie jūtu aizmetņi starp mis Hobsu (A. Albuže) un Volfu (J. Aboliņš), izrādes temps un spraigums atslābst. Uz skatuves uznāk cilvēki bez savas biogrāfijas, bez tās dzīves pieredzes, kas uzkrāta līdz lugas situācijai, un apmainās replikām. Izrādes veidotāji nav pat pūlējušies noskaidrot, kāpēc mis Hobsa pievērsusies emancipācijas kustībai. Vai tās ir tikai audzināšanas vai varbūt smagas vilšanās sekas? Katrā ziņā mis Hobsas pārliecība nav tikai nemotivējams untums, kā tas izskan liepājnieku izrādē. J. Stobova veidotais iestudējums ir korekts, vienmērīgs un lielākoties garlaicīgs. Tam pietrūkst dzīvīguma, ko varētu dot strikts režisorisks interpretējums un tēlu psiholoģijas dziļa un pamatīga izstrāde.

Vēlreiz pārlūkojot kopainu Liepājas teātri, jāsecina, ka izrāžu mākslinieciskā nevienmērība kļuvusi par simptomu ietilgušai krīzei. Bet varbūt tā ir nevis krīze, bet gan stabilizācija atbilstoši kolektīva pašreizējām radošās pilnveidošanās iespējām?

SAVDABIBA UN ATTISTĪBAS DINAMIKA

Kā zināms, tagadne izaug no pagātnes. Arī teātra tagadne nav nekāds izņēmums. Teātrī šo pagātņi veido repertuāra slānis, režijas un aktiermākslas formēšanās īpatnības un jau grūtāk fiksejamā mākslinieciskās domāšanas struktūra, pārmaiņas tajā.

Jau divdesmit piecus gadus Valmieras drāmas teātrī visu šo kompleksu daudzējādā ziņā noteicis un joprojām ietekmē Pēteris Lūcis. Veselu desmitgadi pārdomāti un mērķtiecīgi savu estētisko un idejisko platformu šajā kolektīvā realizēja Oļģerts Kroders. Sešdesmito gadu beigās Valmierā izveidojās režisoru trijotne — abiem minētajiem pievienojās jaunā Māra Ķimele. Pēc tam O. Kroders aizgāja, uz Valmieru atnāca Valentīns Maculēvičs. Tātad teātra pagātnē pats dziļākais ir P. Lūča sastrādātais slānis. Tā klātbūtne arvien bijusi spēcīgi jūtama. Kaut arī O. Kroders jau sen strādā Liepājā, joprojām Valmieras teātra mākslā izpaužas arī viņa sasniegumu ietekme. Tos veidoja nopietna un vērīnīga dramaturģija. Tieši O. Krodера darbības laikā kā profesionālajā un cilvēcisko īpašību ziņā interesantas personības sevi pieteica vesela virkne aktieru. Tagad blakus P. Lūcim sevi pārliecinoši izteic M. Ķimele un V. Maculēvičs. Tāpēc gluži dabiski, ka ikviens, kurš raksta vai runā par Valmieras drāmas teātri, vai nu sāk ar šo režisoru trijotni, vai kaut kādā sakarā to piemin. Un dara to nevis inerces dēļ, bet tāpēc, ka tā patiešām pastāv jau septīto gadu un ietver kaut ko būtisku, tikai šim kolektīvam raksturīgu. Parasti šo faktu min kā līdzāspastāvēšanas un savstarpējas iecietības paraugu, jo tāda Valmierā tiešām valda. Ir arī pretrunas, varbūt pat krasas viedokļu un uzskatu pretišķības, bet tās nevienam pārlieku netraucē strādāt. Arī aplūkojamā periodā, tas ir, 1981./82. gada sezonā un jaunās — 1982./83. gada sezonas sākumā, nekas nav mainījies. Liekas, nav mainījies arī iedibinātais uzskats, ka trīs režisoru darbs iecietības atmosfērā devis un dod tikai labumu. Nemēģināsim šo viedokli revidēt, tikai paraudzīsimies uz P. Lūča, M. Ķimeles un V. Maculēviča darbu kā uz katra režisora individuālu veikumu un arī kā uz Valmieras drāmas teātra kopēju devumu. Redzēsim, ka daudz problemātiska ir kā vienā, tā otrā gadījumā.

Režisoru trijotne un trupa, kurā ir atsevišķi spēcīgi vecākās paaudzes aktieri un vesela plejāde vidējās paaudzes skatuves mākslinieku, kuri formējušies atbilstoši jaunākajām atziņām par aktiermākslu, un, visbeidzot, pirms pieciem gadiem saņemtais jauno aktieru kurss, veido Valmieras drāmas teātra attīstības un iespēju priekšnosacījumu un bāzi.

P. Lūcis, M. Ķimele un V. Maculēvičs ir ļoti dažādi — kā cilvēki un kā režisori. Atšķirības izriet no viņu cilvēciskajām īpatnībām un katra individuālās teātra izpratnes. Tomēr režisoru vispirms raksturo pozīcija, kādu viņš ieņem attiecībā pret dzīvi un cilvēku. Šī attieksme nosaka visu — repertuāra izvēli, tā interpretāciju, iestudējumu formu. No tās atvasināmi visi viņa raduraksti, protams, garīgajā plānā, ieskaitot attiecības ar pagātnes un tagadnes rakstniekiem un skatītājiem. Mēdz sacīt, ka teātris veido skatītāju. Tā tam vajadzētu būt. Praksē bieži vien notiek otrādi (un ne tikai Valmieras teātra, bet arī Liepājas un abu galvaspilsētas teātru — Drāmas un Dailes praksē) — ar savu izvēli skatītāji aktīvi ietekmē latviešu teātru likteni. Skatītāju ārkārtīgā interese nosaka — šis vārds te der vislabāk! — veselās nošķiras lugu un dramatisējumu ietveršanu repertuārā un to stabilo noturību. Perifērijas teātra režisori un aktieri savas skatītāju auditorijas īpatnību dēļ — lauku apstākļos ir gandrīz neiespējama tās diferenciēšanās — ir visvairāk atkarīgi no šīs mīlestības vai, otrādi, no neelastības un neizpratnes.

Vispirms īsumā par dzīves izpratni, attieksmi pret īstenību un cilvēku, protams, tādā mērā, kā par to ļauj spriest katra režisora līdzšinējais darbs.

P. Lūcis savā mākslā ir apliecinātājs, to vērtību saudzētājs, kuras par savām atzinusi ne viena vien mūsu tautas paaudze un kuras augstā cieņā tur arī citas tautas. Viņš Valmieras drāmas teātrī iestudējis latviešu literatūras klasiķu — Ā. Alunāna, R. Blaumaņa, brāļu Kaudzišu, A. Brigaderes, V. Lāča, A. Upīša un latviešu mūsdienu rakstnieku, kā arī ciltautu autoru darbus. Lielākoties tā ir literatūra ar nozīmīgu ētisko kodolu.

«Divas pamatiezīmes raksturo Pēteri Lūci,» rakstījis O. Kroders. «Pirmā no tām ir griba saskatīt dzīvē tikai labo, gaišo un skaisto. Ja nākas sadurties ar pretējo, Lūcis novēršas kā no baisma murga, viņš to nepieņem, jo netic tā realībai — murgs taču nevar būt patiess. Tā uz pasauli raugās bērns, ko vēl nav skāris ļaunums, — kas vēl nav sajūsts, tas viņam neeksistē. Pēteris Lūcis nosargājis šo pārliecību līdz sīrmam vecumam. Otra viņa pamatīpašība sakpojas latviešu zemnieka sirdsskaidrībā, veselīgajā tikumā.»

Režisors P. Lūcis saudzē mūs, skatītājus. Viņš mūsu garu un pašapziņu cenšas spēcināt ar krietniem paraugiem, ar izturības un uzticības piemēriem. Ļaunumu un nekrietnumu viņš, protams, nebistas saukt īstajā vārdā. Atainojot pagātni, viņš uzstājas pret netaisnību un sociālo nevienlīdzību. Bet nekad nelieto vai ļoti reti izmanto tādus paņēmienus kā šokēšanu, kā pašu vainas uzrādīšanu mūsu tuvākās vai tālākās pagātnes likstās. Tas nav P. Lūča garā.

Tāpēc daudziem, kuri no teātra gaida nesaudzīgāku vēstures un tagadnes dzīves konfliktu, izvērtējumu, viņa māksla pamatoti var likties pārlietu saudzīga. Tajā patiešām pietrūkst mūsdienīgi analītiskas iedziļināšanās cilvēka un tautas dzīves problēmās. Tur neko nevar darīt, tāda ir P. Lūča mākslas īpatnība.

P. Lūči uzskata par tā saucamo tautas lugu iestudēšanas tradīcijas atsācēju, daļēji par iedibinātāju un konsekventu turpinātāju. Pietiek ar nedaudziem tuvākās pagātnes piemēriem, lai pārlicinātos, ka tā tas patiešām ir: «Seši mazi bundzenieki», «Trīnes grēki», «Meldermeitiņa», «Preilenīte». Pēdējām divām dziesmu tekstus devis J. Peters, mūziku sacerējis komponists I. Vīgners. Būtu liekulīgi teikt, ka šie uzvedumi ne ar ko nesaista. Valdžina vairāku aktieru sniegums, īpaši «Preilenītē» — L. Rubene Karlīnes un V. Karpačs Vēža lomā. Jaukas ir I. Vīgnera dziesmiņas, un izteismīgas ir J. Pankrates iestudētās dejas. Taču tikpat nepatiesi būtu apgalvot, ka šis dziedāšanas un dejošanas azarts ir līdzsvarā ar kaut cik nozīmīgām satura vērtībām un ka nevajadzētu vēlēties, lai šīs abas puses organiskāk saliedētos. Nevarētu sacīt, ka teātra prasīgums pret savu darbu šajā jomā būtu bijis augsts, it īpaši literārā pirmamata izvēles ziņā.

M. Ķimeles attieksmē pret cilvēku un dzīvi galvenais ir aktīva izprastgriba. Gluži dabiski, ka režisores darbības sākumā pārsvaru guva cilvēku rīcības vērtējums, nevis motīvu izpēte un noskaidrošana. Vairāk nekā desmit teātrī aizvadītajos gados minētā aktivitāte ir rosinājusi viņu ietīties pēc iespējas dziļāk cilvēkā. Tāpēc M. Ķimeles iestudējumi iezīmē ceļu uz arvien tvirtāku cilvēka iekšējās pasaules kolīziju skaidrojumu. Psihologiskajā un varbūt arī sociālajā raksturojumā režisore tiecas iet līdz galējai robežai, izsmelt visas iespējas, ko dod literārais materiāls. Šāda attieksme jūtami iezīmējās jau A. Vampilova lugas «Vasaras rītā», Z. Anuija «Mēdejas» iestudējumā un pavisam noteikti — G. Priedes drāmas «Zilā» un R. Blaumaņa «Indrānu» skatuviskajā atklāsmē. Tā noveda, piemēram, pie Blaumaņa drāmas konflikta vairāku aspektu pārvērtējuma, pie jauniem, negaidītiem pavērsieniem. Viens no tādiem — Noliņš R. Rudāka interpretācijā. Izrādē tika fiksēts Noliņa cēloņsakariskās domāšanas sākums apstākļos, vidē, kur neviens par notiekošo līdz galam neaizdomājas. Režisore un aktieris Noliņā bija saskatījuši Krustiņa priekšteci.

Labākajos M. Ķimeles iestudējumos kļūst redzams un izprotams ģimenes un sabiedrības attiecību mehānisms, kas nežēlīgā kārtā modelē cilvēka domāšanu un izturēšanos. Nereti šis mehānisms atklājas visā savā nepievilcībā, kā, piemēram, V. Rozova lugas «Medņa ligzda» interpretācijā. Iestudējumā jūtams dziļš satraukums par to, kas notiks ar tiem garīgi vēl nenobriedušajiem

jauniešiem, kuri tikko sāk apjaust šāda mehānisma pastāvēšanu un darbību. Tāda atskārsme var iedragāt viņu ticību un spēkus. B. Brehta komēdijas «Vīrs paliek vīrs» un P. Putniņa traģikomēdijas «Pusdūša» materiāls deva režisorei iespēju gandrīz vai groteski risināt tēmu par cilvēka likteņa atkarību no dzīves principu nenoteiktības, no personības blāvuma. Atkarība no vides pastāv un pastāvēs, bet tas nenozīmē, ka cilvēks drīkst kļūt par apstākļu piedēkli.

Viss līdzšinējais M. Ķimeles darbs apliecina viņas interesi par cilvēka kā indivīda un kā sabiedrības locekļa problēmām. Režisore tās risina neatlaidīgi un precīzi, neatstājot vietu aptuvenībai. Tā ir nopietna cilvēkpētniecība. To Valmieras teātri mūsdienu režijas sasniegumiem atbilstošā līmenī sāka O. Kroders. Tādējādi M. Ķimele turpina savdabīgu, iespējām bagātu režijas virzienu.

Atsevišķos rakstos bijusi izteikta doma, ka režisores pēdējo sezonu iestudējumi — «Mēmais bruņinieks», «Pusdūša», «Medņa ligzda», «Sieviete ārpus mīlestības un nāves» — neaizsniedz viņas agrāko darbu līmeni. Šāds uzskats acīmredzot radies no ieinteresētības M. Ķimeles jaunradē, no vēlēšanās, lai katrs viņas iestudējums izraisītu sabiedriski nozīmīgu rezonansi. Tomēr šādam viedoklim var piekrist tikai daļēji, jo, uzmanīgi vērtējot, piemēram, «Medņu ligzdu», pārliecināties, ka tā ir idejiskajā un mākslinieciskajā struktūrā spēcīga un saliedēta ansambļa izrāde, kas ietiecas cilvēka un attēlotā laika būtībā. Kas attiecas uz «Pusdūšu» un «Sievieti ārpus mīlestības un nāves», tad neapmierinātību var izraisīt apstāklis, ka filozofiskajiem secinājumiem (piemēram, par pusdūšas tipa cilvēku veidošanās un pastāvēšanas iespējām) dramaturģiskajā materiālā nav dots pietiekams segums, bet tas šajā gadījumā atkarīgs no autora. Tomēr nav ko apstrīdēt, ka M. Ķimeles jaunradē iestāties laiks, kad ikviena turpmākā režija tiek gaidīta ar pastiprinātu interesi, kaut vai tāpēc, ka dažas problēmas, kas nodarbina režisori, būtu risināmas citā dramaturģiskā materiālā — dziļākā psiholoģiskā un filozofiskā tvērumā.

Ar krasi izteiktu attieksmi pret dzīvi teātri ienāca jaunākais no trijiem režisoriem — V. Maculēvičs. Jau viņa pirmie iestudējumi ļāva nekļūdīgi spriest, par ko viņš iestājas un pret ko uzstājas. Spēcīgāk gan arvien ir iezīmējies tas, ko viņš nepieņem un noraida. Lai konkrēti raksturotu režisora būtībai svešās, nīstamās izpausmes cilvēka dabā, cilvēka un sabiedrības attieksmēs, būtu jāmin pašas izplatītākās un visvairāk ļaunuma nesošās negatīvās sabiedriskās parādības. Dabiski, ka viņa interesi pievērsa dramaturģija ar satīrisku un publicistisku ievirzi, uzmanību piesaistīja teatrāli spilgtu, bet nedaudz vienveidīgu skatuviskās izteiksmes līdzekļu arsenāls. Šis dramaturģijas lokā iekļāvās K. Sajās, V. Majakovska,

V. Šukšina darbi, par sev tuvu izteiksmes veidu režisors izvēlējās ekspresiju, reizēm pat plakātisku tiešumu, iecienīja tēlu paspilgtinājumu.

Šāda nostāja ir gan V. Maculēviča mākslas spēka, gan zināma vājuma avots. Tās iespaidā V. Maculēvičs jau savās pirmajās režijās tiecās uz noteiktību tēlu aprisēs un konfliktu risinājumos. Šāda noteiktība ir daudzu režisoru mērķis, tikai parasti izrāde pie tās ļauj nonākt skatītājiem pašiem. V. Maculēvičs gluži vienkārši atstāj tiem maz iespēju just un spriest patstāvīgi vai citādi, nekā paredzējis viņš. Režisors pārāk tieši konstruē cilvēku attiecību pasauli, neļaujot šīs pasaules tēlam brīvi izaugt no jūtu, domu un pārdzīvojumu stiegrojuma. Tāpēc viņš samērā maz rēķinās ar autoru īpatnībām, pakļauj literāro materiālu savam skatījumam. Tas viss acimredzot daudzējādā ziņā izskaidrojams ar jaunības neiecietību un kategoriskumu un varbūt ar vēl nepietiekamu prasmi iestudējuma aktīvo lādiņu iestrādāt tēlu struktūrā.

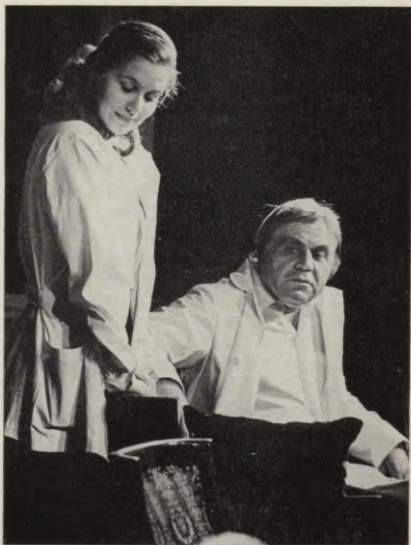
Turklāt jārēķinās ar to, ka satiras un publicistikas žanrs latviešu teātrī nav daudz kopts. Tas ir pirmkārt. Tāpēc jebkurš atradums šajā, kā arī ekspresīvas izteiksmības jomā pienācīgi jānovērtē, jo uz mūsu skatuvēm nereti sastopama psiholoģiskajam teātrim raksturīga smagnējība un gausums. Otrkārt, V. Maculēvičs, izvēloties tikai nozīmīgu dramaturģiju un to asi interpretējot, bieži padara sevi ievainojamu. Taču viņa konsekvence ir pelnījusi vislielāko atbalstu, jo, padziļinoties tēlu psiholoģiskajam izstrādājumam, tā devusi neapstrīdamus panākumus.

Teātru praksē nav nozīmes kalendāra robežām, tāpēc tikai nosacīti var teikt, ka ar šādu jaunrades ievirzes, pieredzes, atradumu un arī problēmu bagāžu Valmieras drāmas teātra režisori bija nonākuši pie te aplūkojamā perioda — 1981./82. gada sezonas sliekšņa. Tātad runa ir par pieciem minētās sezonas iestudējumiem — «Spēlēju, dancoju», «Kūts liriku», «Skopuli», «Mazo Eijolfu» un «Sprīdīti» un trijiem 1982./83. gada sezonas sākuma jaunuzvedumiem — «Kamēr tu pie manis», «Piedod man» un «Kaķu namu». Starp citu, «Spēlēju, dancoju» iestudējums jau plaši aplūkots «Teātra un Dzīves» iepriekšējā gada izdevumā.

Ko šā perioda darbi liecina par te ieskicēto īpatnību un ieviržu tālākas attīstības tendencēm, un vai šīs attīstības dinamiku var uzskatīt par apmierinošu?

P. Lūcis panākumus parasti gūst tad, kad dramaturģiskais materiāls ļauj izpausties vai vismaz ierunāties viņa dzīves pieredzei un atziņām, kuras režisora mūžā varbūt nav nemaz tik daudz mainījušās, bet ir nostiprinājušās. So atziņu pamatīga iestrādāšana autora dotajā materiālā nereti pat ordināru vielu ir pārvērtusi nozīmīgā sarunā par cilvēku. Taču, lai tas notiktu, P. Lūcim jāap-

A. Dž. Kronina «Kamēr tu pie manīs» Valmieras teātrī. Mērija — M. Rāka, Pols Venners — J. Zariņš



zinās vai intuitīvi jāizjūt garīga radniecība ar rakstnieku, tuvība viņa dzīves nostādnei, režisoram un autoram vai kādam no lugas tēliem jābūt kopīgiem vērtību orientieriem. Tā ir P. Lūča kā režisora un, liekas, arī kā aktiera — pēdējā laikā viņš daudz un veiksmīgi lasījis dzeju — prasība.

Tomēr iespējamās arī negaidītas režisora interešu izpausmes. Viena no tādām — Z. B. Moljēra «Skopuļa» iestudējums. Tiesa, ar Rietumeiropas komēdiju viņš sastapies sava darba periodā Jelgavas teātrī. Bet lielā franču komēdiju autora sacerējumi, it īpaši «Skopulis», pieder pie tiem, kurus iestudējot nebūt nav viegli rast jēgas saikni ar mūsu pārdzīvojumiem un problēmām. Veiksmes šajā jomā nemaz nevaram tik viegli minēt, izņēmums varbūt — daži «Tartifa» iestudējumi.

Isumā apkopojot iespaidus par «Skopuli» Valmieras drāmas teātrī, rodas šaubas, vai režisors un izrādē iesaistītie aktieri šoreiz ir pietiekami rēķinājušies ar to, ka komēdija prasa spēju raudzīties uz tēlu it kā no malas un tajā pašā laikā tā liek dzīvot tēlā daudz īstāk nekā psiholoģiskā drāma, ka visi iekšējie procesi komēdijas

izrādē noris paātrināti, bet visiem tiem jābūt ārkārtīgi ticamiem un precīziem. Tāpat nav pārliecības, ka sadursmju īstos motīvus teātris būtu meklējis personāža uzskatu sfērā, lai gan arī šajā komēdijā cīņa galu galā noris par to, kas katra izpratnē ir vērtība un laime, ko katrs uzskata par savām tiesībām, tā notiek pret Arpagona centieniem ierobežot domas un rīcības brīvību. Tādējādi teātris ir palaidis garām iespēju dot savu «Skopuļa» filozofiskā lasījuma variantu. Bet tas ir galvenais. Viss cits — tikai šaurāki vai plašāki profesionālās prasmes jautājumi, saistīti galvenokārt ar komēdijas žanra īpatnībām. Žanra formālās prasības nevienam no izrādes ansambļa dalībniekiem grūtības nav sagādājušas, iestudējums rit raiti. Arī sižeta atklāsmes ziņā viss kārtībā.

Pēc šā izrāvēja, kas acimredzot nedeva gandarījumu ne režisoram un aktieriem, ne, domājams, arī skatītājiem, P. Lūcis pievērsās A. Kroninam — iestudēja šī autora trešo darbu — «Kamēr tu pie manis» («Jupiters smejas»). Tā bija tikpat kā atgriešanās mājās, kur viss pazīstams un mīļš. Turklāt šīs mājas apdzīvo P. Lūcim tuvi cilvēki — tādi kā ārsts Drūits, jaunā ārste Mērija un, protams, arī dakteris Venners — šis neatlaidīgais un stiprais, godīgais un virišķīgais cilvēks. Kaut arī runa ir par britu salu un tās iemītniekiem, tas viss rada nepārprotamas asociācijas ar citu — mums labi pazīstamu tēlu — ar Oskaru Kļavu, ar P. Lūča mūža līdzgaitnieku mākslā. Tāpēc režisoram šī ir nozīmīga tikšanās un viņš krietni papulējies, lai tā par tādu kļūtu arī skatītājiem.

P. Lūcis labi zina cilvēkus, kādi attēloti A. Kronina lugā, — gan labsirdīgos un dvēselē skaistos, gan arī sīkumainos, nenovīdīgos un ļaunos. Tāpēc iestudējumā režisors nesteidzas šos cilvēkus pavisām grupēt un vienkāršoti pretstatīt, bet, kā allaž, tiecas izprast, kas viņus mudina rīkoties šausirdīgi, kāpēc, teiksim, pirmā Fannija savu enerģiju šķiež tik sīkumainā cīņā pret Venneru. Aktrise N. Leimane liek nojaust, ka tas nemaz nav tik vienkārši, ka Fanniju nevirza tikai ļauna kaislība — viņa jūt Vennerā citas orientācijas un dzīves nostājas cilvēku. Venners, ko ļoti pārliecinoši tēlo J. Zariņš, ir no tiem, kuri nepakļaujas kā jēri, nerēķinās ar šefu tikai tāpēc, ka to prasa slimnīcas subordinācija, izsmej padevību citos un ir dzēlīgs. Tālab Fannija gatava kompromitēt Venneru jebkuriem līdzekļiem, netaupot pat sava dievinātā šefa godu.

Arī Venners J. Zariņa traktējumā nav gluži paraugcīvēs. Masaka, ko viņš uzlicis sejai un dvēselei, draud saaugt ar to, vēršot viņu ciniķi, kura cirtienus ne vienmēr var uzskatīt par nevainīgiem. Taču tādējādi — un tas ir saprotams — Venners stingrāk spēj turēties savās pozīcijās, uzsvērsim — savu darbu pārzinoša, nor-

māla cilvēka pozīcijās. Turklāt viņš nav tikai ārsts praktiķis, Venneru interesē arī zinātne, un viņš tai nododas. Ārste Mērija (tēlo M. Rāka), viņas mīlestība ir tā, kas paglāb Venneru no ieslīgšanas cinismā, apstādina viņu uz robežas, aiz kuras vairs nevarētu atšķirt, kas ir maska un kas — būtība. Un Vennerā uzvar žēlsirdība, tā nepārvērtējamā īpašība, kas parastu ārstu pārvērš par savas misijas veicēju. Tā ir diža apjaušana. Režisors un aktieris pret to izturas ar dziļu nopietnību. Šajā nostājā ir kaut kas no veco teātra romantiku attieksmes pret dvēseles cēlumu, varonību. Turklāt šāda nostāja ir tuva krietnai daļai skatītāju. Vennera un ārstes Mērijas cēlsirdība un cilvēkmīlestība remdina viņu ilgas pēc līdzīga cēluma un godīguma dzīvē. Tāpēc iestudējumam ir panākumi.

Tomēr te minētais pazīstamo un mīlo māju tēls, ar ko saistās šis iestudējums, vedina arī uz cita rakstura pārdomām. Proti, tā vairs nav mūsu laika pasaule. Mūsējā ir sarežģītāka, skaudrāka. Arī cilvēka patstāvība un nelokāmība tajā izpaužas citādi. Tāpēc Vennera parādīšanās uz mūsdienu skatuves var uzskatīt par piedesmito gadu varoņa reproducēšanu situācijā, kad māksla un dzīves pieredze aktīvi veido citu priekšstatu par cilvēku.

Režisore M. Ķimele mazliet negaidīti, bet mākslas dzīves kopējā aspektā varbūt likumsakarīgi pievērsusies A. Brigaderes pasakai «Sprīdītis». Šo interesi gribētos uzskatīt par dzīvinošu vēsmu meklēšanu; līdzīgas izpausmes dēvē arī par sakņu apzināšanu. A. Brigaderes pasaka šādas iespējas sniedz. Sižeta ziņā tā ir nepretencioza, bet pēc tēlainības — ārkārtīgi ietilpīga. Kas gan viss tajā ir! Pasaule, kurā dzīvo Sprīdītis ar pamāti, vecomāti un Lienīti, ir vesels ļaunā un labā kamols, jāmācās tikai to atritināt. Tad lielā pasaule ārpus šīs noslēgtās. Bet lielajā pasaulē — ļaunums visdažādākajās gradācijās. Arī labais — kā mūžības elements, no saskaņas ar dabu izrietošs. Pats Sprīdītis — konkrēts pasakas tēls un varbūt arī simbols. Cilvēks mazajā mājas — dzimtās sētas pasaulē. Cilvēks lielajā, vēl neizzinātajā ļaunuma pasaulē. Cilvēks ceļā uz dzīves īsto vērtību atskārsmi, ceļā uz sevis apzināšanu. Pāri visam — pasakas audos ietverta tautas un šajā gadījumā arī rakstnieces A. Brigaderes gaišā ticība labā uzvarai. Turklāt tas viss ietverts pasakas kompaktajā tēlainībā. Divas trīs būtiskas iezīmes — un lasītāja vai skatītāja iztēle paveic pārējo.

Veidojot iestudējumu, M. Ķimele ar to rēķinājusies un nav kļūdījusies. Tajā visas linijas iezīmētas viegli, viegli, un šajā ziņā iestudējums atgādina pasteli. Šo tēlainības principu pārliecinoši realizējis jau scenogrāfs J. Krievs. Nedaudzi pēc tautas rakstu zīmēšanā darināti elementi bez grūtībām uzbūvē priekšstatu par Vēja mātes pili, mežu, Sīkstulja mājokli, karaļpili. Nepiespiesti, brīvi tiek



A. Brigaderes «Sprīdītis» Valmieras teātri. Skats no izrādes

veidoti arī tēli, Sprīdīti ieskaitot. Tēlu struktūra ir it kā atvērta, tā nav strikti nobeigta ar spēcīgu konturējumu.

Pats par sevi saprotams, ka tēla evolūcijai pasakas iestudējumā ir citāds — daudz nosacītāks raksturs nekā psiholoģiskajā drāmā. To labi uztvēris Sprīdiša lomas tēlotājs N. Erglis. Evolūcija ieras-tajā nozīmē — kā pārdzīvojumu vai drāmas rezultāts — Sprīdīti tikpat kā nenorisinās, to ierosina galvenokārt vērojumu un atziņu uzkrājumi, tāpēc aktieris pārmaiņas pasakas puisēna pasaules uztverē iezīmē neuzkritoši, tās izpaužas tikko jaušami. Ar labu pasakas tēlu psiholoģijas izpratni un atturību lomas veidojuši I. Ramute, R. Meirāne, D. Eversa, A. Jozēns, R. Zēbergs, B. Valante, V. Karpačs un citi šā ansambļa aktieri. Lienīte, Vēja māte, Meža māte, Sīkstulis, Vecais vīriņš, princese Zeltīte, Nelabais, apdzīvojot pasakas lielo iespēju pasauli, vieš tajā spilgtu, izteiksmīgu konkrētību. Sprīdītis šajā pasaulē allaž veic — uzvar tiešo un maskēto ļaunumu, jo savā ciņā viņš nekad nav vienpatis. Iestudējumā Sprīdiša un dabas labo spēku saskaņa gūst rituāla jēgu. Šis rituāls pauž cilvēka un viņa krietno centienu, cilvēka un dabas harmonijas ideju. Tā ir paspilgtināta ar atbilstošiem citu folkloras žanru elementu organiskiem ievijumiem.

Izrāde izstaro folklorai piemītošu gaišumu, tā atgādina par kaut ko svarīgu, varbūt pat novārtā atstātu — par spēku, kāds piemīt

labsirdībai, kādu gandarījumu labs darbs dod pašam darītājam. Tā liek arī apjaust, ka nav augstāka uzdevuma kā meklēt un rast saskaņu ar sevi, ar sev tuviem cilvēkiem, savu tautu un dzimto zemi. Tieši šajā ziņā mazā Sprīdīša guvums nav nemaz tik niecīgs — tā ir apjausma par savu piederību pie dzimtās puses un atbildības mošanās par cilvēkiem, kas tajā mīt. Izrāde ir kā spirts vējš, kas parāvis vajā tautas optimisma tīni. Bet tauta zina, ko tajā glabā, tā zina, kas ir mūžīgs un kas īsdienīgs, kas nepārejošs un kas zūdošs. To var nezināt vai aizmirst atsevišķs cilvēks, tauta kopumā to nedrīkst. Tāpēc šis M. Ķimeles iestudētā «Sprīdīša» atgādinājums ir īsti vietā un laikā, tas spēcina cilvēka ticību dzīvei.

Pašas nozīmīgākās pārvērtības vērojamas V. Maculēviča jaunradē. Par tām liecina abi šajā periodā iestudētie darbi — Raiņa «Spēlēju, dancoju» un V. Astafjeva drāma «Piedod man», it īpaši pēdējā. Runa ir par pārmaiņām režisora attieksmē pret cilvēka likteņa tēlojumu mākslā, kā arī attieksmē pret aktieri kā režisora ieceru galveno realizētāju.

«Spēlēju, dancoju» izrāde netika uzņemta vienprātīgā labvēlībā. Tā tas arī nevarēja notikt, jo pārāk krasa likās tās atšķirība no E. Smiļģa 1956. gada Raiņa velnu nakts par klasiku atzītā iestudējuma. V. Maculēviča variants šķita skarbs un par daudz tiešs. Attiecībā uz tiešumu, uz zināmu tēlu sistēmas elementu un atsevišķu tēlu, Totu ieskaitot, vienkāršojumu iebildumiem bija savs pamats. Tiekme pēc pārliekas noteiktības galvenā konflikta risinājumā un tēlu aprisēs režisoram nākusi līdzī kā mantojums no iepriekšējā darba perioda. Šī iestudējuma tapšanas posmā V. Maculēvičs acīmredzot vēl cieši ticēja, ka vienas galvenās iezīmes izdalīšana un nianšu variantu ierobežošana tēlā liecina par spēku un padara izrādi iedarbīgāku. Likās pat, ka viņu sevišķi nesaviļņo tas, kas norisinās Tota dvēselē; režisors nemaz necentās tajā īpaši ielūkoties un neļāva to darīt arī skatītājiem. Tots J. Dauksta tēlojumā bija gatavs savam uzdevumam jau ar pirmajiem soļiem uz skatuves. Režisors uzvedumā par galveno izvirzīja traģisko neizpratni, ar kādu tauta uzņem Tota upurēšanos, un tā radīja dziļu sāpju atbalsi.

Acīmredzot «Spēlēju, dancoju» interpretācijas vīrišķīgo skarbumu pirmām kārtām noteica vēlēšanās likt lietā mācību, ko tautas gara norūdišanā var sniegt Raiņa traģēdija. Un tā šajā ziņā pavēra tādas iespējas, par kuru esamību varbūt nebijām pat domājuši. Gluži dabiski, ka ne viens skatītājs vien tālab jutās šokēts, jo tika skartī pašapziņas vārigākie punkti, piemēram, nespēja tvert auglīgu ideju tad, kad dzīvības intereses visvairāk to prasa. Līdzīgu efektu radīja P. Pētersona «Uguns un nakts» uzvedums

1965. gadā. Kaut arī konsekventi nebija īstenota režisora iecere, izrāde iezīmēja jaunu pieeju vienai no vislabāk pazīstamajām Raiņa traģēdijām. Iestudējumā tika pārvērtēti būtiski svarīgi konflikta aspekti. Joprojām uzskatu, ka, asi vērsdamies pret šo uzvedumu, uz ilgāku laiku aizcirtām ceļu nozīmīgai, tikko atrastai Raiņa darba lasījuma iespējai. Vajadzēja paiet pusotram gadu desmitam, līdz cits režisors izjuta tādu pašu nepieciešamību.

Otrs faktors, kas V. Maculēviču ierosināja pārskatīt «Spēlēju, dancoju» iestudējuma tradīcijas, manuprāt, bija vajadzība rast izpausmi uzskatiem, kas bija pakāpeniski brieduši un nostiprinājušies. Kā par to pārliecināja izrāde, šie uzskati bija brīvi no jebkādam nevēsturiskām ilūzijām, tāpēc ne visai optimistiski. Taču vajag paņemt «Spēlēju, dancoju» un to uzmanīgi pārlasīt, lai redzētu, ka varoņa un tautas attiecību dialektiskajā tēlojumā režisors nav atkāpies no Raiņa darba gara.

Vēl dažus vārdus par pašu svarīgāko — par teātra tiešanos pēc iespējas patiesīgāk atklāt Raiņa traģēdijas būtību. Nespēju šo tendenci vērtēt atturīgi, jo bieži un ilgi esam bijuši un nereti joprojām esam spiesti mūsu teātra izrādēs samierināties ar aptuvenību, ko vieš režisora viedokļa nenoteiktība, esam jūsmojuši par toņu un pustoņu bagātību aktieru tēlojumā, par daudznozīmīgiem mājieniem, bet neesam isti apzinājušies, cik tie reizēm ir pretenciozi, bez dzīves izpratnē dibinātas konkrētības seguma. «Spēlēju, dancoju» izrādei šādu segumu nodrošina tēlu un notikumu stingrs dialektisks vērtējums. Tāpēc arī šis skarbums. Tiesa, tas var saērcināt, bet tas arī modina. Un asināt mūsu dzīves uztveri acīmredzot ir viens no uzdevumiem, ko teātra mākslā sev izvirzījis V. Maculēvičs. Sis apstāklis ir jānovērtē pat tad, ja viņa izrāde grauj mūsu ilūzijas un nesaudzē mūsu pašlepnumu, arī tad, ja publicista intonācijas tajā dažbrīd vēl pārmāc mākslinieka balsi.

V. Astafjeva drāmas «Piedod man» iestudējumā šis publicista intonācijas neieskanas. Izrāde satricina ar īstas mākslas spēku — ar cilvēku likteņu tēlojumu. Režisora jaunradē tas bija tik saasināta jūtīguma brīdis, ka viņš varēja iestudēt tikai tādu dramaturģijas darbu, kurā nav ne kriptatiņas melu un ir augsta patiesīguma pakāpe. Piemērotāku autoru par V. Astafjevu viņam šajā posmā būtu bijis grūti atrast, jo šim rakstniekam piemīt absolūta patiesīguma izjūta.

Stāsts «Zvaigžņu lietus», pēc kura autors izveidojis lugu «Piedod man», pati luga, tāpat kā visa V. Astafjeva proza, ir darbi, kurus diktējusi nespēja klusēt, ierosinājusi sirdsapziņa. Stāsts un drāma «Piedod man» tapuši kā nepieciešamība, tās ir lappuses, kuras nevarēja būt neuzrakstītas par kara dienām un cilvēkiem šajā laikā. Tā ir pagātne, kas nav mirusi un nevar mirt rakstnieka ap-

ziņā. Iespējams, ka nepieciešamību runāt par šo pagātni noteicis arī kāds vārds nepasakāms un neizskaidrojams pienākums, kāds mums ir pret tiem, kas aizgājuši mūžībā. Varbūt mūsu dzīves vieglums vai smagums jāsamēro ar pagātnes zaudējumu smagumu? Varbūt daudz kas mūsu dzīvē pa jaunam jālidzsvaro?

Izrāde ir par tiem, kuri karoja, tika ievainoti un aizgāja mūžībā. Ne visi, bet daudzi. Kā jau minēju, izrāde ir par cilvēku likteņiem — tik dziļi un ar tik lielu pietāti V. Maculēvičs tos līdz šim nebija atklājis. Un izrādei nav citas jēgas kā vien tā, kas izriet no šo smagi ievainoto karavīru — Afoņas Sidorova, staršinas Sestopalova, Rjurika, Mišas Jerofejeva un citu likteņiem. Stāstam par viņiem nav īsta sākuma, jo par šo dažādo cilvēku pagātni uzzinām visai nedaudz. Viņi visi nāk no kara un ciešanu murgos turpina karot. Karš nav spēlīte, patiesībā tas norisinās arī te — hospitālī. Tikai te viņu pretinieks ir nevis fašistiskās armijas karavīrs, bet Nāve. Ikviens šo pretinieci grib uzveikt vai vismaz piemānīt — izslidēt no tās skavām. Ikviens grib dzīvot, grib būt.

Visspēcīgāk šo gribu būt iestudējumā pauž J. Samauskis Afoņas Sidorova tēlā. Tā skan nepieklusināmos kļiedzienos, kas izlaužas no dzīves rūdītā vīra krūtīm tad, kad viņš apjauš nenovēršamo. Atvadu brīdī no sievas un bērniem, kas norisinās iztēlē, tā izlaužas apvaldītās skumjās. Visbeidzot griba dzīvot kā liels spēks dzirdama vārdos, ko pirms nāves saka zemnieks, kurš zina, kas ir zeme, arkls, agrs rīts, darbs. Aktiera personības spilgtums nelielo epizodisko lomu pārvērs likteņstāstā.

Bet Nāve dara savu darāmo. Aktrisei L. Dēvicai šajā tēlā ir neparasts uzdevums, un viņa to pārliecinoši veic. Viņas traktējumā Nāve vienlaikus ir sieviete un būtne, kuras psiholoģijā jaušams kaut kas cilvēka domāšanai svešs. Aktrise tēlā aptvērusi tādas kategorijas, kādas mūsu prāts parasti neaptver. So Nāvi nevar raksturot ar tādiem epitētiem kā «briesmīga», «stindzinoša». Tā vienkārši ir šo karavīru vidū, ir kā reāla iespēja, drauds, apziņas tēls. Turklāt tā pastāv trīs veidos — Nāve dzirēs, Nāve sētniece, melnstrādniece, un Nāve karavīra mētelī. Reizēm tā ir žēlsirdīgāka nekā cilvēks, ja par žēlsirdību var uzskatīt nāvi.

Jēdzieniem «būt», «dzīvot», «pastāvēt» V. Astafjeva izpratnē ir filozofiska jēga — svarīgi ir būt, dzīvot ne tikai fiziski, svarīgi ir pastāvēt kā personībai. Bet šādi izpausties cilvēks var tikai tad, ja dzīvei ir pamats — darbs, mīlestība, tikumiski principi. Tāds pamats ir Afoņam Sidorovam, medicīnas māsai Paņai (aktrise S. Putniņa), arī Sestopalovam (pārliecinoši tēlo J. Laviņš), Rjurikam (A. Māsēns). Jūtas, kas mostas Lidas un Mišas Jerofejeva sirdī, vieš jauniešos atbildību par savu rīcību, par otru cilvēku, tādā veidā iezīmējot viņu dzīves iespējamus pamatus. Jaunie aktieri



V. Astafjeva «Piedod man» Valmieras
teātri. Centrā Matrjona — L. Kalēja

D. Eversa un A. Vilims šo jūtu un atbildības raisīšanās procesu iezīmē visai noteikti. Protams, nekas nenorisinās bez komplikācijām; tās sagādā pārpratumus, ciešanas, bet netiek liegta arī tuvināšanās un uzticēšanās laime.

Un blakus minētajiem — tie, kuri it kā pārstājuši būt, nav izpaukušies kā personības. Piemēram, karavīri no soda rotas (A. Briedis, J. Prauliņš). Uz šāda ceļa nostājas arī Popijvoda (J. Dauksts), visādi cenšoties ilgāk palikt hospitālī, iekārtojoties par sargu aizmugurē.

Karš un grūtības neiznīcina cilvēkā cilvēku, ja viņa gribai būt ir stingrs pamats. Bet tas iznīcina dzīvību. Tātad karš ir briesmīga bezjēdzība. Iet bojā Miša Jerofejevs. Paliek saplosītas mīlestības gaisma. Divi mūžam nesavienojami pretmeti — karš un mīlestība.

Šī izrādē, kurā visi komponenti, ieskaitot izteismīgo P. Rozenberga scenogrāfiju, pakļauti aktieru darbam un kurā valda uzticēšanās aktierim, skatītāju uzrunā ļoti emocionāli. Tajā ir augsts patiesīgums, ko uztveram, protams, kā estētisku kategoriju. Taču tam piemīt arī patstāvīga, gandrīz vai saturiska filozofiska vēr-

V. Astafjeva «Piedod man» Valmieras
teātri. Aļona — J. Samauskis, Nāve —
L. Dēvica



tība. Jaunās kvalitātes, kas vērojamas šajā V. Maculēviča darbā, ir daudzsološas un iepriecinošas.

Aplūkojamā periodā Valmieras teātrī pa lugai iestudējuši arī vanemuinietis Ē. Hermakila, A. Māsēns un A. Vidiņš. Ē. Hermakila Valmieras drāmas teātrī viesojas jau trešo reizi. Arī A. Māsēnam šī ir trešā režija teātrī. Turpretī aktieris A. Vidiņš kā režisors tikai debitē.

Ē. Hermakila Valmierā iestudējis sava tautieša O. Antona dvēseļu drāmu «Kūts lirika». O. Antona luga ir interesanta divu iezīmju dēļ. Pirmkārt, autors, būdams žurnālists, labi iepazīnis dzīvi; viņš tēlo to, kas novērots vai ir pilnīgi iespējams. Otrkārt, O. Antonam izdevies izveidot dažus ļoti dzīvus lauku cilvēku psiholoģiskos portretus, atklājot tajos būtisko, pat dramatisko, it īpaši slaucēju Žeņas un Veras, gana Jura tēlā. Bet viņš lugā nav radījis neko cementējošu. Par tādu spēku varēja kļūt žurnālists Antons, kurš dzīves iepazīšanas nolūkā uzņēmies brigadiera pienākumus. Tomēr šī iespēja nav izmantota. Ē. Hermakila no atsevišķajiem portretiem izveidojis likteņu mozaīku, kurā katrs tēls ir bagātīgi

kolorēts. Paveras dramatiskie sastrēdzinājumi, kas izveidojušies sieviešu dzīvē. To var teikt par L. Dēvicas atveidoto Zeņu, Veru, ko radījusi N. Leimane. Kolorīts ir Torņapapus J. Samauska traktējumā — gan skeptisks, dzēlīgs, gan neatlaidīgs.

Iestudējums iekļaujas tajā mūsdienu cilvēka izpētes darbā, ko kopīgiem spēkiem veic padomju dramaturģija un teātris. Tā ir šī iestudējuma nozīme.

H. Ibsena drāmas «Mazais Eijolfs» uzvedumu nevar uzskatīt par pabeigtu, tēlu traktējumā un izrādes konceptuālajā nostādnē manāma aptuvenība un nenoteiktība. Visrūpīgāk strādājusi L. Dēvica, radot Ritas Almerses tēlu. S. Putniņa un režisors, interpretējot Astu Almersi, nav pievērsuši pietiekamu uzmanību motīviem, kas būtiski ietekmē šo tēlu. Tāpat striktāk būtu izstrādājams Alfrēds Almerss, ko atveido A. Vidiņš.

Taisnības labad jāpiebilst, ka «Mazais Eijolfs» — viena no norvēģu dramaturga pēdējām lūgām nav viegli atšifrējama. Varbūt tāpēc režisors A. Māsēns, kura darba pieredze ir visai neliela, nav varējis radīt pietiekami skaidru šīs drāmas idejisko koncepciju un iestrādāt to tēlu sistēmā.

A. Vidiņa debija muzikālās pasakas žanrā daļēji atzīstama par veiksmīgu. S. Maršaka «Kaķu nama» iestudējums ir asprātīgs, raits, žanriskā risinājuma ziņā izturēts. Aktieri ievēro žanra prasības — tēlojums brīvs no smagnējības, kustību partitūra tiek realizēta ar lielu azartu un patikamu artistiskumu. A. Vidiņam bijuši labi palīgi — mūzikas autors J. Kulakovs un deju un kustību iestudētājs M. Koristins. Kopējiem spēkiem izveidota stilistiski vienota izrāde, kas ar savu atraisītību gūst mazo un lielo skatītāju atsaucību.

Tāda ir Valmieras drāmas teātra repertuāra un režijas ieviržu kopaina. Repertuārs par īstu mērķtiecību tomēr neliēcina. Pārāk atšķirīgi ir iestudēto darbu dramaturģisko vērtību līmeņi. It īpaši šo nevienmērību izjūt, ja patur prātā, ka repertuāru veido vairāku sezonu iestudējumi. Pārdomas izraisa tas dramaturģijas atzars, kas tiek likts brīvdabas uzvedumu pamatā. Kādreiz — sešdesmitajos gados — par šo lugu mākslinieciskajām kvalitātēm notika asas domu apmaiņas. Tagad visi it kā samierinājušies, ka, teiksim, V. Sauleskalna «Meldermeitiņa» pelna teātrim pašu lielāko naudu. Lai cik iecietīgi izturamies pret šādu vai līdzīgu faktu, būs jāatzīst, ka arī situācijā, kad teātris ir stipri atkarīgs no kases, tomēr vajadzētu prasīgāk atlasīt tieši brīvdabas iestudējumiem paredzētos darbus. Derētu varbūt meklēt jaunas iespējas, lai papildinātu šim nolūkam noderīgās dramaturģijas fondu. Pagaidām prasības pret šo dramaturģiju ir zemas ne tikai Valmieras drāmas teātrī.

1982. gada rudenī sākās piektā sezona, kopš Valmieras drāmas teātrī ienācis jauno aktieru kurss. Lieki minēt katra aktiera pēdējā laikā nospēlētās lomas, lai pārliecinātos, ka viņi ir maz nodarbināti. Runa nav tikai par lomu skaitu, bet arī par to, ka jauno devums teātra kopainā it kā izplēn. Izņēmumu nav daudz. Nezinu, kā šo faktu izskaidrot. Vai tiešām teātrī nevienam režisoram nerūpētu viņu liktenis? Negribas ticēt. Varbūt tas nerūp jaunajiem aktieriem pašiem? Nav saprotams arī, kā varēja pagaist kursa kopības gars, bet netiek taču meklēta un atrasta iespēja iestudēt to sev tuvo, nozīmīgo lugu, kurai vēl noteikti jābūt.

Teātris nepastāv bez skatītājiem. Tas apzināti vai neapzināti orientējas uz skatītāju ieinteresētību un labvēlīgu attieksmi. Tāpēc būtiski svarīga nozīme ir kontaktiem, ko teātrim izdodas nodibināt. Katrs režisors šo kontaktu svarīgumu un lomu, protams, saprot citādi. Arī ikviens no Valmieras drāmas teātra trīs režisoriem. Kontaktu stiprums un nozīmība atkarīga galvenokārt no jūtīguma pakāpes, ar kādu režisors reaģē uz dzīves pulsa sitieniem, kā arī no tā, ko viņš domā par sava laika sabiedrību. Tad, kad attiecīgā problēma režisoru satrauc dziļi personiski, tad iestudējums gūst sabiedrisku nozīmību. To apstiprina arī šī aplūkojamā posma prakse.

Tomēr jautājums par teātra kontaktiem ar skatītāju nav tik vienkāršs, kā tas var likties, tajā pietiekami neiedziļinoties. Teātra praktiķi — galvenokārt režisori — un arī kritiķi bieži runā un raksta: skatītājs ir izrādes līdzautors. Ko tas nozīmē? Vispirms acīmredzot tiek uzskatīts, ka skatītājs ir sarunas partneris. Tas ir pats svarīgākais aspekts. Taču īsts dialogs, kura iegāns ir izrāde, tādā ikreiz jaunā mākslinieciskā formā izvirzīta ideja, viedoklis, problēma, var norisināties tikai tad, ja abiem partneriem — šajā gadījumā iestudējuma autoriem, aktieriem un skatītājiem — ir vismaz minimāla interese par dramaturģiskā sacerējuma autora piedāvāto materiālu. Un, galvenais, ja arī skatītājs ir sagatavots tā uztveršanai vai katrā ziņā labvēlīgi izturas pret to, ko un kādā formā viņiem rāda teātris.

Lūk, tas arī, manuprāt, ir pats būtiskākais teātra un skatītāju attiecībās. Šāda ieinteresētība un gatavība nerodas uzreiz. Teorētiski būtu jābūt tā: ikviens režisors un ikviens teātris kopumā rada, ģenerē savu individuālu idejisko un māksliniecisko gaisotni. Tā kļūst par lielākas vai mazākas skatītāju daļas garīgās dzīves sastāvdaļu, turklāt pilnīgi nepieciešamu, bez kuras cilvēks vairs nevar iztikt. Praktiski tā arī notiek, tomēr ne tik izteikti, kā to varētu vēlēties, un ne tik apmierinošā tempā, kā tas būtu nepieciešams īsti normālam teātra attīstības procesam. Runājot par Valmieras drāmas teātri, jāatzīst — noteikti izveidojies savs skatī-

tāju kontingents iestudējumiem, ko veido M. Ķimele un V. Maculēvičs. Taču joprojām pats plašākais tas ir P. Lūča uzvedumiem.

Sī sarežģītā procesa reāls rādītājs — pilnas, pustukšas vai tukšas (tikai daži desmiti cilvēku) skatītāju zāles. Sī zāles elpa, tās garīgā noslodze vai, gluži otrādi, tieksme tikai izklaidēties ir tas redzamais rezultāts, ko ikviens režisors un attiecīgā iestudējuma ansamblis sasniedzis, vai arī kaujas lauks, kurā cietis zaudējumu. Ikdienas praktiskajā darbā — repertuāra izvēlē un plānošanā, teātra finansu sabalansēšanā — šis faktors kļūst par turpmākās attīstības sviru, reizēm arī par bremzi vai vismaz par morāli traumējošu apstākli. Kāpēc? Ne vienmēr vēl pašā teātrī un iestādēs, kas korigē tā idejiski mākslinieciskos plānus, programmas, tiek ņemts vērā, ka tie, kuri uzņemas grūtākos un sarežģītākos uzdevumus, ne katrreiz gūst pilnīgu uzvaru. Tā tas Valmieras drāmas teātrī daļēji notiek ar M. Ķimeles iestudējumiem. Notiek tāpēc, ka viņa ir režisore maksimāliste: ar saviem iestudējumiem M. Ķimele apsteidz skatītāju sagatavotību. Sekas ir tādas, ka, teiksim, mākslinieciskajā ziņā oriģinālie jaunākie iestudējumi «Dāma-spoks» un «Tēvocis Vaņa» pulcē mazāk skatītāju nekā «Kaķu nams» vai «Skroderis un viņa laimīgā loze». Ar to gudri jāreķinās teātra administrācijai un mākslinieciskajai vadībai, bet tai arī visā pilnībā jāapzinās, ka attīstība, citiem vārdiem runājot, skatītāju audzināšana, ieinteresēšana mākslinieciski pilnīgākās un savdabīgākās formās nav vienas dienas uzdevums. Tas ir sistematisks darbs ilgam laikam.

Valmieras drāmas teātris ar savu līdzšinējo praksi pierādījis, ka šajā kolektīvā to apzinās un, balstoties uz teātra visai bagātīgajām jaunrades iespējām, stimulē attīstības dinamiku, kura, kā liecina arī paši jaunākie iestudējumi un ieceres, uzņēmusi labu gaitu.

IV. Režisora radošā laboratorija

Arkādijs Kacs

PIEZĪMES PAR GOGOĻA «REVIDENTU» AR VAIRĀKĀM ATKĀPEM

Kad biju apsolījis uzrakstīt par savu «Revidentu» un ķēros pie lietas, tas, izrādās, nebūt nebija tik vienkārši. Galvenais — es vēl neesmu «atdzisis» un diezīn vai spēšu objektīvi izklāstīt, kas mani satrauca, izvēloties lugu un strādājot pie tās uzveduma.

Kopš skolas gadiem man bija saglabājies priekšstats, ka «Revidents» ir garlaicīga luga. Es nekādi nevarēju tajā ielasīties. Un redzētās izrādes tikai apstiprināja šo priekšstatu. To pašu es varu teikt arī par divām citām lugām — «Ķiršu dārzu» un «Dibenā». Man vajadzēja kļūt par pieaugušu cilvēku, lai tās no jauna pārlasītu. Un, pārlasot no jauna, «saslimtu» ar tām. Un tagad es ar šausmām domāju, ka varēja taču būt arī tā, ka es šīs lugas nepār- lasītu...

Vai nav briesmīgi, ka, dzirdot nosaukumus «Revidents» vai «Ķiršu dārzs», cilvēki skābi smaida, bet, kad viņus uzaicina apmeklēt izrādi, meklē dažādus iemeslus, lai atteiktos? Un tas nav tāpēc, ka viņi neticētu teātrim; šie paši cilvēki stāv garās rindās, lai nopirktu biļetes uz teātri. Inerces spēks ir tik liels, ka pat teatrāļi, arī pazīstami teātru darbinieki, ir teikuši, ka tādas lugas kā «Gudra cilvēka nelaime» un «Revidents» viņiem liek žāvāties. Daži, to teikdami, kautrējas, bet citi runā pat ar iedvesmu.

Šo manu piezīmju mērķis nav meklēt cēloņus šai parādībai, taču ir skaidrs, ka te vainojama gan skola, gan teātris, kā arī literatūrzinātnieki, kuri nespēj paskatīties uz klasiku bez iepriekšpieņēmumiem, bez standartizpratnes. Visvairāk, protams, vainīgi esam paši, ka zaudējam interesi par klasikas darbiem.

Kad es biju vēl pavisam jauns režisors, uz pilsētu, kurā strādāju, atbrauca Josifs Juzovskis. Viņa autoritāte tajos gados bija neapstrīdama — viņš bija ievērojams kritiķis, un no viņa sarakstītajām grāmatām es augstskolā biju mācījies.

Viņš atnāca uz izrādi. Pēc tam mēs tikāmies. Kad saruna tuvojās beigām, viņš pēkšņi jautāja, vai es esot iestudējis Ostrovski. Es atbildēju apmēram tā: Ostrovskis, protams, ir liels dramaturgs, bet nesaprotu, kādēļ viņu šodien vajadzētu iestudēt. Juzovskis nesadusmojās, viņš pat nebrinījās. Tikai ieteica Ostrovski pārlasīt no jauna. Esmu vainīgs! To izdarīju tikai pēc vairākiem gadiem. Toties, kad izlasīju, sapratu, ka neiestudēt viņu vairs nevaru. Un radās izrāde «Arī gudrinieks pārskatās», bez kuras, iespējams, nebūtu «Revidenta».

Un, lūk, cits gadījums.

Iestudēju «Barbarus» mūsu teātrī. Strādāju ar jaunajiem aktieriem; Tatjanas Svecas scenogrāfija bija drosmīga un negaidīta. Sapratu, kādēļ esmu izvēlēties tieši šo lugu. Teātrī jutu atbalstu, uzticību un labvēlību. Izrāde neizdevās. Pēc dažiem gadiem, gandrīz nemainot koncepciju, iestudēju šo pašu lugu Dailes teātrī. Un — uzvedums guva panākumus.

Neveiksme ar «Barbariem» mūsu teātrī ierosināja ķerties pie citas Gorkija lugas — «Dibenā». Līdz šim brīdim atceros, kā mani centās atrunāt gandrīz vai visi teātra darbinieki. Argumentēja ar Maskavas Dailes teātra tradīcijām, ar to, ka lugu visi zina kopš skolas gadiem un ka neviens to nenāks skatīties. Neuzkritoši pieminēja arī «Barbaru» neveiksmi. Bet es iestudēju. Un līdz šim brīdim uzskatu «Dibenā» par vienu no savām labākajām izrādēm. Iestudēju to arī Bulgārijā, kur izrādi ar panākumiem spēlēja vairākus gadus. Te nu bija garlaicīga luga!

Kad sāku darbu pie «Revidenta», daudzi izturējās skeptiski. Atkal pareģoja, ka izrāde neizdosies, ka skatītāji nenāks un diez vai aktieriem būs kāds prieks to spēlēt. Tiesa, bija cilvēki, kuri atbalstīja manu ideju. Nevaru nepieminēt teātra bijušo ilggadējo direktoru, tagad jau netaisni Aleksandru Hļebnovu, kurš mani iedvesmoja darbam. Viņš daudzus gadus sapņoja par to, ka ieraudzīs šo lugu mūsu teātrī, bet tolaik es nevarēju un nevarēju izlemt.

Un tad kādā no studentu patstāvīgo darbu vakariem konservatorijā divi mana kursa studenti (toreiz viņi bija otrajā kursā) — Tatjana Kālmikova un Andrejs Iljins parādīja fragmentu no «Revidenta» — Marijas Antonovnas un Hļestakova ainu. Viņi spēlēja aizrautīgi, un priekšnesums bija asprātīgs, lai gan priekšstatsi par «Revidentu» bija patapināti no redzētiem uzvedumiem. Kopš šī vakara Aleksandrs Hļebnovs vairs neatlaidās: «Ja ir tāds aktieris kā Iljins, vajag riskēt, tāpēc ka Hļestakovs teātrī būs brīnišķīgs.» Aleksandra Mihailoviča vārdi piepildījās. Jaunais aktieris spēja veikt nopietno darbu, neskatoties uz sarežģītajiem uzdevumiem, kādus viņam izvirzīja izrādes risinājums. Bet tas, ka Hļestakovu spēlēja divdesmitdivgadīgs aktieris, dod papildu patiesību; tādu

pašu izrādei piešķir arī pārējo tēlotāju vecuma atbilstība viņu varoņu vecumam.

Tēlotāju vecuma atbilstība lomām ir tik principiāls jautājums, ka es ņemu otru atkāpi, lai pateiktu dažus vārdus par diviem «Revidentiem», kurus man gadījās noskatīties. Pirmajā izrādē (tas bija Sofijas Satiras teātrī) revidenta lomā darbojās ievērojams mākslinieks, viņš spēlēja patiesi, ar labpatiku. Un tomēr, kad uz skatuves parādās četrdesmitgadīgs Hļestakovs, viss Gogoļa sižets kļūst līdzvērtīgs nullei, jo nav grūti noticēt, ka tāds patiesām var būt Pēterburgas ierēdnis. Turpretī kad Prāgas teātrī ieraudzīju Hļestakovu — trauslu zēniņu ar atkārušamies ausīm un vasarrai-bumiem nosētu degunu — un kad viņu visi noturēja par revidentu, komēdija ieguva pavisam citu jēgu. Šāds Hļestakovs viens pats diskreditēja Krievijas provinces ierēdniecību vairāk nekā Sofijas teātra izrāde kopumā.

Provinces ierēdniecības atmaskošana... Diemžēl daudzas izrādes pūlas pastāstīt tieši un tikai par to. Bet vai provinces tumsonības apsmiešana vien ir liela rakstnieka cienīgs uzdevums?

Gogolis, izteikdamies, ka Pilsētas priekšnieku visos notikumos vada bailes, jau it kā devis teātrim attiecīgu uzdevumu. Sis Gogoļa izteiciens minēts neskaitāmas reizes. Par to ir sarakstīti sējumi, apdrukātas simtiem lappušu. Vai tiešām iestudēt vēl vienu izrādi par bailu kropļojošo spēku, kas lika Hļestakovu — tādu niecību — noturēt par revidentu? Es neticu, ka tādā Hļestakova liktenis šodien var interesēt un satraukt skatītāju. Tāpat kā, iestudējot «Arī gudrinieks pārskatās», es sapratu, ka skatītāju maz interesēs karjerisma apsmiešana un viss, kas saistīts ar Glumova izvērzišanos. Tāpēc toreiz mani daudz vairāk sāka saistīt nodevības tēma, jo Glumovs taču nodod visu, kam agrāk kalpojis un ko pielūdzis. Par galveno izrādē kļuva nevis viņa karjerisma būtība, bet nodevības procesa eskalācija. Kā šāds tips varējis izdzīvot līdz mūsdienām? Lūk, to atrisināt izrādījās ārkārtīgi grūti, bet interesanti.

Tātad — kas mums kļuva par galveno «Revidentā»?

Protams, jebkurš klasikas darbs pārbauda teātra kolektīva spēku. Bet «Revidents», iespējams, ir pati sarežģītākā luga visā krievu klasikā. Šķiet, nevienai lugai nav tik daudz uzslāņojumu, tik daudz hrestomātisku iestudējumu, tik daudz tradicionālu risinājumu, un, galvenais, katram par šo lugu ir zināma vesela virkne «neapgāžamu patiesību». Par to es runāju ne tādēļ, lai paziņotu, ka mēs centāties to visu pārsvītrot un apgāzt. Nē. Mēs gribējām, balstoties uz to, kas padarīts pirms mums, piedāvāt savu Gogoļa «Revidenta» versiju.

Vispirms par tiem jautājumiem, kas radās, iekams es sāku darbu. Pastāv daudz jau klasisku formulējumu, taču režisora pienākums

ir ne tikai iedziļināties katrā to vārdā, bet arī caur aktieri materializēt šos vārdus un jēdzienus. Tāpēc katru jēdzienu, katru formulējumu vajag izsvērt un saprast līdz galam. Ko īsti nozīmē Gogoļa «fantastiskais reālisms»? Ko nozīmē «lielākais epa autors»? «Lielākais liriskais dzejnieks»? Un «fantasmagoriska figūra»? «Mēs visi nākam no Gogoļa «Sineļa»»? «Gogoļa smiekli jeb smiekli caur asarām»? Kā varēja gadīties, ka Pilsētas priekšnieks, nebūt ne mulķis, desmitiem gadu pavadījis dienestā, apmānījis veselu baru revidentu, trīs gubernatorus, — kā viņš, ieradies traktierī, varēja noturēt par revidentu divdesmittrīsgadīgu jauneklīti? Un tā tālāk.

Kad sāku mēģināt meklēt atbildes uz šiem un daudziem citiem jautājumiem, man pamazām veidojās mazliet citāds priekšstats par lugu, kuru, kā man šķita, es zināju no galvas. Man pēkšņi sāka tēloties nevis sen zināmi personāži (pamatā — resni un kropļīgi komiski dīvaiņi), par kuriem priekšstats nostiprinājies no redzētām izrādēm, filmām, ilustrācijām, bet dzīvi cilvēki. Cilvēki, kuri pelnījuši ne tikai apsmieklu (diez vai tas ir liela rakstnieka cienīgs uzdevums), bet kuri pelnījuši arī līdzcietību. Un, ja es esmu pažēlojis cilvēku, tad jau pa pusei esmu viņu sapratis. Bet, ja sapratis, tad daudz ko arī varu piedot. Tādēļ ka vainīgi nav tikai cilvēki, vainīgs ir arī laiks, kas izkropļojis šos ļaudis. Lūk, kādēļ šī komēdija ir tik rūgta. Varbūt pati rūgtākā, pati skumjākā komēdija pasaules literatūrā. Un, ja skatāmies šādi, tad visā savā lielumā atklājas Gogolis — «Sineļa» un «Miruso dvēseļu» autors.

Man var iebilst — kurš tad negrib, lai uz skatuves parādītos dzīvi cilvēki? Taču bieži vien mēs tikai runājam, ka to gribam. Un, tiklīdz ķerami pie Gogoļa «Revidenta», sākam «lipināt» tos pašus senzināmos raksturus. Un rezultātā radām tieši tos monstrus, no kuriem gribam aizbēgt.

Vēl viena atkāpe.

Fotogrāfs, kurš fotografēja ģenerālmēģinājumus, ieradās pie manis un priecīgs ziņoja: «Skatieties, kā es uzņemu «Revidentu!»» Mani pārņēma šausmas. Seju vietā viņš bija atnesis purnus. Viņa uztverē «Revidenta» personāžiem bija jābūt tādiem. Liels ir inerces spēks. Kad sāku kritizēt šīs fotogrāfijas, viņš iebilda, teikdams, ka «Revidents» vispirms esot komēdija. Es momentā atcerējos kādu cienījamu avīzi, kura arī uzstāja, ka «Revidents» vispirms ir komēdija, un citēja pašu Gogoli. Es pret to neiebilstu. Vēl vairāk — tā nav vienkārši komēdija, tajā viss balstās uz farsa situāciju. Ne jau velti Gogolis devis tik daudz repliku, kas tieši norāda uz farsu. Bobčinskis un Dobčinskis saskrienas ar pierēm. Tas ir Gogolis. Traktierī Bobčinskis krīt reizē ar durvīm. Vai tad tas nav farsa triks? Tur jau ir tas joks, ka no farsa situācijas izaug tāda cilvēciska traģēdija, tāds bezprāts... Un tieši šajā apstākļī ir gan

lugas dziļums, gan tās spēks. Hercens taču teicis, ka «Revidents» — «tā ir mūsdienu Krievijas šausminošā grēksūdze».

Ja nu reiz esam sākuši runāt par dzīviem cilvēkiem, man gribētos pieskarties vēl vienai svarīgai tēmai — teātris un literatūrzinātne. Attiecības starp teātri un literatūrzinātni ir sarežģītas. Bieži vien to, kas teātrī ir labs un pārliciecināšs, literatūrzinātnieks nesaprot; savukārt tas, ko atzīst literatūrzinātne, ne vienmēr ir derīgs un nepieciešams teātrim. Tas nozīmē — vajag lasīt maksimāli daudz, bet prast izvēlēties sev derīgo.

No visiem pēdējā laikā sarakstītajiem darbiem par Gogoli visinteresantākās un patstāvīgākās man liekas Sergeja Zaligina piezīmes «Lasot Gogoli». Taču pret dažiem viņa atzinumiem gribu iebilst.

Zaligins raksta: «Te viņam (Gogolim — A. K.) ir sava metode: viņš ņem kādu cilvēka īpašību (alkatību, rupjību, lielību, drosmi vai niecību), personificē šo īpašību vienā tēlā un attiecīgi iegūst Pļuškinu, Sobakeviču, Hļestakovu vai Sponku.» Nestrīdēšos ar rakstnieku, kurš tā saprot un jūt Gogoli, taču nevienam cilvēkam, kas strādā teātrī un grib iestudēt Gogoli, es neiesaku sekot šim atzinumam. Jo, tieši šo metodi lietojot, Gogoļa uzvedumos var dabūt monstrus dzīvu cilvēku vietā un atbaidīt skatītājus no izrādēm. Gogoļa varoņi nav vienas īpašības nesēji, tie ir dzīvi cilvēki. Sarežģīti, pretrunīgi, dažādi. Ja tā nebūtu, tad Čičikovs neaizsapņotos līdz trijļūgam. Bet Hļestakovs nerakstītu tādu vēstuli draugam Trjapičkinam.

Zaligins raksta: «Gogolis nekad nemeklē lasītājā sarunu biedru..., un galu galā kāda domu apmaiņa gan iespējama ar hiperbolu?» Turpretī teātris bez sarunu biedra nevar iztikt. Lūk, kādēļ ierēdņi nav tikai «tipiskas figūras», kā par tiem bieži raksta, viņi nav «vienas īpašības nesēji». Un maldīgas ir cerības ar vienas īpašības nesēju radīšanu atrast veselumu.

Zaligins raksta: «Sieviešu tēliem piemīt tikai kāda viena cilvēciska īpašība — tās ir vai nu stulbas kā Pilsētas priekšnieka sieva un meita, vai labas kā Pulherija Ivanovna.»

Kā māte, tā meita nav tikai muļķes. Viņām piemīt gan aprobežotība, gan tumsonība, gan provinciālisms, taču arī viņas vispirms ir dzīvi cilvēki. Un, ja dzīvas, tad šīm sievietēm piemīt viss. Arī cilvēciskas sāpes. Vai tad Mašas liktenis nav traģisks? Redzot meitas nelaimi, arī māte nevar būt laimīga. Vai tad viņu abu asaras nav īstas? Un vai tad Pilsētas priekšnieks neizjūt satricinājumu?

Tajās pašās piezīmēs Zaligins apbrīnojami precīzi formulējis Gogoļa prozas savdabību, atzīstot, ka tajā reālisms apvienojies ar dzelīgi hiperbolu.

Un viena viņa doma ir taisni lieliska: «Pasaules uztvere un grotesku tēlu radīšanas veids Gogoli tuvina Šekspīram.» Pasvītroju — Šekspīram. Bet tik daudzšķautņainus un dzīvus raksturus visneticamākajās situācijās, kādus rāda Šekspīrs, grūti atrast. Protams, abu šo literatūras gigantu darbos ir apbrīnojami organisks reālisma un hiperbolas apvienojums. Atliek tikai brīnīties, ka diviem tik atšķirīgiem rakstniekiem ir tik daudz kopīga. Bet varbūt nevajag brīnīties. Starp ģeniāliem cilvēkiem pastāv grūti notverama, bet tādēļ ne mazāk stipra saite. Homērs, Eshils, Šekspīrs, Gogolis. Viņus šķir gadsimti, taču saite nepārtrūkst.

Hļestakovs! Cik daudz par viņu rakstīts! Kādi tik aktieri viņu spēlējuši! Cik daudz risinājumu, cik slavenu ainu, cik reprižu! Desmit doktora disertācijām te gana materiāla. Bet pajautāji, kāds Hļestakovam ir vārds! Pirmajā mirklī neviens jums to nepateiks, pat teātra vēsturnieks un Gogoļa pētnieks iegrimis pārdomās. Bet sauc viņu vienkārši — Vaņa. Melošanas ainā viņš pats sevi godā par Ivanu Aleksandroviču Hļestakovu. Lai radītu cieņu! Bet viņam ir divdesmit trīs gadi, un visiem, kuri viņu pazīst, viņš ir Vaņa. Un ja nu mēs Hļestakovu mēģinātu vērtēt no šīm pozīcijām?

Man radās vēl viens jautājums. Ja Ivans Aleksandrovičs Hļestakovs patiesi ir tikai ziepju burbulis, tikai plāpa, kuram vējš svilpo galvā, tad kā viņš varēja vienā rāvienā bez jebkādiem labojumiem uzrakstīt tādu dziļu un satricošu vēstuli ar tik precīziem un asprātīgiem vērojumiem? Ar kādām novērošanas spējām ir jābūt apveltītam cilvēkam, lai tā ieraudzītu un uztvertu apkārtesošos? Un cik satricinātām jābūt, lai šajā kritiskajā brīdī apsēstos un uzrakstītu vēstuli draugam Trjapičkinam ar lūgumu to noteikti nodrukāt?

Un, lūk, kad es mēģināju atbildēt uz šo jautājumu, tūlīt nācās pārskatīt visu tradicionālo, kas saistās ar Hļestakovu. Un atklājās, ka viņš nebūt nav mulķis, ka viņš ir spējīgs līdzī just un līdzī ciest, ka, nesot sevī visu to, ko mēs saucam par hļestakovismu, viņš tajā pašā laikā ir arī dzīvs cilvēks. Bet tas, kurš man netic, var griezties tieši pie Gogoļa. «Hļestakovs,» rakstīja Gogolis, «ir veikls cilvēks, absolūti *comme il faut*, gudrs un tikumīgs. [...] Viņš pieder pie tām aprindām, kuras, kā redzams, ne ar ko neatšķiras no pārējās jaunatnes. [...] Hļestakova vaibsti ir ļoti mainīgi un trausli, tāpēc grūti notverami. Kas tad galu galā, ja gribam noskaidrot, īsti ir Hļestakovs? Jauns cilvēks, ierēdnis un, kā mēdz teikt, tukšu galvu, bet viņa ir daudz tādu īpašību, kas pieder ļaudīm, ko pasaule nesauc par tukšiem.»

Es izrakstīju šo garo citātu no Gogoļa vēstules tādēļ, lai līdz ar Gogoli atkārtotu, ka nav auglīgi meklēt Hļestakovā tikai «morālu niecību» un «garīgu nulli», par ko tik daudz raksta kritiskos apce-

rējumos, absolūti ignorējot autora norādījumus. Ir pienācis laiks uz Hļestakovu paskatīties citādi. Un teātris to centās darīt. Dabiski, ka Hļestakova pārvērtēšana prasīja pārskatīt arī viņam apkārtesošos cilvēkus. Lūk, kāpēc mēs īpašu uzmanību pievēršam kukuļošanas aīnai.

Trīs Pilsētas priekšnieka gājieni. Pirmais.

Pirmā aina. Pilsēta. Nakts. Policisti steidzas no mājas uz māju. Klauvē. Ierēdņi pusatmodušies traucas uz Pilsētas priekšnieka māju.

Pastmeistara ierašanās. Tumsa, sveču gaisma, čuksti. Savzvērestība. Pakāpeniski atklājas pilsēta ar kukuļošanu, divkosību, noklausīšanos, svešu vēstuļu uzplēšanu, savstarpējiem apvainojumiem — ar visiem šiem provinciālās Krievijas netūrumiem. Gan ap cilvēku, gan cilvēkā pašā. Tā ir ekspozīcija, kas būtu jāspēlē lēni, lai skatītājs visu saprastu, bet ir lugas (pie tādām pieder arī «Revidents»), kurās tieši ekspozīcija jāspēlē trakā tempā. Šajā gadījumā tam ir pamats, jo cilvēkos valda izbīlis un satraukums. Visi atrodas nepārtrauktā baiļu stāvoklī, tādēļ ka ikviens varējis uzrakstīt ziņojumu, aizmuguriski apvainot otru, nodot to.

Izbiedēto skudru haotiskā rosīšanās pēkšņi apraujas. Spēcīga gaisma. Maršs. Un iesoļo divi policisti, nesdami noslēpumainu zaļā audumā satītu saini, kas tiek novietots uz balta pjedestāla. Pienāk Pilsētas priekšnieks un gluži kā pieminekļa atklāšanā noņem pārklāju. Un visi ierauga, ka policisti ir atnesuši Nikolaja I krūšutēlu. Pilsētas priekšnieks ir pārvarējis baiļu izraisīto haosu un sācis rīkoties. Priecīgi izsaucieni, daudz netrūkst, lai sāktos sirsnīgi apkampieni.

No šī brīža sākas revidenta gaidīšana. Ļaudis nomierinās, kā tas notiek ar katru pat vislielākajā bezizejas situācijā, kad tiek pieņemts konkrēts lēmums. Notiek negaidītais — ļaudis apvienojas. Tā ir savzvērestība pret to ļaunumu, kas taisās viņus piemeklēt. Jo nevienam no viņiem grēku netrūkst, un, kā saka Pilsētas galva, «tā ir ģimenes lieta». Pēkšņi — ak, šausmas! Kā lingas sviesti visu priekšā nokrīt Dobčinskis un Bobčinskis ar ziņu, ka Ivans Aļeksandrovičs Hļestakovs — revidents no Pēterburgas jau klāt.

No šā brīža sākas Sodoma un Gomora. Ieskrien Pilsētas priekšnieka sieva, meita, kalpone Avdotja. Skraidelēšana. Policistu, pristava ierašanās. Vienlaikus izveidojas divi ainas centri — vienā skatuves pusē komandē Pilsētas priekšnieks un viņa priekšā kā stīgas nostiepgas vesels policistu pulks, otrā skatuves pusē izkārtotajās sievietes, kurām savukārt rīkojumus dod Anna Andrejevna. Pirmais cēliens beidzas šajās vispārējās šausmās, dārdoņā un komandu kanonādē. To es daru speciāli — man ir vajadzīgs šis troksnis, kliegzieni, raibais kustību haoss, jo tas sagatavo

traktiera ainas mieru. Traktieri skanēs slavenais Osipa monologs, un ir nepieciešams, lai skatītājs būtu noskaņots ilgi klausīties kaut ko mierīgu un lai Osips varētu nesteigties.

Traktiera aina man ilgu laiku bija lielākā mīkla. Kas te īsti notiek? Pēc sižeta — Hļestakova pirmā tikšanās ar Pilsētas priekšnieku. Otrais Pilsētas priekšnieka gājiens. Bet kā Pilsētas priekšnieks, kurš veikli apmānījis trīs gubernatorus, kurš pašu dievu to kungu varētu aptīt ap pirkstu, — kā gan viņš šādu kucēnu var noturēt par revidentu?

Režisors Vsevolods Meierholds savā laikā atrada izeju no situācijas, ņemot talkā tekstus no citiem Gogoļa darbiem. Turklāt viņam iesāvēs prātā brīnišķīga ideja — ievest izrādē virsnieku, kurš pavada Hļestakovu. Jo Meierholds saprata — tas ir absurds, ka Pilsētas priekšnieks, ieraudzījis zēnu, sāk stostīties un nevar parunāt. Ienākot Pilsētas priekšniekam, Meierholda izrādē Hļestakovs uzmeta uz pleciem virsnieka šineli. Ieraudzījis jauno cilvēku virsnieka formā, īpaši, ja šinelis ir ar bebrādas apkakli, Pilsētas priekšnieks varēja noticēt, ka Hļestakovs ir ierēdnis. Tas ir loģiski, pat asprātīgi, tomēr, manuprāt, problēma īsti atrisināta netiek. Jautājums paliek.

Tad man ienāca prātā elementāra doma — visi cilvēki ir vienādi. Bet kad cilvēki ir īpaši vienādi? Laikam taču tad, kad ir izgērbušies. Pirti, pludmalē. Un, protams, gultā. Tāpēc arī mūsu Hļestakovu es noliku gulēt. Pēc tam šo ceļu gājām vēl tālāk. Hļestakovs guļ, ieskrien Osips un ziņo, ka nāk Pilsētas priekšnieks, un mūsu zēns aiz bailēm palien zem segas. Pēkšņi mūsu acu priekšā pazūd cilvēks. Osips apstulbis blenž uz gultu — kunga vairs nav. Tā kā viņš pats ir līdz neprātam pārbijies un viņa galvā ir tikai viena doma — viņus nāk arestēt, tad Osips, lai nestāvētu dīkā, paņem no gultas noslīdējušos spilvenus un uzliek virsū Hļestakovam. Rezultātā — gultā neviens nav samanāms, jo mūsu Hļestakovs turklāt ir izcili tievs. Osips aizbēg, un Pilsētas priekšnieks sāk aplūkot tukšo istabu. Ierauga uz grīdas bikses. Tātad tepat kaut kur jābūt arī bikšu īpašniekam. Šī ir pati nabadzīgākā traktiera istaba, te, protams, nav ne krēsla, ne ķebliša, un Pilsētas priekšniekam nekas cits neatliek kā klusītiņām apsēsties gultā. Rodas atklāta farsa situācija (Gogoļa estētikai ļoti raksturīga), kad divi dūšīgie tēvaiņi (otrs ir Dobčinskis) uzsēžas virsū trauslajam zēnam. Zālē, dabiski, atskan smiekli. Tajā pašā brīdī no segas izšaujās kaila roka. Absolūti apstulbušie, līdz nāvei pārbaidītie cilvēki pielec kājās. Ieraudzījuši, ka gulošais nomet segu, viņi saprot, ka gandrīz ir noslēdējuši viņa gaišību. Un šādas bailes var padarīt aklu jebkuru. Kļūst saprotams, kādēļ Pilsētas priekšnieks pēkšņi sāk stostīties.

Sajā brīdī nobijušies ir abi: Pilsētas priekšnieks par to, ka gandrīz nospiedis viņa gaišību, Hļestakovu pārbaidījusi ievērojamā ierēdņa ierašanās, kuru droši vien atsaucis traktiera īpašnieks, jo viņš te dzīvo jau labu laiku, bet nav maksājis ne kapeikas. Šajā farsa situācijā sākas notikumi, kas noslēdzas ar pirmo kukuli. Šo pirmo kukuļošanu mēs īpaši pasvitrojām, jo tā nav nejauša, šai sabiedriskajā kārtībā tā ir likumsakarīga. Visai izrādei tā vijas cauri, nemitīgi vērsoties plašumā, un savu apogeju piedzīvo 4. cēliena kukuļošanas vētrainajā stihijā, kad, karuseļa mūzikai skanot, Hļestakovs tiek apkrauts ar dāvanām un pāri viņam birst banknošu sniegs. Tas viss tā satriec Hļestakovu, ka viņš neiztur un izmisumā iekļiedzas: «Es kukulus neņem!» Taču nevienu apturēt vairs nevar. Absolūti izmisī, Hļestakovs raksta vēstuli draugam Trjapičkinam.

Vēl es gribētu nedaudz pieskarties jautājumam par *à part* (franču val. — sānis, pie sevis; autora remarka, kas norāda, ka aktieris vārdus izrunā it kā tikai sev). Bez tā izrādē zustu kaut kas ļoti nepieciešams. Tikai *à part* nedrīkst būt tāds kā senos laikos. Vajag atrast situāciju, kurā tas būtu organisks izturēšanās veids. Kad Hļestakovs grib apgērbties, Pilsētas priekšnieks un Dobčinskis aizklāj viņam priekšā segu, lai paslēptu viņu no publikas. Tā Hļestakovs paliek aiz viņiem, bet viņi abi, lūkojoties zālē, sarunājas tā, lai Hļestakovs to nemanītu. Vienlaikus Hļestakovs kā marionete vai kā klauns laiku pa laikam pastiepj galvu virs šī aizsega, lai turpinātu ar viņiem uzsāktu dialogu. Tādā veidā organiski raisās gan šis *à part*, gan dialogs ar Hļestakovu. Un iestudējumā tika atrišināts Gogolim tik nepieciešamais *à part*.

Man bija vajadzīgas šīs dažas absurda situācijas, bez kurām Gogolis nav iedomājams. Tās sākas traktierī un attīstās tālākajā izrādes gaitā. Es domāju, ka absurda teātris ir radies no Čehova. Bet savukārt Čehova nebūtu bez Saltikova-Ščedrīna un Gogoļa. Gogolis, Saltikovs-Ščedrīns, Čehovs — tas ir dižens, brīnišķīgs tilts, uz kura turas visa krievu literatūra.

Trešo gājienu Pilsētas priekšnieks izspēlē mājās. Kaujā tiek raidīts viss — ģimene, ierēdņi, policisti, kalpotāji. Arī slavenā maldēra, kas «gan nav no skata neko lepna, bet ziloni nogāzis no kājām». Iesākumā — kā jau tas iederas katrā pieklājīgā mājā — mājas koncerts. Anna Andrejevna — ģitāra, Antons Antonovičs — flauta, Marija Antonovna — vijole. Skan romance, ko, draudzīgi līgodamies, dzied ierēdņi.

Hļestakovs (pēc brangās iemešanas labdarības iestādē) vēl ir spējīgs aptvert notiekošo. Viņš pat nedaudz ironizē — tas viss ir gaužām smieklīgi. Bet Miška ar paplāti un piepildītajām glāzēm neatkāpjas no viņa ne soli, ierēdņi nemitīgi pieskandina, runā

laipnības. Kā lai nesadzer ar tik patīkamiem cilvēkiem? Un Ivans Aleksandrovičs dzer.

Viņš ir laimīgs. Kaut kas tāds ar viņu notiek pirmoreiz mūžā. Hļestakovs dzer ... un melo. Un vēl kā — ar iedvesmu! Apturēt viņu nav iespējams. Pusdienas, šņabis, ierēdņu uzmanība, Pilsētas priekšnieka laipnības, mātes un meitas priecīgās sejas — viss sagroza galvu, atraisa mēli. Viņu gribot iecelt par kolēģijas asesoru (glāze!), lūk, sulainis jau lido preti, lai notirītu zābakus (glāze!). Un nu jau viņu ir noturējuši par ģenerālgubernatoru (glāze!). Jau ar Puškinu uz «tu» (divas glāzes!). Un aiziet: «Figaro kāzas» (glāze!), «Roberts — velns» (glāze!), «Norma» (glāze!). Uz sekundi viņu aptur jautājums par Zagoskinu (kādas acis Pilsētas priekšnieka meitai!). Tad atkal glāze, ko pasniedz tas pats Miška. Nu jau viņa nams — pirmais Pēterburgā. Un arbūzs par septiņsimt rubļiem. Un slavenā zupa no Parīzes. Viss lēkā acu priekšā — sejas, sveces, cigarešu dūmi ... Te pēkšņi sakustas grīda — un viss uz brīdi apstājas. Viņš atjēdzas un redz, ka atspiedies uz Marijas Antonovnas pleca. Pavisam tuvu viņš ierauga divas laimīgas, kaut arī izbiedētas acis. Viņš saprot, ka Marija Antonovna atbalsta viņu. Esmu pārliccināts, ka šai atskārsmei vajag kaut uz mirkli padarīt Hļestakovu skaidru. (Viņš var pat noskurināties, aizsegt seju ar rokām.) Viņam kļūst neērti. Visi uzmanīgi vēro viņu. Bet Hļestakovs atrod izeju. Viņš saņem Marijas Antonovnas roku, otra roka aptver meitenes vidukli. Ar šo signālu pietiek, lai atskanētu valsis. Lēni kā ballē viņi ar Mašu slīd pa loku garām viesiem. Un katrs redz — «revidents» ir pilnīgi skaidrs. Viņš aicina dejā arī ierēdņus. Un visi padevīgi paklausa. Pilsētas priekšnieks dejo ar sievu, pastmeistars ar Zemļanīku, Hibners ar krēslu, uz kura nupat sēdējis, tiesnesis ar glāzīti, kuru vēl nav paspējis izdzert, policists ar pudelēm, Miška ar paplāti (viens pats Hlopovs pieaudzis pie grīdas, nolādētie celgali trīc). Visi griežas dejā. Tā prasa viesis. Un atkal viņš apreibst — un viņam kļūst labi.

Pilsētas priekšnieks slepus signalizē, Miška jau trauc, atkal glāze, un ... viņš aizmirst deju. Viņš ir pilī. Viņš strotē Valsts domī. Ministri viņa priekšistabā dūc kā mušas. Liekas, neviens viņu neapturēs. Visi šoka stāvoklī. Policisti iznes nemaņā kritušo Hlopovu. Pilsētas priekšnieks pieņem lēmumu — ienest «resnvēderaino». Šī pudele tik tiešām ziloni gāž no kājām. Un visi saprot — tās ir beigas. Bet notiek negaidītais. Viesis, it kā aizmirsis, ka ir viesis, sāk izturēties kā saimnieks. Izķēris Pilsētas priekšniekam no rokām «resnvēderaino», pats sāk apstaigāt viesus. Un ierēdņi, neuzdrošinādamies atteikt, dzer. Un krit. Cits pēc cita. Bet Hļestakovu vairs neapturēt. Viņš strauji nesas pa apli, un reizē ar viņu griežas viss — sveces, lustras, verstu stabi un paša imperatora

krūšutēls. Viņš kaut ko klie dz šajā pusneprātā, pushistērijā, bet saprast nekā nevar. Pāri ainai klājas baiga, nereāla, fantastiska noskaņa.

Un pēkšņi virpulis apstājas. Hļestakovs sabrūk. Viss iegūst reālus vaibstus. Piedzērušais Hļestakovs nokritis pie Pilsētas priekšnieka kājām. Vērdamās garšļaukus guļošajā Hļestakovā, Anna Andrejevna izdveš: «Es jau no paša sākuma saskatīju viņā izgļītotu augstāko aprindu cilvēku.»

«Dzīvi palikušie» ir tikai trīs: tēvs, māte, meita. «Izgļītais augstāko aprindu cilvēks», aptvēris rokām Pilsētas priekšnieka milzīgo zābaku, iekārtojas ērtāk un atbalsta galvu uz zābaka purna. Pilsētas priekšnieks, baidīdamies pakustēties, gandrīz vai apraudas: «Piedzirdījis gan esmu, bet vai tāpēc priecāties?» Piepalīdzot sievai, viņš klusitiņām atsvabina kāju, izvilkdams to no zābaka, un, lēni atbalstīties pret sievu, atstāj kaujas lauku...

Viņi paliek vieni — Hļestakovs un zābaks. Un tad klusi pienāk Maša. Viņa noliecas pie Hļestakova un uzmanīgi aplūko šā jauneklā seju. Viņai gribas redzēt to tuvāk, viņa noslīgst uz ceļiem un uz vijoles sāk spēlēt valsi, kas tagad skan kā šupļa dziesma. Hļestakovs kā bērns nočāpstina lūpas un paliek roku zem vaiga. Bet Maša turpina spēlēt, kamēr aizveras priekšsvars.

Es vēl joprojām nezinu, vai tas ir labi vai slikti, ja dekorāciju makets ir gatavs jau pirms tikšanās ar aktieriem. Var saprast Piteru Bruku, kad viņš raksta — tas ir slikti. Patiesi, līdzīgi rakstniekiem mēs, režisori, varam teikt, ka sākumā nemaz nezinām, kurp mūs aizvedīs topošās izrādes personāžs. Jo vairāk tāpēc, ka mums ir darišana ar dzīvu cilvēku — aktieri. Ar individualitāti, kas patstāvīgi izpilda virkni uzdevumu. Taču taisnība ir arī Vsevolodam Meierholdam, kad viņš sacīja: mums tik lielā mērā jāzina viss par nākamo izrādi, lai, sākot mēģinājumus, mēs varētu visu aizmirst. Bet par izrādi visu zināt var tikai tad, kad gatavs makets. Lai nu kā, mana prakse lielākoties ir tāda, ka, sākot mēģinājumus, man izrādi vajag «redzēt un dzirdēt».

Attiecībā uz «Revidentu» man ļoti svarīgi bija trīs nosacījumi. Pirmkārt, man gribējās, lai skatītājs neaizmirstu, ka viņš atrodas teātrī, kaut parasti tiek darīts viss, lai skatītājs par to nedomātu. Vai tieši te nav meklējama viena no iespējamām kļūdām, iestudējot «Revidentu»? Lai atminamies desmitiem smagnēju, pamatīgi noformētu un «patiesi» nospēlētu «Revidentu», kur skatītājs aiz garlaicības cīnījās ar miegu. «Revidentā» — vissmiekīgākajā komēdijā! Ipaši tas attiecas uz 50. un 60. gados veidotajiem ilustratīvajiem uzvedumiem. Diemžēl inerces spēks ir tik liels, ka to gadu atbalsis nonāk arī līdz mūsdienų uzvedumiem.

Otrkārt, man vajadzēja, lai izrādē būtu klāt visa Gogoļa

daiļrade, jo ne velti mēs sakām, ka «Revidents» ietver visu Gogoli — no «Sineļa» līdz «Mirusajām dvēselēm».

Treškārt, bija nepieciešams, lai izrādē būtu Nikolaja I Krievija, Krievija — province, kuras būtība atklāta ar teātra izteiksmes līdzekļiem, kas atlasīti atbilstoši uzveduma iecerei.

Māksliniece Tatjana Sveca to, ko es kā režisors piedāvāju, attīstīja un īstenoja negaidītā un asprātīgā formā. Skatuves noformējumu veido sarežģīts parketa segums. Te izveidots spēles laukums, gar kura malām izvietotas sešas četrstūrains platformas. Tās veic aktieru ģērbistabu lomu. Uz katras no šīm platformām ir grima galdiņi ar spoguļiem un speciāliem gaismas ķermeņiem, grozāmkrēsli, sagatavoti kostīmi. Šeit līdz izrādes sākumam un starpbrīdī uzturas aktieri.

Lai cik tas liktos divaini, šāds paņēmieni ne tikai netraucē, bet — tieši otrādi — palīdz darbībai, rada dzīvu, nepārtraukti elpojošu un tāpēc darbīgu vidi. Tajā pašā laikā skatītājs jūt — viņš ir teātrī. Skatuves laukums savienots ar milzīgu loku — ceļu, un tas laukumam piešķir īpašu vieglumu, pat gaisīgumu.

Gaisā, skatuves malās un pāri ceļa lokam «lidinās» verstu stabi, pie kuriem piekārti vara zvaniņi. Ar stabiem rod saspēli ratu riteņi, kas vajadzīgos momentos pārvēršas gan par milzīgām lustrām, gan par kostīmu pakaramiem. Tas viss kopā rada Nikolaja Krievijas izjukuša trijjuņa un bezgalīga ceļa iespaidu.

Nosacītā formā veidoto spēles laukumu konkrēti atšifrēt nav iespējams (un arī nav vajadzīgs), jo tas ir atrisināts pēc šīs izrādes loģikas. Ja šo noformējumu skatītu izolēti no izrādes iekšējās struktūras, tad labākajā gadījumā tas varētu likties naivs, sliktākajā — bezjēdzīgs. Bet, ņemot vērā izrādes loģiku un tās trauslos iekšējos asociatīvos sakarus, šāds laukums dod neatkārtojamu tēlainību, piesaka uzveduma ritmu, panāk to fantasmagorisko stilu, par kuru runā autors un kurš ietver jēdzienu «fantastiskais reālisms». Bez tā nevar saprast Gogoli.

Un tomēr... kaut kā joprojām trūka...

Vēl viena atkāpe.

Parasti izrādēs vienmēr visvairāk ticis Bobčinskim un Dobčinskim. Šo lomu izpildītāji it kā sacentušies. Leģendas par to, kā spēlējuši pagātnes aktieri, tika rūpīgi glabātas, un nākamo paaudžu aktieri centās izdomāt ko jaunu — iepriekš vēl nebijušu. Rezultāts bija tāds, ka šie divi kungi rūtainajās biksēs būtu varējuši strādāt cirkā — tik daudz triku viņi izpildīja tajā īsajā laika sprīdī, ko viņiem atvēlējis autors. Manuprāt, viņi ir traģiski tēli lugā. Viņi ir paši nesavtīgākie cilvēki. Visiem vēl labu. Tikai viss, ko viņi dara, pārvēršas savā pretstatā. Piemēram, kukuļošanas ainā viņi izturas godīgāk par visiem. Viņi nav atnākuši aiz bailēm, un

tas, ko viņi sev lūdz, nav nekas pārlietu liels. Bobčinskis — lai Hļestakovs, kad atkal būs Pēterburgā, vienkārši pateiktu, ka šajā baltajā pasaulē dzīvo arī tāds Bobčinskis. Naivi? Jā. Dumji? Laikam gan. Bet saprast arī var.

Ar Dobčinski ir vēl sarežģītāk. Kāpēc neviens nekad nav pievērsis uzmanību viņa frāzei: «Sis zēns vieš lielas cerības — no galvas prot skaitīt dažādas dzejas un, kad tikai tam trāpās rokā nazītis, tad tūlīt izgriež mazus ratiņus kā īsts meistars. Lūk, arī Pjotrs Ivanovičs zina.» Un Bobčinskis apliecina: «Jā, viņam piemīt lielas spējas.» Es nezin kādēļ esmu pārliecināts, ka zēns tiešām ir spējīgs. Un kāpēc jādoma, ka tā nav? Pieņemsim, ka Dobčinskim taisnība un zēns patiešām brīnišķīgi griež kokā. Tad Dobčinska lūgums uzskatīt zēnu par laulībā dzimušu ir cilvēcisks un Hļestakovam tas ir jāsaprot.

Kādā mēģinājumā nelaikis aktieris Nikolajs Koreņs — Dobčinska tēlotājs — atnesa sava dēla portretu un parādīja to Hļestakovam. Man tas iepatikās. Es saucu no zāles, ka tas ir labi.

Un tad Jurijs Safronovs — Bobčinska atveidotājs — teica, ka vajag atnest arī ratiņus. Es pēkšņi metos uz skatuvi. Kādus ratiņus! Viņš var izgriezt trijjūgu! Tā piedzima mazais, rotaļīgais Gogoļa trijjūgs — filigrāni izgriezts no balta koka. Un, lūk, šo trijjūgu Hļestakovam dāvina jau iepriekš pateicīgais Dobčinskis. Satriekts no tā, kas noticis iepriekš, un arī no šīs lieliskās dāvanas, ne vairs Ivans Aleksandrovičs Hļestakovs, bet divdesmittrīsgadīgais Vaņa Hļestakovs nometas zemē pie šīs rotaļlietas un pēc brīža ved to pāri visai skatuvei — baltu, skaistu, vieglu, gandrīz lidojošu. Ieskanas ceļa tēma, skrien verstu stabi. Mazā detaļa savienojas ar lielo, izvērsto skatuves telpu, un viss iegūst to filozofisko un emocionālo nobeigtību, kādas bez šī trijjūga, iespējams, izrādē nebūtu.

Daži vārdi par mūziku.

Visi it kā apzinās mūzikas lomu teātrī, bet lasi recenzijas un nesaproti, kādēļ neviens pat nepiemin mūziku. Mūsu «Revidents», piemēram, bez Jevgeņija Krilatova mūzikas vispār nav iedomājams, taču parādījušās jau daudzas recenzijas, kurās par mūziku — ne vārda. Pacientišos kaut daļēji novērst šo «netaisnību».

Jevgeņijs Krilatovs vairāk pazīstams kā kino un estrādes komponists, viņš ir sacerējis mūziku daudzām filmām. Viņa dziesmas skan radio un televīzijā. Pirmoreiz es ar Krilatovu iepazīnos, strādājot pie Viktora Merežko «Laimas dzirnām». Un momentā uzticējos viņam. Būdams vārds skops, viņš ļoti uzmanīgi prot klausīties. Iedziļinās dekorāciju maketā. Un noteikti piedalās mēģinājumos. Kad es Jevgeņiju Krilatovu lūdzu uzrakstīt mūziku «Revidentam», viņš nekavējoties piekrita. Atbrauca un tūlīt gribēja

redzēt maketu. Paskatīties teica: «Te ir vajadzīga smeldzīga mūzika. Ceļš. Trijūgs.» Viņš tūdaļ bija izjutis un sapratis ieceri, jo piebilda: «Te ir viss Gogolis.» Es ļoti priecājos, ka tas ir tik sajūtams topošās izrādes plastikā. Bet vēl vairāk es priecājos, kad viņš uz klavierēm nospēlēja ceļa tēmu. Viņa mūzika deva to episko pirmsākumu, bez kura mūsu izrāde tāda nevarētu būt.

Izrādi gatavojot, mūzikā vajadzēja atrisināt vēl vienu tēmu. Ne velti mēs runājam par Gogoļa lirismu. Ne velti dēvējam viņu par izcilu lirisku dzejnieku. Bija vajadzīgs valsis. Valsis «no teātra». Tīrs, caurspīdīgs valsis, kurš vienlaikus varētu kļūt par Marijas Antonovnas un Hļestakova dueta tēmu.

Vēl viena neliela atkāpe.

Par Marijas Antonovnas un Hļestakova duetu jārunā īpaši, jo tas ir vēl viens pierādījums nepieciešamībai pārskatīt Hļestakova lomu. Vai būtu iespējams, ka septiņpadsmit vai astoņpadsmit gadus veca meitene, kura audzināta tādā ģimenē, kura dzīvo mazās provinces pilsētiņās vienmuļo dzīvi, ieraudzījusi tādū Hļestakovu, viņā neņemilētos? Ieraudzījusi tādū Hļestakovu, kura priekšā liecas ikviens un kuram iztapt jebkurš uzskata par lielāko godu? Turklāt viņš ir no galvaspilsētas, ir jauns, bagāts, izskatīgs un, galvenais, patīk arī mātei un tēvam.

Un vai nav dabiski, ka jauns cilvēks pievērš uzmanību burvīgai meitenei, kura viņā veras platām, sajūsmā mirdzošām acīm? Vai nav dabiski, ka brīdī, kad viņu satricis viss apkārt notikušais un kad rodas ideja uzrakstīt vēstuli, viņš vēršas tieši pie viņas — savas paaudzes cilvēka?

Lūk, kādēļ es uzskatu, ka Hļestakova un Mašas attiecības ir daudz dziļākas, dabiskākas un tīrākas, nekā tas var likties, ja pavirši izlasa lugu.

Un, tikai saprotot to visu, var nonākt līdz traģiskajam finālam, kādu mēs centāties realizēt savā izrādē. Presē nākas lasīt pārmetumus par ainu, kurā Maša uzzina, ka Hļestakovs viņu piemānījis. Tā kādā visumā interesantā rakstā bija teikts: «Piemēram, man liekas stridīgs režisoriskais akcents Marijas Antonovnas un Hļestakova attiecību atrisinājumā. Marijas Antonovnas pārdzīvojumi, kas finālā novesti līdz traģiskām dvēseles mokām, liekas uztriepi.»

Bet vai tad šī ziņa viņai nav katastrofa? Vai līgavaīņa aizbēgšana, kad drīz vien jāiet pie altāra, nav satricinājums? Šīs tēmas atklāsmē liela loma mūzikai. Krilatovs uzrakstīja apbrīnojami smeldzīgu un mazliet skumju valsi, kas kļuva par mūsu izrādes lirisko tēmu. Šo valsi uz vijoles spēlē Mašenkā. Tas kļuva par mūziku «no teātra». Tas skan «ģērbtuvēs». Sākumā. Starpbrīdī. Un pēc izrādes, kad nogurušie aktieri noņem grimu. Ar šo valsi skatītāji atstāj zāli.

KĀRLIM KUNDZIŅAM — 80

Mākslas zinātņu doktoru Kārli Kundziņu pamatoti uzskatām par latviešu padomju teātra zinātnes pamatlicēju un izveidotāju, un viņa vārdu ar cieņu piemin ikviens, kam nācies tuvāk iepazīties ar latviešu skatuves mākslu, īpaši ar tās vēsturi. Faktu zināšanas, cilvēcisks godīgums, domas skaidrība un mērķtiecība — tas saista Kārļa Kundziņa pētījumos, tas tur savā varā klausītāju, tas liek ieklausīties, kad sastopamies ar viņu ikdienas dzīvē. Kārļa Kundziņa grāmatas — «Latviešu teātra repertuārs» (divi izdevumi), «Latviešu teātra vēstures» divi sējumi (no teātra sākumiem līdz 1940. gadam), kā arī «Latviešu teātra hronika» ir mūsu teātra izpētes stūrakmeņi, kas laika gaitā nav zaudējuši savu drošo stiprumu, uz tiem galvenokārt balstās visa tālākā latviešu skatuves mākslas pētniecība.

Jo apbrīnojamāk tas, ka šie darbi lielā mērā radušies blakus tiešajiem dienas darbiem, radušies aiz mīlestības un cieņas pret teātri. Kārļa Kundziņa dzīve ievirzījies tā, ka viņa tiešie uzdevumi bijuši saistīti nevis ar teātri, bet ar literatūras zinātni. Viņš ir pirmo latviešu padomju literatūras zinātnieku kadru audzinātājs, no literatūras zinātniekiem viņš tāpat prasījis iedziļināšanos faktos, skatiena plašumu, godīgumu un mīlestību pret literatūru, domas, spriedumu skaidrību. Ilgus gadus Kārlis Kundziņš bija Valodas un literatūras institūta Literatūras sektora vadītājs, liels viņa pētnieciskais un jo vairāk organizatoriskais darbs ieguldīts plašajā sešsējuma «Latviešu literatūras vēsturē», ar savu padomu viņš sekmējis Tautas dzejnieka Jāņa Raiņa akadēmisko kopotu rakstu tapšanu. Kārļa Kundziņa lietišķie padomi noderējuši gan literatūras, gan teātra zinātniekiem. Ar cieņu un mīlestību viņa lasītās lekcijas atceras studenti universitātē un konservatorijā — ka tās neaizmirstas visos tālākajos mūža gados, to var apliecināt arī šo rindiņu autors.



Kārlis Kundziņš

Kārlis Kundziņš stāvējis kūmās rakstu krājumam «Teātris un Dzīve». Šādu almanahu viņš uzskatīja par ļoti nepieciešamu republikas kultūrai. Un viņš nav maldījies — almanahs regulāri iznāk jau veselu gadsimta ceturksni. Pie krājuma pirmajām grāmatām Kārlis Kundziņš darbojās gan kā redaktors, gan kā sastādītājs, bet vēlāk, kad izveidojās almanaha redakcijas kolēģija, viņš visus gadus ir viens no tās locekļiem.

Kārlis Kundziņš kā teātra, tā literatūras zinātnē savu darbu darījis bez lieka skaļuma, ap viņu parasti ir miers, ko rada dziļa inteliģence, takta izjūta. Dziļa inteliģence piemīt visam, ko viņš devis latviešu literatūrai un skatuves mākslai, visai mūsu kultūrai.

Jānis Kalniņš

MARTIŅAM ZIVERTAM — 80

1983. gada 5. janvārī Raiņa Dailes teātrī kopā sanāca rakstnieki, aktieri, sabiedriski darbinieki, lai atzīmētu Mārtiņa Ziverta 80. dzimšanas dienu. Uz šo sarīkojumu no Zviedrijas bija

solijis ierasties arī pats dramaturgs, taču novēlota attiecīgu dokumentu kārtošana viņam neļāva šo nodomu piepildīt. 1982. gada 23. decembrī šī raksta autoram Mārtiņš Zīverts rakstīja: «...man Jums jāziņo, ka braucienu uz Rīgu nevar izkārtot. Zēl gan — būtu bijis labi pabūt lielākā teātrinieku pulkā, bet Moiras kundze man arī to noskaudusi.» Vēlāk, 1983. gada 3. februārī, par savu nenotikušo braucienu dramaturgs precizēja: «Ka uz savu «jubileju» neierados, apzinājos, ka daudzus piekrāpju. Bet citādi nevarēja. Grupā visas vietas bija aizņemtas, ja kāds pēdējā brīdī atteiktos... bet tas nebija droši.»

Jubileja noritēja bez rakstnieka klātbūtnes. Drāmas un Dailes teātra aktieri parādīja plašu fragmentu klāstu no lugām «Āksts», «Rīga dimd», «Vara», «Minhauzena precības», «Zaļā krūze» un «Cilvēks grib dzīvot». Protams, viens vakars varēja sniegt nelielu nojausmu par Mārtiņa Zīverta daiļrades mantojumu, kurā ir vairāk nekā piecdesmit lugu — dažādu pēc satura, ievirzes un vērtības.

Mārtiņš Zīverts dzīvojis garu, raibu un sarežģītu mūžu. Viņš dzimis 1903. gada 5. janvārī Mežmuižā zemkopja ģimenē. No Mežmuižas Mārtiņa Zīverta tēvs, arī vārdā Mārtiņš, pārcēlās uz Mūrmuižu, pēc tam uz Balto muižu pie leišu robežām, kur atvēra nelielu veikaliņu. Bet ar tirgošanos lāgā neveicās, un 1910. gadā tēvs no Mūrmuižas barona sāka rentēt Vaiteņu mājas. Taču turību šīs mājas neienesā, vieta tur bijusi neauglīga, lielā puse lauku — smiltāji, un saviem bērniem — puikam un divām meitenēm — tēvs materiālā ziņā daudz palīdzēt nav varējis.

Līdz pašai Vaiteņu mājai pienācis kapu valnis, tēvs bijis arī zvaniķis un kapu uzraugs, bet puika, nākamais rakstnieks, pieradis pie apziņas, ka dzīves ceļš beidzas kapu kalnā — citam vēlāk, citam pavisam agri. Šo izjūtu saasināja viņa paša vārgā veselība. Visu skolas laiku Mārtiņš Zīverts dzīvojis pusbadā, līdz sasirdzis ar to gadu biedinošāko slimību — tuberkulozi. Par šo posmu rakstnieks vēlāk stāstījis: «Skolas laikā mani atcerējās to laiku lielākais slepkava — tuberkuloze. Ar to ciņa uz dzīvību vai nāvi ilga vairāk nekā desmit gadu. Kļuva arvien vairāk gīdenim līdzīgs. Manas abas māseles, niknā baciļa pieveiktas, jau gulēja savos kapiņos.»

Iepriekš minētie apstākļi svarīgi Mārtiņa Zīverta daiļrades izpratnei. Nereti viņa lugās ienāk kaut kas baigs, dramaturgs savus varoņus bieži nostāda uz tās liktenīgās robežšķirtnes, kuras vienā pusē ir dzīvība, otrā — nāve. Pats rakstnieks tos sauc par makabriem skatiem: «Makabrie skati, kas dažreiz gadās manās lugās, nav forsēti, tie ir pārdzīvoti.»

Zināšanu alkas jaunekli aizveda uz Itāliju, taču līdzekļi ļoti ātri izsīka — Mārtiņš Zīverts nakšņoja gan staciju uzgaidāmās telpās, gan uz soliņiem, līdz tomēr nācās atgriezties dzimtenē. Viņš dzīvoja Jelgavā, rakstīja avīzei «Jaunais Zemgalietis», kur parādījās Mārtiņa Zīverta pirmās recenzijas par Jelgavas teātra izrādēm, bet grāmatizdevējs L. Neimanis 1927. gadā Jelgavā publicēja viņa lugu «Hasāna harēms». Mārtiņš Zīverts Latvijas universitātē sāka studēt psiholoģiju, taču studijas palika nebeigtas.

1931. gadā Nacionālajā teātrī notika Mārtiņa Zīverta lugas «Nafta» pirmizrāde. Luga izraisīja ievērību un dažu apstākļu dēļ ir interesanta arī mūsdienās. Buržuāziskajā Latvijā 20. un 30. gados uzņēmīgi cilvēki visai primitīvos apstākļos uzsāka naftas meklēšanu. Tāds ir lugas pamatfons, tās tālākajā risinājumā realitāte jauca ar sapni, līdzās realistiskām personām sapņa ainās darbojas teiksmaina būtne — Purva velns, tēloti plaši strādnieku nemieri.

Pēc fašistiskā apvērsuma 1934. gadā Jelgavas avīzīti «Jaunais Zemgalietis» slēdza. Mārtiņš Zīverts atkal palika bez darba un nonāca pie pusbada robežas. Stāvoklis mainījās tikai 1938. gadā, kad Mārtiņš Zīverts kļuva par Nacionālā teātra dramaturgu, kā toreiz sauca literārās daļas vadītāju. Pēc tam viņš tādu pašu darbu strādāja Dailes teātrī, un tas bija viņa mūža auglīgākais laiks ar izšķirošu nozīmi dramaturga tapšanā. Viņš nonāca visciešākajā kontaktā ar teātri — augām dienām, it sevišķi tad, kad notika viņa lugu mēģinājumi, sēdēja zālē un vēroja un klausījās, kā skan viņa varoņu replikas, un, ja kas neskanēja, pārveidoja. Pamazām Mārtiņa Zīverta darbi iemantoja popularitāti. Dailes teātris izrādīja «Ākstu» (1938), «Trako Juri» (1939, lugas īstais nosaukums «Melngalvji»), «Minhauzena precības» (1941), «Varu» (1944). Nacionālajā teātrī parādījās viņa «Cilvēks grib dzīvot» (1939), «Ķīnas vāze» (1940). Fašistiskās okupācijas laikā tas pats teātris uzveda drāmu «Nauda».

Tad notika traģisks pavērsiens Mārtiņa Zīverta dzīvē — kara beigās viņš atstāja dzimteni. Jebkuram cilvēkam aiziešana no savas zemes un tautas ir traģiska, vēl jo traģiskāka tā bija Mārtiņam Zīvertam, kura darbība bija tik cieši saistīta ar teātri. Dramaturgam pietrūka teātra, ar ko sadarboties un kas regulāri iestudētu viņa lugas. To svešatnē Mārtiņš Zīverts pats atzinis: «Ja visus šos gadus man būtu bijusi cieša saskare ar teātri, tad ļoti iespējams, ka šodien viss izskatītos mazliet citādi. Bet personiskajai nošķirtībai nākusi klāt arī sabiedriskā izolācija.» Un rakstnieks pats te pasacījis arī par galveno — sabiedrisko izolāciju, jo ikviena rakstnieka daiļrades attīstībai ir vitāli nepieciešama tautas dzīves pulsa izjūta.

Emigrācijā rakstītajos labākajos darbos jūtama Mārtiņa Zīverta meistarība, bet viņa lugām piemīt arī zināms abstraktums. Reizumis dramaturgs bijis spiests rēķināties ar pašdarbības kopu aktieru skaitu: lai dramatiskie ansamblīši varētu lugu iestudēt, jāreducē lomu skaits. Par lugu rakstniecību svešumā Mārtiņš Zīverts pats izteicies: «Dzimtenē mūsu autoriem bija iespēja sekot savu lugu tapšanai skatuvē. Viņi varēja būt klāt mēģinājumos un vērot darba rezultātu izrādē. Tagad situācija sagriežusies aplamā virzienā. Ja trimdas autors uzrakstījis jaunu lugu, tā parasti piedzīvo pirmizrādi pavisam citā kontinentā. Autoram ar teātri vairs nav ne vismazākās saskares. Viņš pats nevar gūt nekādu priekšstatu par savas lugas likteni skatuves gaitās. [...] Pašreizējos trimdas apstākļos nevienai teātra kopai, kaut arī tās sastāvā būtu spējīgi aktieri, nav iespējams sagatavot kaut cik vērtīgas izrādes, jo darba apstākļi nav normāli.»

Lai nopelnītu iztiku, Mārtiņš Zīverts strādāja dažādus darbus. 1967. gada 3. oktobrī viņš vēstulē rakstīja: «Esmu te strādājis dažādus darbus, sabeidzis sirdi un acis, bet līdz ar to iepazinis dzīvi no visām pusēm. Esmu lādējis vagonus, presējis bakelītu, bijis tramvaja kasieris, bet allaž esmu ēdis godīgi pelnītu maizi. Lugas esmu rakstījis tikai pa vaļasbrīžiem, tāpēc par rakstnieku sevi sen vairs neskaitu.»

Un tomēr visus šos gadus Mārtiņš Zīverts no lugu rakstniecības nav aizgājis, atkal un atkal viņš stāstījis par padarītiem vai aizsāktiem darbiem. 1969. gadā: «Saule pamazām atgriežas, līdz ar to arī galva sāk skaidroties. Patlaban rakstu lugu «Totēms», pēc tam jāķeras pie 4 citām lugām, kas gan jau uzrakstītas, bet vēl nav izstrādātas. Vārdu sakot, darba vairāk nekā naudas. Ar to drauz šogad vēl paknapi. Bet, sākot ar nākamo gadu, varēšu jau iekasēt zviedru tautas pensiju, ko te kā melnstrādnieks 20 gados esmu godīgi nopelnījis.»

Uz kādu laiku Mārtiņš Zīverts no dramaturģijas novērsās, par to vēstulē 1977. gada 6. jūlijā stāstīja: «Esmu atzinis, ka ir daudz labāk pavadīt laiku slinkojot nekā rakstot viduvējas lugas: slikti gabali tūlīt aizmirstas, bet viduvējie ilgi mētājas pa pasauli un maitā gaisu.»

Taču īsts dramaturgs nespēj ilgi noturēties spalvu rokā nepaņēmis. Tā arī Mārtiņš Zīverts 1978. gada 7. decembrī atkal atzinās: «Tie rakstu darbi ilgu gadu laikā man bija sākuši apnikt, tāpēc noņēmos vairs nerakstīt un dažus gadus arī noturējos. Bet arī nerakstīšana sāka apnikt. Turklāt tai laikā gluži nemanot bija uzkrājies noderīgs materiāls lugai «Kopenhāgenas dialogs», ko esmu sācis atkal rakstīt. (Tas dialogs norisinās 1941. gada septembrī, kad kodolenerģija vēl bija atomfiziķu monopols.)»

«Kopenhāgenas dialogu» Mārtiņš Zīverts uzrakstīja. 1981. gadā notika šīs lugas lasījums — izrāde Latvijas Komitejas kultūras sakariem ar tautiešiem ārzemēs sarīkojumā, bet žurnāla «Karogs» 1982. gada 3. burtiņā šī luga ir nodrukāta. Tajā rakstnieks izvirza problēmu par zinātnieku atbildību cilvēces priekšā. Var just, ka pašreizējā situācijā, kad imperiālisti kurina kara psihozi, viņu satrauc Eiropas liktenis un savu balsi Mārtiņš Zīverts nodod par mieru.

1981. gada 31. novembrī Mārtiņš Zīverts stāstīja atkal par jaunu ieceri: «Joka pēc sāku jaunu dialogu par obrija suni — dokumentāla epizode, kā padomnieks Gēte cinījās ar pūdeli Dragonu: uzvarēja suns, un padomnieks zaudēja teātra direktora godu. Muļķīgs joks? Protams, bet Gētem tas bija viens no vissmagākajiem likteņa belzieniem, ko biogrāfi labprāt nepiemin.»

So lugu nebeidzis, Mārtiņš Zīverts pievērsās jaunam darbam: «Lasu, ka viens no Kalniņiem komponējis operu «Ifigenija Aulidā». Lieta tāda, ka arī es to lugu patlaban rakstu, — amizanta sagādīšanās. Ifigenija ir Eiripīda pēdējā luga, ko viņš nepaguva nobeigt. To izdarīja dēls un lugas pēdējo trešdaļu sagandēja. Seno materiālu es lūkoju tā veidot, kā to būtu darījis Eiripīds, ja viņš lugu rakstītu šodien.»

Tā Mārtiņš Zīverts bija vienlaikus uzsācis divas lugas, par to 1983. gada 3. februāra vēstulē stāsta: «Ar tiem rakstu darbiem gan mazas nepatikšanas. Pirmo reizi mūžā biju sācis būvēt divas lugas uzreiz, abas virzījās uz priekšu lēni. Tad nolēmu to suni uz kādu laiku iesaldēt un palikt pie Ifigenijas. Bet pēc Jūsu raksta «Karo-gā» nu izskatās, ka viņu vajadzēs mainīt atpakaļ uz suni.»

Iegājis devītajā gadu desmitā, Mārtiņš Zīverts turpina strādāt. Taču manis izraudzītajiem citātiem no vēstulēm ir vēl papildu jēga: dramaturgs raksta par Eiropas atomfizikājiem, kuri 1941. gadā tiekas Kopenhāgenā, viņš sacer lugu par J. V. Gēti, viņš grib risināt sengrieķu Ifigenijas sižetu. Šīs ieceres turpina Mārtiņa Zīverta dramaturģijas savdabības līniju. Viņš līdzīgi Rainim un Upītim latviešu dramaturģijas ietvarus vērsis plašumā, tēlojot gan dažādus tālīnus laikmetus, gan svešas tautas. Drāmas «Āksts» darbība risinās Šekspīra laika Anglijā, traģēdijā «Vara» Mārtiņš Zīverts risina apmēram to pašu problēmu, ko lietuviešu dzejnieks J. Marcinkevičs dramaturģiskajā poēmā «Mindaugs», un aizved mūs uz 13. gadsimta Lietuvu. Tajā pašā laikā notiek Raiņa «Induļa un Ārijas» darbība. Rainis bija iecerējis drāmu «Mārtiņš Gīze» par tā saucamajiem kalendāra nemieriem Rīgā; Mārtiņš Zīverts par to pašu tēmu radījis lugu «Rīga dimd» ar apakšvirsrakstu «Makabra spēle 2 ainās, kas attēlo kādu kalendāra dumpja leģendu».

Mārtiņam Zīvertam nevar pārvest provinciālu šaurību vai rakņāšanas tikai savā dārziņā. Taču viņa pieeja vēstures vietai ir citāda nekā Rainim. Mūsu Tautas dzejniekam pagātnes tematika nekalpoja senatnes tēlošanai, ar tās palīdzību viņš guva iespēju risināt plašas, pamatšķirai nozīmīgas problēmas. Mārtiņš Zīverts vairāk ienirst pašā tēlojamā laikmetā un ar tā starpniecību rod iespēju nonākt līdz filozofiskam vispārinājumam par cilvēka vietu vēstures griežos. Raksturīgs piemērs ir lugā «Rīga dimd». Kad 1584. gadā Rīgā spēkā stājās Gregora kalendārs, te uzliesmoja kaislības un nemieri. Opozīciju vadīja Mārtiņš Gīze un kannu lējējs Hanss Zengeizens, un viņa tirgotājs Hanss Brinkens. Mārtiņš Zīverts rāda šo sarežģīto situāciju, kad Rīgā karo divas puses: vienu pārstāv birģermeistars Bergens, otru — Mārtiņš Gīze un Zengeizens. Lugā ir daudz asprātības, teicams dialogs un — pāri visam — cilvēka personības vieta laikmeta virpuļos. Vienā dienā birģermeistars ir varens kungs un pie viņa ierodas Bende kā pazemīgs padotais, bet tās pašas dienas vakaru Bergens sagaida nāves kambarī Kaļķu kazemātā un viņa dzīvība nodota Bendes rokās. Dzīvība un nāve Mārtiņa Zīverta lugās neretj stāv cieši līdzās un cilvēks parādīts kā piederīgs gan vienai, gan otrai pusei.

Tēlodams sendienu notikumus, dramaturgs panāk apcerīgu filozofisku vispārinājumu, kam dažreiz mazliet abstrakta piekrāsa. Uz vēstures fona viņš atsedz plašas filozofiskas dilemmas. Varas jēdziena sarežģīto dialektiku filozofiskā vispārinājumā dramaturgs risina traģēdijā «Vara». Lietuvas valsts celšanai un kopā saturēšanai Mindaugs lieto nežēlīgus līdzekļus, tāpat rīkojas Raiņa Mintauts «Indulī un Ārijā» un Marcinkeviča Mindaugs. Un, tāpat kā Marcinkeviča Mindaugs, arī Mārtiņa Zīverta traģēdijas varonis dzīvo ar pārliecību, ka viņa darbs nepieciešams Lietuvas spēcināšanas labā. Traģēdijas gaitā Lietuvas novadu kungi saslejas pret Mindaugu un viņu nogalina, valstī sākas jukas, un traģēdija beidzas ar ziņneša drūmu repliku: «Vai, leišu viri! Tur sadeg jūsu valsts.» Rakstnieks saasina problēmu, viņš neattaisno Mindauga varmācību, bet liek arī izprast viņa rīcības motīvus. Pats ar savu viedokli autors neuzbāžas un paliek sānis.

Tēlodams senus laikus, Mārtiņš Zīverts rada varoņus ar mūsdienu domāšanas veidu un psiholoģiju. Zīmīgi šo domu viņš uzsver, stāstīdams par drāmas «Ifigenija Aulidā» ieceri: «Agamemmons, ko svaidīgā rakstura dēļ daudzi (arī Šillers) nozākā, manuprāt, ir vispilnasinīgākais tēls sengrieķu drāmā. Un tas ir modernais varas cilvēks.»

Līdzās filozofiski abstrahētām lugām Mārtiņš Zīverts radījis arī darbus, kuros tieši atspoguļojis sava laika īstenību un reālo situāciju. Tāda ir lugā «Galvu augšā!» (1936) un it īpaši komēdija

«Ķīnas vāze», kurā daudz sarkasma par buržuāziskās Latvijas mietpilsoniskajām aprindām.

Mārtiņa Ziverta emigrācijas posma lugas šī raksta autors pieņemami labi nepārzina, tādēļ no to kopraksturojuma atturas. Tur ir dažādi darbi pēc kvalitātes un ievirzes, arī pretrunīgi, bet mūsu interese tiecas pēc nozīmīgā un paliekošā. Tāpat domas un spriedumus Mārtiņš Ziverts izteicis dažādos, arī mums nepieņemamus. Taču mēs no viņa daiļrades mantojuma paņemam vērtīgāko, un Padomju Latvijas teātri spēlējuši «Ākstu», «Minhauzena precības», «Ķīnas vāzi» un «Cilvēks grib dzīvot». Šie un vairāki citi Mārtiņa Ziverta darbi pieder pie mūsu literatūras demokrātiskā virziena.

Svešatnē dzīvodams, Mārtiņš Ziverts izrādījis dzīvu interesi par dzimteni. Būdams Stokholmā, sirmo rakstnieku apciemoja akadēmiķis Jānis Stradiņš un pēc tam stāstīja savus iespaidus par redzēto: dramaturgs apdzīvojot nelielu divistabu dzīvokli, kas piekrauts grāmatu grēdām, bet radio visu laiku esot uzgriezts uz Rīgas viļņa, Mārtiņš Ziverts aktīvi interesējoties par to, kas notiek mūsu pilsētā, ko rāda teātros un kādas ir kultūras dzīves novietātes.

Ir vēl viens apstāklis, kāpēc mūs saista Mārtiņa Ziverta dramaturģija. Viņš ir moderns dramatiķis, drāmas teorētiķis. Latviešu dramatiskajā rakstniecībā izveidojusies tradīcija, ka lugu rakstnieki daudz vērības veltījuši drāmas teorijas studijām. Rūdolfa Blaumaņa pirmais padomdevējs bija Gustavs Freitāgs, un mūsu drāmas meistars praksē ideāli iemiesoja vācu drāmas teorētiķa shēmu. Plaša vērīga ideju drāmas principus izstrādāja Rainis. Andrejs Upits radīja sociālās komēdijas pamatus un izveidoja vēsturisku traģēdiju ar personības un tautas attieksmju problēmu centrā. Padomju laikā drāmas teorijas jautājumiem visvairāk uzmanības veltījis akadēmiķis Arvids Grigulis; viņa kārtojumā 1961. gadā iznāca plašs kopojums «Drāmas teorija un tehnika». Arī Mārtiņš Ziverts aktīvi domājis par dramaturģijas pamatprincipiem. Viņa prātu nodarbinājušas problēmas, kā panākt dramatisku kāpinājumu, kā radīt saspringtu dialogu, kā piesaistīt skatītāju neatslābstošu uzmanību. Viņš arvien centies aptvert, kā precīzāk uzcelt celtni, ko sauc par drāmu.

Mārtiņš Ziverts šādi formulējis savus uzskatus par to, kā drāma rakstāma: «Luga jāplāno ilgi, bet, kad tas izdarīts, tad gabals jāuzraksta ātri, citādi tas atšālējās kā glāzē ieliets zelterūdēns. Un tikai tad, kad materiāls nofiksēts uz papīra, to var sākt apstrādāt. Vairākos pārrakstos pakāpeniski jāatmet viss liekais nost. Bet ārpusnieki, kas tikai palaikam pamēģina roku arī lugā, to nejaudā

saprast. Katrs uzrakstītais vārds viņiem liekas neaizskarams un svēts. Un lugas vielu izplūdināt daudzās ainās ir vieglāk nekā to koncentrēt vienā vai trijos cēlieņos. Tā dabū dialoga formā uzrakstītu stāstu vai, pareizāk sakot, scenāriju. Tā ir limeniska pludšana pa virsu. Publikas lielākā daļa to tieši vēlas. Arī režisoram tā ir patīkama, jo var veidot krāsainu izrādi, kas jauki noņirb gar acīm, kaut arī dziļāk nekā neaizķeras.»

Mārtiņš Ziverts lielu vērību veltījis drāmas kā literatūras veida specifikai, un viņa interese bijusi vērsta vairākos virzienos. Daudz dramaturgs domājis un praktiski darījis drāmas uzbūves teorētisko principu izstrādē un praktiskajā realizācijā. Blaumanis un Rainis samērā stingri turējās pie Freitāga drāmas uzbūves shēmas. Mārtiņš Ziverts iebilda — sekošana shēmai var nodarīt arī ļaunu, tāpēc viņš lugu ieteicis radīt pēc dramatiskā kāpinājuma principa, pēc kura visa luga ir nepārtrauktas darbības jeb cīņas līnija no sākuma līdz galam. Mārtiņš Ziverts dramaturgiem dod samērā vienkāršu, bet loģiski skaidru padomu: «Tāpēc dramatiķim visi lugas elementi jāsakārto noteiktā intensitātes pakāpenībā un cieši jālūkojas, lai lielākais neaizsteigtos priekšā mazākajam. Ja gadās, ka efektīgākais skats iekomponēts lugas sākumā, tad šis skats jāpārceļ pēc iespējas tālāk uz lugas beigām, bet, ja tas nav iespējams, tad tas bez žēlastības pavisam jāizmet, jo citādi tas samaitās visu lugu.»

Par lugas ideālformu rakstnieks uzlūko vienu cēlienu, kura izrāde ilgtu divas trīs stundas. Šo ideālformu ar labām sekmēm viņš realizējis traģēdijā «Vara», kas no uzbūves viedokļa ir viens no pilnīgākajiem veidojumiem mūsu dramatiskajā literatūrā.

Mārtiņš Ziverts ir ievērojams dialoga meistars. Viņš uztvēris dialoga radikālo atšķirību no sarunas dzīvē. Pat saturīga sadzīves saruna tomēr ir izplūdusi, dialogam nepieciešama tvirta mērķtiecība. Mārtiņa Ziverta lugu dialogs ir īpaši raits un saturs, runātāja doma loģiski izaug no iepriekšējā runātāja teiktā. Sevišķi asprātīgs, ritmiski organizēts, it kā rotaļīgs, taču reizē dziļš ir «Minhauzena precību» un «Rīga'dimd» dialogs.

Īpašu nozīmi dramaturgs savās lugās piešķir atmosfērai, kopīgajai noskaņai vai jutoņai. Nereti viņa lugās komiskais cieši biedrojas ar traģisko, visjautrākajā situācijā autors mīl ievīt kādu pabaigu motivu. Tajā pašā laikā dramaturgs parādās kā teicams cilvēka psiholoģijas pazinējs. Psiholoģiskā tēlojuma ziņā Mārtiņš Ziverts turpina Blaumaņa tradīcijas, formas izstrādē viņš piedāvā sarežģītākas struktūras.

Mārtiņa Ziverta lugās īpaši raksturīgs tā sauktais lielais skats. Apjoma ziņā tas var neaizņemt daudz vietas, bet lugas dramatur-

ģijā tas ir centrālais moments. Tajā varonis parasti atklāj sevi, mainās citu tēlu un mūsu attieksme pret viņu. Līdzīgi uzskati par lugas centru bija Rainim, viņš runājis par «augsti» kā dramatiskā darba centrālo posmu un vairākām lugām vispirms uzrakstījis augstākā sasprindzinājuma posmu, pēc tam sākumu un beigas. Mārtiņš Ziverts «lielajā skatā» parasti atšķetina galvenā varoņa personību un pasaules uzskatu. Paši raksturīgākie lielā skata paraugi ir «Minhauzena precībās» un «Varā». «Minhauzena precībās» lielo skatu veido Minhauzena plašais monologs pie kamīna, kad pirmo reizi isti ieraugām par meli un vējagrābsli turētā Minhauzena patieso garīgo satvaru. Savukārt «Varā» Lietuvas valdnieks Mindaugs plaši izvērstā monologā savai iemīļotajai — Daumanta sievai Martei atklāj savas rīcības loģiku un sevī vien slēptās domas un pārdzīvojumus, līdz lepnā sieviete Mindaugā pirmo reizi sāk raudzīties ar citādu skatienu.

Mārtiņš Ziverts vairākkārt viesojies Rīgā, un tad viņu vadījusi viena rūpe — redzēt iespējami vairāk izrāžu. Pēc ilgās prombūtnes rakstnieks pirmo reizi atbrauca uz Rīgu 1969. gadā. Tajā pašā laikā viņš bija saņēmis uzaicinājumu viesoties Amerikā, taču dramaturgs izšķīrās par Rīgu: «Amerikā nebiju, izvēlējos labāk Rīgu. Amerikā gan ir daudz ilgi nesatīktu draugu, bet Rīgā tādu ir vēl vairāk.»

Kopš tās reizes Mārtiņš Ziverts izmantojis katru iespēju, lai atbrauktu uz savu talantā plaukuma pilsētu Rīgu. Zēl, ka draugu vidū rakstnieks nevarēja sagaidīt savu astoņdesmito dzimšanas dienu. Uz skatuves, kā tas sacīts «Ākstā», bija «viņa draudze» — Sekspīrs, Mindaugs, Minhauzens, Bergens un Moriss Mersjē, bet zālē — daudzi aktieri, kuri spēlējuši Mārtiņa Ziverta lugu pirmizrādēs, — Lilita Bērziņa, Edgars Zīle, Irma Laiva, Lilija Žvigule, Erika Ferda. Un ļoti zēl, ka dramaturgs pats nesēdēja zāles ceturtajā rindā, kur viņam bija paredzēta vieta.

Jubilejas vakara noslēgumā Drāmas teātra aktieri Antra Liedskalniņa un Ģirts Jakovļevs parādīja fragmentu no Mārtiņa Ziverta lugas ar simbolisku nosaukumu «Cilvēks grib dzīvot». Lugas darbība norit kādā Alpu pilsētiņā, un darbā dzirdamas atbalsis no paša autora pārdzīvojumiem. Lugas centrālais tēls ir Moriss Mersjē, viņam pieder apavu un sporta preču veikaliņš, tur viņš strādājis un klusībā rakstījis romānus, līdz vienā dienā kļūst slavens — Morisa darbus izdod Eiropas lielākās izdevniecības. Bet sagraīļojas viņa veselība — Moriss saslimst ar tuberkulozi, ar to pašu biedējošo slimību, kas vajājusi dramaturgu. Morisam jēdziens «dzīvot» saistās ar vienu vienīgu vārdu — «izdzīvot». Viņam pietiek spēka — slimību Moriss uzvar, viņš ir bagāts, viņu gaida

Parīze vai Roma, taču viņš atgriežas savās mājās, savā veikaliņā, jo «rakstnieks savā ziņā ir kā koks, kas var dot skaistus ziedus tikai tad, ja zeme, kur tas aug, ir trūdiem un mēsliem bagāta». Pārstādīts koks grūti iesaistās citā zemē, un, lai dzīvotu, cilvēkam vajag daudz — vajadzīgs darbs, mīlestība, vajadzīga dzimtene.

Viktors Hausmanis

MAIJAI AUGSTKALNAI — 50

Vai krāsainā pastelī (ogle šoreiz neder!) iespējams portretēt (skicēt) tik nemierīgu, kustīgu un daudzpusīgu parādību mūsu Mākslā (bez pēdīnām) kā Maiju Augstkalnu? «Provēt var!» teiktu Uldis Zemzaris, un šoreiz arī es provēšu, vēl jo vairāk tāpēc, ka Maija pati savos aktierportretīņos pierādījusi, ka var rakstīt īsi, ja vien grib un prot.

Oficiāli teiksim: ar biedreni Augstkalnu interesanti runāt un strīdēties, jo viņai deviņas specialitātes, bet stūrgalvība par desmit. Neoficiāli: oponente var kļūt arī piekāpīga, ja vien neniecināsim tādus kinematogrāfijas žanrus kā multiplikācija, aplikācija un lelles...

Kā viņa no dzīviem aktieriem nokļuvusi pie lellēm? — tāds, lūk, būs viens no šī raksta blakusjautājumiem.

Kas Maiju, tādu izziņas kāru un trauksmainu, veidojis?

Galvenokārt apkārtējā vide: labi cilvēki, izcili mākslinieki, draudzenes... Un laikmets. Pirmie pēckara gadi ar neatkārtojamo romantiku: Dailes teātra «Sendienām», ar Smilgi no tālienes, Emīlu Maču un Liliju Žvīguli tuvplānā. Ar draudzeni, kura kā sirēna vilkusi un vilinājusi Maiju noslēpumainajā mākslas pasaulē. Taisni brīnums, kāpēc Maija neaizskrēja pieteikties Dailes teātra studijā! Augums, temperaments, izteiksmīga balss... Deguns ne par lielu, ne par mazu. Raksturīgs melns pleķītis uz zoda, ko kādreiz sakaitināta aktrise pielīmēja pie sava zoda, lai atspēlētos, — tas pleķītis jau iegājis vēsturē.

Es gan Maiju no bērnības laikiem neatceros, bet smukai viņai vajadzēja būt. Tagad kinokritiķiem smukums ir tas pats, kas tiesnešiem amatterps, — kā citādi viņi uzdriktētos nopelt filmu galvenās varones, kuras režisori domājas izvēlējušies varen smukas? Ņemsim par piemēru... Ko? Nevajag? Nu labi, ja nevajag, tad nevajag... Visi jau tāpat zina, ko es gribēju teikt. Tātad Maija uz aktieru studiju neaizgāja, bet pievērsās žurnālistikai un literatūrai. Pirmie soļi «Padomju Jaunatnē» Ēvalda Vilka, Zālamana Eidusa un Laimoņa Pura vadībā. Drīz vien sāka šķilties Maijas



M. Augstkalnu jubilejā sveic M. Savisko un A. Darkevics

nepārprotamais literārais talants. Koncentrēts formā, ass domā, spilgts valodā. Ja tas tā vēl turpinātos, baidos, ka šodien viņa būtu latviešu prozaīku baigā konkurente, ja vien tas kungs Apollons neapžēlotos un ar kādas sirēnas saldaļām dziesmām neaizvilinātu Maiju uz Maskavu, kur viņa gan ierakstījās un beidza Gorkija Literatūras institūtu, bet vairāk skraidīja pa teātru izrādēm, Teātra un Kinematogrāfijas institūtu, tādā kārtā palēnām novirzīdamās no prozas un tuvodamās drāmas un poēzijas sintēzei, citiem vārdiem, teātrim un kino. Kā pareizi teicis kāds latviešu rakstnieks: monumentālāka žanra par drāmu nav, augstāk par to vairs netiksi, tāpēc paliec tur, kur esi uzkāpis. Zelta vārdi!

Vērā ņemot iepriekš teikto, Maija palikusi pie teātra un kino specifikas. Jau no pirmās žurnāla «Māksla» iznākšanas dienas (nu jau 25 gadus!) viņa tajā strādā par teātra un kino daļas redaktori. Milzīgās atbildības sajūtas trenkta, Maija nu brauc uz kino-festivāliem, intervē kinorežisorus, studē grāmatas par kinomākslu,

apprecas ar kinooperatoru, vārdu sakot, dara visu, kas viņas spēkos, lai būtu savu uzdevumu augstumos. Šodien vairs neviens nešaubāties, ka Maija Augstkalna ir viena no eruditākajām un kompetentākajām latviešu kinokritiķēm. Daudz interesanta, pat intriģējoša materiāla šajos gados viņa devusi mūsu periodikai. Šad un tad brīnos par Maijas fenomenālajām darbaspējām. No rīta viņa sēž «Mākslas» redakcijā savā istabā, kur varens skats no piecpadsmitā stāva augstumiem — visa Rīga pie kājām! Sēž, apkrāvusies ar manuskriptiem, slejām, Tautas mākslinieku foto-grāfijām un lasītāju vēstulēm. Katru dienu ar tādu sejas izteiksmi, it kā nupat, nupat materiāls būtu jānodod tipogrāfijā, it kā kurjers jau steidzas augšā, it kā... (Bet «Māksla» iznāk tikai reizi trijos mēnešos.) Kad redakcijā darbs beidzies, viņa skrien uz Jaunatnes teātri. Kopš 1963. gada Maija Augstkalna tur strādā par režisora palīdzi literārajos jautājumos (tās ludziņas, ko jūs tur redzat, ir uz viņas sirdsapziņas). Maija skrien uz turieni ar tik svētdienīgu sejas izteiksmi, itin kā dotos uz pieņemšanas izrādi, kauču, cik man zināms, notiek vēl tikai pirmie lugas mēģinājumi.

— Nekad nešķiršos no šī ansambļa! — viņa zvēr. — Tas ir mans Jaunatnes teātris! Bez šī kolektīva radošās atmosfēras es nespētu dzīvot. Tur valda jaunība, mūžīgā jaunība! — Ar drusciņ eksaltētu līdzradīšanas prieku Maija stipri atgādina to pavasara mēnesi, kurš nosaukts viņas vārdā.

«Padomju Jaunatne». Jaunatnes teātris. Kas vēl? Jaunie teatrali Valsts konservatorijā, kuriem lekcijas lasījusi Maija Augstkalna. Kas vēl? Jauna aizraušanās — multiplikācijas un leļļu filmas, Arnolds Burovs un kompānija. Pie viņiem Maija jūtoties kā mājās.

— Tie ir radošākie un meklējošākie kinoproducenti Rīgas studijā! — viņa apgalvo. — Kritiku uzņem bez naida un aizdomām. Pateicīgi par ieinteresētību, oponenti un strīdas. Uzskata mani par līdzradītāju, un tas ir pats jaukākais. Bez līdzradīšanas kritika ir neauglīga teoretizēšana! — noslēgumā deklarē Maija un pati mazdrusciņ nobistas. Jo viņa taču ir arīdzan teātra kritiķe.

Vecie latvieši vārdu «kritizēt» saprata kā «noliegt», «iznīcināt». «Tevī, vecīt, nokritizēja!» Drāmas teātra bufetē man, klāt pienācis, saka vecs draugs. Kritikas? Tikai par sliktām izrādēm rakstot kritikas. Par labām sacerot monogrāfijas un esejas. Vecajiem kritiķiem bija arī gatavas shēmas un receptes: 1) atstāstīt lugas saturu (lai neviens nešaubītos, ka viņš tajā izrādē bijis), 2) uzskaitīt autora un režisora kļūdas, 3) pēc tam dot pamācības, kā trūkumus varētu novērst, ja sekotu viņa norādījumiem. Pašās beigās: «Neraugoties uz minētajiem trūkumiem, izrāde tematiski ļoti nozīmīga un vajadzīga...»

Par laimi, Maija Augstkalna nepieder pie šīs «aiz rokas ņem un vadi!» kritiķu pasugas. Viņa pūlas analizēt, pētīt un izskaidrot, kas izrādē ir, nevis meklēt, kā tur nav. Un, galvenais, viņa nedod padomus ne aktieriem, ne režisoriem, bet izsaka savu viedokli.

Jā, šodienas kritiķim jābūt augsti kulturālam un eruditam. Turklāt arī labam prozaikim. Arvīda Griguļa recenzijas lasām kā asprātīgas noveles, Lilijas Dzenes un Silvijas Radzobes izvērstās kritikas — kā trāpīgus stāstus, bet Maijas Augstkalnas literārā maniere tuvojas epifāniju improvizācijas stilam. Glezniecībā to vislabāk izsaka pastelkrāsas, šķiet, tāpēc arī viņas portreta skicei izvēlējos pastelus, jo, kā jau paši redzējāt, melnbaltais viņai nepiestāv.

Mārgeris Zariņš

VI. In memoriam

Guna Zeltiņa

... KURA DIVAIS UN SĀPIGAIS LIKTENIS BIJA TEĀTRIS

Bija pagājis pusotra gada, kopš Rīgas Krievu drāmas teātris zaudēja savu lielisko aktieri Aleksandru Bojarski. Un atkal vēsts, kas satrieca ar savu nežēlību, — šī paša teātra aktieris Vladimirs Sigovs, atgriežoties mājās pēc Aleksandra Vampilova lugas «Piļu medības» izrādes, pakļuvis zem tramvaja. Pēkšņa un nejēdzīga nāve trīsdesmit septiņu gadu vecumā. Viņi abi bija teātra vadošie mākslinieki, uz kuriem balstījās repertuārs un kuru personības starojums lielā mērā noteica teātra īpatno pievilcību.

Ko par aktieri, kurš iepazīts tikai uz skatuves, šodien spēj pastāstīt viņa lomas? Kāds Vladimirs Sigovs atklājas sarunās ar viņa dzīvesbiedri aktrisi Ludmilu Lucenkovu-Sigovu, teātra galveno režisoru Arkādiju Kacu un kolēģiem?

* * *

Viņa liktenloma neapšaubāmi bija Zilovs. Loma, ko Vladimirs Sigovs sagatavoja 1976. gadā. Kādā no mākslinieka pirmajiem radošajiem portretiem igauņu presē varam lasīt, ka savus varoņus viņš apveltī ar dvēseles skaidrību, harmoniju, ar bērnišķību pasaules uztverē. Kādos pasaules ceļos gan vēlāk bija jāaizklīst, kādi purvi jāizbrien šai bērnišķīgi tirajai un jūtīgajai dvēselei, lai tā pie mums atgrieztos skatuves tēlā tik izmociņa un noasiņojusi kā «Piļu medībās», kad redzējam tās pēdējos elles lokus?

Autora skaudrā sāpe par sava laika ziloviem, līdzdalība viņu prāta un dvēseles mokās, kas skan Vampilova lugā, Krievu drāmas teātra «Piļu medību» uzvedumā bija sadzirdēta un uzvesta uz skatuves visās niansēs. Izrāde, kurā traģiska fantasmagorija mijās ar sadzīves farsu, tika veidota kā galvenā varoņa sirdsapziņas tiesa, cenšoties atklāt Zilova drāmas, viņa personības pašiznīcināšanās un dvēseles pašnāvības objektīvos un subjektīvos cēloņus.



Zilovs — V. Sigovs. A. Vampilova «Piļu medības»

Vladimirs Sigovs sava varoņa skatuviskā eksistencē iemiesoja domu par to, cik smaga ir dzīve bez virzošas idejas. Viņa Zilovam, kuram dots viss, lai cilvēks būtu laimīgs, bija neizturami smacīgi šajā dzīvē bez ideāliem, bez idejām, kurām varētu sekot, bez darba, kurā varētu ielikt sirdi, bet kurā viss neglābjami virza uz paviršību, vieglumu, pārislīdzšanu. Kādēļ izvēlēties grūtāko ceļu, ja ikdiena neprasa šo grūtumu, visu garīgo un fizisko spēku sasprindzinājumu, ja to var pabarot ar dvēseles druskām? Izrādē šī provinciāli noslēgtā vide, no kuras Vladimira Sigova varonis nespēja izrauties, bija tēlota satiriskām krāsām — galvenokārt kā deģradējoša bezidejiskuma un bezatbildības, sāka, ērta prakticismā un nesodītas visatļaušanās modelis.

Vienīgais, kam Viktors Zilovs sevi taupa, kam vēl atdod savu sirdi, ir piļu medības. Tās ir viņa vienīgā patiesā dzīve — bez meliem un izlikšanās, tur dvēsele atdzeras dabā un garīgumā, kaut īslaicīgā aizmiršanās un harmonijas ilūzijā. Zilovā vēl vibrē jūtīgums, organiska cilvēka un dabas kopības, dzīves pilnestības izjūta, tādēļ viņš nekad neko nav nošāvis.

Tieši tādēļ, ka Vladimira Sigova varonī eksistē šis garīguma ideāls, viņam uzveduma sākumā ir tik grūti atgriezties realitātē —



pelēkā un lietainā rītā pēc iepriekšējā vakara riebīgās uzdzīves. Un kāds zēns, kuru arī sauc Viktors (tulkojumā — uzvarētājs), atnes bērnu vainagu. Tie, ar kuriem kopā Zilovs dzēris un kurus allaž apsmējis pārākuma apziņā, izmanto šo «melno humoru», lai atriebtos. Ar baismīgu apjēgu Zilovs sāk analizēt savu dzīvi, un pamazām galvenā varoņa dzīves riņķojums atklājas visā nepievilcībā un trulā bezjēdzībā. Asu, pretēju tieksmju un kontrastainu ritmu (smeldzīgi apcerīgā un ironiski maršveidīgā) sadūrē un savstarpējā ciņā. Zilova traģēdijas izsekojumā režisors A. Kacs un aktieris bija vienojušies par vispusīgu, dialektisku pieeju tēlam, atklājot personības un sabiedrības mijiedarbes procesa sarežģītību. Atklājot to, kā paviršība sabiedriskajā dzīvē nes sev līdzīgu paviršību intīmajās attiecībās (vai otrādi), kā jūtas tiek izmainītas sek-lās izpriecās, kad nav laika aizbraukt pie mirstošā tēva, nav laika pabūt kopā ar sievu, kura gaida bērnu. Dvēseles dzīvie spēki neiztērēti izsīkst, izzūd nebūtībā. Un Zilovs, kurš jūtas kā «aļiks starp aļikiem» starp šiem pigmejiem, pēkšņi jūt, ka ir kļuvis viņiem līdzīgs, ka dzīves baudītāja un ciniķa maska jau pieaugusi pie sejas. To vairs nav iespējams noplēst un sākt dzīvi no jauna — vieni meli dzemdē citus, viena nevēdzība rada nākamo.

Vladimirs Sigovs kaismīgi atklāja, kā viņa varoni dedzina meli, viss sliktais un ļaunais, kas slēpjas viņa dvēseles bezdibeņos. Ainā, kad Zilovs, atgriezies no kārtējās nakts uzdzīves, lika pārgurušajai Gaļinai nospēlēt viņu bijušās milas skatu, bija viss — gan ciniska nežēlība un uzskrūvēts sadisms, gan izmisīgs izrāviens un alkas attūrieties, pārliecināties par kādu mūžīgu vērtību eksistenci.

Tikai vienu patiesības un apskaidribas mirkli dramaturgs dāvājis savam varonim, un Vladimirs Sigovs to nospēlēja satricēši. Kad no Zilova, nespēdama vairs izturēt melus un jūtu nodevību, iet projām Gaļina (šo lomu asi un jūtīgi tēloja A. Poluhina, vēlāk L. Lucenkova), viņš aiz slēgtajām durvīm stāsta sievai par pīļu medībām. Tieši tagad, kad Zilovs pirmoreiz cilvēciski atveras sievietai un grib ar viņu dalīties savā lielākajā svētumā, Gaļina aiziet un Zilova vārdos noklausās cita — viņa jaunā aizraušanās Irina, ar kuru varonis cer aizpildīt dvēseles vakuumu. Bet viņu vairs nespēj glābt un šķīstīt ne Gaļinas mīlestība (jo tā ir rūgtuma piesūkusies un vairs nevar pacelties viņam preti), ne Irinas bērnišķība, kura ar savu naivo grēkotkāri ir īsti piederīga Zilova nīstajai sabiedrībai. Viņš, lielais grēcinieks, ir mīdījis kājām savu svētumu, cerēdams, ka, tiklīdz iegribēsies, spēs to pacelt un tas atvīzēs agrākajā spožumā. Bet ir tikai lauskas, lauskas, lauskas... Vladimira Sigova varoņa samulsums un vilšanās, ieraugot Gaļinas vietā Irinu, izlauzās uz āru baismos, niknos un bezspēcīgos smieklos, un bija gandrīz fiziski jūtams, kā cilvēkā pēc augstā uzbangojuma noplok traģiskās apskaidribas vilnis un kā cita pēc citas trūkst pēdējās cilvēcības stīgas...

Un tad jau likumsakarīga likās ālēšanās paša sarīkotajā ballītē, pašnāvības mēģinājums, visā dziļumā apjēdzot savu traģisko vainu citu un sevis priekšā, un mehāniskā «augšāmcelšanās». Viss — šaubas, sāpes, sirdsapziņas mokas finālā bija zudušas, izgaisušas uz neatgriešanos. Lai varētu eksistēt šajā dzīvē, kurā veiksmīgākais šāvējs ir oficiants Dima (neaizmirstamajā A. Bojarska tēlojumā), Vladimira Sigova Zilovs bija spiests atteikties no savas sirds. Valstīdāmie neizturamās nenotikušās apskaidribas ciešanās, viņš nožņaudza un apraudāja savu garīgo «es» un piecēlās ar tukšu skatienu, kurā tikko bija nodzīsušas bezgalīgas sāpes. Piecēlās stingi un kokaini, lai stātos līdzās savam velnišķīgajam dubultniekam — oficiantam un turpmāk šautu nekļūdīgi.

Vladimirs Sigovs bija viens no pirmajiem šīs lomas interpretiem (Rīgas Krievu drāmas teātris un A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris bija pirmie, kas mūsu zemē iestudēja šo Vampilova darbu desmit gadu pēc tā sarakstīšanas) un palika nepārspēts. Loma saauga ar aktiera darba pieredzi, ar individualitāti, viņš to spēlēja gandrīz piecus gadus. Jautāts, ko viņš saprot ar jēdzienu «zilo-

visms», aktieris atbildēja: «Antivienaldzību. Cīņu pret vienaldzību, kas sakuplojusi visus pret visiem, Zilova gribu sagraut vienaldzības mūri — vienalga, ar kādiem līdzekļiem. Kaut ar paša bojāejas (garīgās) cenu. [..]

[..] Esmu izrādi spēlējis aptuveni divsimt reižu un allaž centies visu darīt ar maksimālu sevis atdevi. Jā, ir bijušas arī neveiksmīgas izrādes. Bet ne vairāk par desmit. Ja šis skaitlis būtu lielāks, es sevi uzskatītu par aktiera profesijas necienīgu, negodīgu cilvēku.» (Lit. un Māksla, 1981, 20. febr.)

Tik lielu atbildību aktieris juta pret šo lomu.

Sajā lomā neatšķetināmā kamolā bija savijies viss. Gan tālā diena dzimtajā Harkovā, kad pēc skolēnu dramatiskā pulciņa izrādītes filmēšanas vietējā televīzijā viņa asinīs iekļuva teātra inde. Gan studijas Teātra mākslas institūtā Baltkrievijā un pirmie darba gadi Minskas Jaunatnes teātrī. Ludmila Lucenkova-Sigova atceras, kā viņš septiņpadsmit gadu vecumā kārtojis iestājek sāmenus Maskavas Teātra māksl¹’s institūtā un harkoviešu izrunas dēļ ticis uzņemts nevis aktieru un režisoru apvienotā kursa pamatsastāvā, bet četru kandidātu skaitā. Kā, režisora un pedagoga Vladimira Malankina pierunāts, kopā ar citiem kandidātiem (to vidū arī Boriss Lucenko — tagadējais Minskas Krievu drāmas teātra galvenais režisors) devies uz Baltkrievijas teātra augstskolu. Zilova lomā saplūda gan aktiera jaunības maksimālisms, tie «svētie ideāli un ilūzijas par teātri», ar kurām viņš ienāca pirmajā darbavietā, gan vēlākie dzīves un paša rakstura veidotie kontrasti, gaismēnas, pretrunīgums.

Par savu skatuves gaitu sākumu Vladimirs Sigovs stāstījis: «Atceros kā šodien: stāvēju pie ziņojumu dēļa un pētīju repertuāra sarakstu. Pienāca kāds no vecākajiem kolēģiem un izlamājās: «Veln! parāvis! Šovakar atkal jāspēlē. Nevienas brīvdienas!» Es toreiz vai salēcos aiz dūsmām. Gribējās pateikt aktierim visu, kas ātrumā uzplauksnija smadzenēs. Ka teātris ir svētnīca, ka viņam jābūt priecīgam un pateicīgam par to, ka vispār var strādāt teātrī, utt. Bet tagad? Es pats dažkārt lādos, ka šovakar atkal jāspēlē. [..] Sajos gados manī kaut kas zudis. .. to apjēdzot, pārņem smeldzīga sajūta. Manā būtībā ir sakrājis daudz sliktā. Reizēm esmu spējīgs tā rīkoties, ka pašam pēc tam sametas bail.» (Lit. un Māksla, 1981, 20. febr.)

Zilovā krustojās arī tā cilvēciskā un artistiskā pieredze, ko aktieris bija guvis piecos darba gados Tallinas Krievu drāmas teātrī tādās lomās kā Dons Djego S. Aļošina «Toreiz Sevilā», klauns Tilli L. Andrejeva «Tas, kurš saņem plaukas», Hļestakovs N. Gogoļa «Revidentā». Tā mūsdienīguma izjūta, kas bija raksturīga viņa Valērijam V. Voinoviča «Dīvos biedros», Kostjam L. Zuho-

vicka lugā «Viens bez eņģeļiem», Gusevam M. Roščina lugā «Valentins un Valentina», Češkovam I. Dvorecka darba «Cilvēks no malas» uzvedumā Tallinā un vēlāk ieguva aizvien lielāku skaudrumu A. Kaca režijā Rīgā. Jau kopš skatuves gaitu sākuma Vladimirs Sigovs milējis spēlēt laikabiedra tēlus, tos viņš bagātīgi apveltīja ar jaunības pievilcību, dvēseles jūtīgumu, smalkumu un inteligenci. Arī skatītāji un kritika tieši šajā lomā nošķirā viņam dāvāja visvairāk atzinības. Igaunijas PSR Teātra biedrība viņa darbu divreiz novērtēja ar prēmijām — par Valērija un Češkova lomām. Savukārt 1973. gadā rumāņu dramaturģijas Vissavienības festivālā Vladimirs Sigovs kļuva par laureātu ar skolotāja lomu M. Sebastianu lugas «Nezināmā zvaigzne» uzvedumā.

Viņa Marinu Miroiju — astronomijas skolotājs klusā provinces pilsētīnā — bija pārsteidzoši jauns (salīdzinājumā ar citiem šīs lomas interpretiem mūsu zemes teātros), gandrīz vēl zēns, melnā svīterī, ar gluži mūsdienīgu pasaules uztveri, kuras izpausmes nebija izkrašļotas ar tišām savādnieka divainībām. Lai gan šī neikdienišķība un citādība Vladimira Sigova varonī neapšaubāmi bija, viņš prata pacelties pāri provinces pliekanībai, ieraudzīt un izjust zvaigžņu pasauli. «Nervoza, smalka seja, lielas, sapņainas pelēkzilas acis, kuras gandrīz neredz apkārtējos. Tajās ir bērnišķīgs siltums un tālo zvaigžņu gaisma, sāpīgas ilgas un skumjas, labestība un agri nobriedusi gudrība,» — šādu precīzu aprakstu (neraugoties uz eksaltēto «tālo zvaigžņu gaismu») mums saglabājis žurnāls «Театр» (1973, № 6). Turpat arī lasām, ka pārsteidzis skolotāja domu un jūtu dziļums, nozīmīgums. Kāda cita recenzente (Сов. Эстония, 1973, 11 марта) liecina, ka ar pašu pirmo Miroiju parādīšanos uz skatuves viņā bijušas jaušamas skumjas, ilgas pēc citas dzīves un rūgta pārlicība, ka viņam šī dzīve nav lemta.

Bet paša Vladimira Sigova zvaigznes ceļš pa to laiku virzījās uz Rīgu. Acīmredzot aktierim, kurš noteikti tuvojās savam mākslinieciskajam un pilsoniskajam briedumam, liktenis bija lēmis tikties ar sociāli asredzīgo, vērienīgo Arkādija Kaca režisora talantu, kas būtiski ietekmēja gan aktiera meistarības, gan pilsoniskās pozīcijas izveidi un nostiprināšanos. Tieši pie šāda režisora Vladimiram Sigovam bija iespēja radīt to Češkovu («Cilvēks no malas», 1973), kurā visu izrādes laiku spriegi, sasprindzināti pulsēja laikmets un tā «degošās problēmas». Atklāt ne tikai galvenā varoņa — erudīta, lietišķa, savā nozarē augsti profesionāla speciālista un jauna tipa ražošanas vadītāja sauso racionālismu, bet arī viņa domāšanas veidu, dot nojausmu par spožā tehnokrāta iekšējo jūtīgumu. Atmiņā uzplaiksnī Vladimira Sigova tēlotā Češkova neviltotais, atbruņojošs bērnišķīgais prieks, kad rūpnīcā



Glumovs — V. Sigovs. A. Ostrovska «Ari gudrinieks pārskatās»

atgriežas tie, kuri sākotnēji bija nostājušies pret viņa radikālajām vadības metodēm, kad inženieris jūt — viņš ir uzvarējis. Iss gandarījuma mirklis pret tik ilgām «prāta mokām».

Taču to personāžu virkni, kuri visnežēlīgāk tērēja aktiera pievilcību un pretsvaru savam negativismam meklēja aktiera personības apliecinošajā lādiņā, Rīgā aizsāka Glumovs A. Ostrovska lugas «Ari gudrinieks pārskatās» uzvedumā (1973). Šis varonis savas prāta spējas un patstāvību apzināti pakļauj degradācijai, pašiznīcināšanai. Melnā uzvalkā, ar sveci rokā, kad viņš velk laukā no apbružāta čemodāniņa «epigrammas par visu Maskavu» un citus kompromitējošus dokumentus un visu šo lieko pagātnes balastu met lūkā, — tādu Rīgas skatītāji pirmoreiz ieraudzīja Vladimīru Sigovu — Glumovu. Vēss aprēķinātājs, karjeras un iedzīvošanās labad gatavs mīdīt kājām pats savu «es», — tāds Glumovs uzsāka «šaha partiju» uz Krievu drāmas teātra skatuves, ko māksliniece T. Sveca bija iekārtojusi kā šaha galdiņu. Cik daudz izdomas un azarta režisoram un aktierim bija vajadzīgs, lai izpētītu Mamajeva, Kruticka, Gorodulīna un citu Glumovam vajadzīgo cilvēku vājības un lai pēc tam rafinētā spēlē — uzbrukumā izvēlētos vienīgi pareizo — uzvaru nodrošinātāju stratēģiju un taktiku! Cik veikli

Glumovs rāpās augšup pa karjeras kāpnēm, pārliecinoši atklājot režisora iecerēto «negēlības eskalāciju», parādot, kā viņa pamazām zūd viss individuālais, cilvēciskais! A. Kacs šajā uzvedumā tiecās interpretēt lugas sabiedriski filozofisko slāni, ar satīrisku saasinājumu komēdiju un tās galveno tēlu tuvinot vēlākajiem Ostrovska darbiem (Glumovs «Trakajā naudā») un Saltikova-Ščedrina komēdiju stilistikai. Vladimirs Sigovs precīzi, ar lielu nesaudzību pret savu varoni akcentēja «glumovščinas» problēmas aktualitāti visos laikos. Izrādes finālā, kad pēc šķietamās katastrofas «sabiedriskās figūras», labi zinādamas Glumova cenu, atkal uzņēma viņu savā vidū (jo Glumovs ir nepieciešams viņu spēlei), režisors A. Kacs lika kādam jaunam cilvēkam ar sveci rokā atkārtot varoņa pirmo uznācienu — monologu. Tātad — šaha partija turpinās.

Vladimira Sigova agrāk tēloto Hļestakovu kritika bija raksturojusi kā koķetā ārējā apvalkā ieslēptu netikumu koncentrātu, kas rada draudošu iespaidu ar savu cinismu, absolūto bezprincipiālitāti un nepiepildāmo tieksmi pēc svētkiem. (Сов. культура, 1970, 1 сент.) Hļestakovu var uzskatīt par blazētā ciniķa Glumova jaunāko brāli, bet dīkas dzīvošanas, bezjēdzības, galējas iztukšotības traģisko modeli aktierim nācās radīt Svidriġailova lomā M. Rozovska lugas «Slepkava» (pēc Dostojevskas «Noziegums un sods» motīviem) uzvedumā.

Pēc talantīgās debijas uz Rīgas teātra skatuves Ostrovska lugas uzvedumā Vladimirs Sigovs tēloja gan Mihalku izrādē pēc N. Pogodina lugām «Temps-1929», gan jauno, daudzsološo konstruktoru Berezovski A. Veiclera un A. Mišarina «Darba dienā», gan aizrautīgo Aļošu M. Roščina skumjajā komēdijā «Vīrs un sieva meklē istabu». Abi pēdējie skatuves tēli, kā atzīmēja kritika, uzveduma shematiskajā, sadzīviskajā struktūrā saistīja ar tēlotāja personības pievilcību. Un jau likās, ka «simpātiskais laikabiedrs» pārāk ekspluatē aktiera personiskās īpašības, savos apkampienos nožņaudzot viņa individualitātes daudzpusību. Bet tad, par laimi, nāca Zilovs un periods «pēc Zilova». Kā izteicies Arkādijs Kacs, tad Vladimirs Sigovs, atzīts par labāko Zilova lomas tēlotāju Padomju Savienības teātros, vēlāk katrā lomā ielicis daļiņu no šī sava varoņa.

Taču «vēlāk», «pēc Zilova», — tas vairs nebija daudz. Pagātnē bija arī aktiera vienīgā loma ideju drāmā — Pirmais Sokrata mācekļis E. Radzinska filozofiskā disputa «Sarunas ar Sokratu» uzvedumā (1975). Šim tēlam Vladimira Sigova pārliecinošajā atveidā bija nozīmīga vieta iestudējuma idejiskajā struktūrā: brīdi pirms sava skolotāja nāves mācekļi dedzīgi uzstājās ar savu dižā filozofa mācības interpretējumu, jo, lūk, viņa pierakstos saglabāšoties īstais Sokrats — bez šaubām un pretrunām, ar noapaļotiem un stabiliem spriedumiem. Biedējošā dedzība, ar kādu mācekļis

centās sakropļot Sokrata filozofijas pamatbūtību, piešķīra skaudru, brīdinošu akcentu askētiskajam un domas ziņā precīzajam uzvedumam.

«Vēlāk» tika radīts bezrūpīgais tauriņš — švītīgais adjutants Servinskis M. Bulgakova «Turbinu dienu» uzvedumā (1977), kurš dzīvoja ilūziju un pašapmāna pasaulē. Asprātīgajam vietējam Minhauzenam un «sabiedrības dvēselei» ar mānīgi pievilcīgo ārieni, kuram raksturīga tieksme visam viegli slidēt pāri, samierināties un pielāgoties (sic Zilovu!), pat karš un tautas liktenstunda nelika domāt par cilvēka dzīves dziļāko būtību. Viņš bija līdzīgs tām traulajām, gleznajām figūriņām, kas, novietotas uz senatnīga pulksteņa (viens no izrādes galvenajiem scenogrāfiskajiem elementiem) ciparnīcas, dejoja Bokerīni menuetu. Līdz kāds ārējs — spēcīgāks mehānisms pārtrauc šo traģiski nemērķtiecīgo eksistenci.

Turpretī Edgars Sekspīra tragēdijā «Karalis Līrs» (1978) dzīvoja asos, nežēlīgos ritmos. Tikai isu brīdi izrādē atstaroja Vladimira Sigova tēlotā varoņa gaišā pievilcība, taču viņa labestība izrādījās bezspēcīga gan pret Edmunda nežēlīgo rafinētību, gan pret vispārējo varas mehānismu, kas brutāli dragāja cilvēku dzīves. Skaudrā necilvēcības atmosfēra uzsūca un absorbēja cilvēku labākās, cēlākās tieksmes, pārveidojot tās līdz nepazīšanai, padarot visus par marionetēm nežēlīgajā dzīves teātri. Un, lūk, arī Edgars jau raustīja un grūstīja saitē piesieto aklo tēvu...

Jaunas izteiksmības iespējas aktierim dāvāja sadarbība ar dramaturgu un režisoru Marku Rozovski, kurš, kopīgi ar Georgiju Tovstonogovu Ļeņingradā inscenētā Ļ. Tolstoja «Zirga stāsta» panākumu iedvesmots, 70. gadu beigās Rīgā iestudēja savu darbu «Slepkava» (pēc F. Dostojevskas romāna «Noziegums un sods») un arī «Zirga stāstu». Svidrigailovu un Serpuhovski Vladimirs Sigovs atzina par savām nozīmīgākajām lomām pēc Zilova.

«Slepkavu» iestudējot, M. Rozovskis, ar pilsētas folkloras palīdzību maksimāli koncentrējot romānu, tuvinot to «vienkāršo ļaužu» Dostojevskim, radīja muzikāli dramatisku uzvedumu, kurā būtiska nozīme bija lejerkastnieka dziesmām ar J. Rjašinceva vārdiem, kas ar «ielas estētikas» līdzekļiem centās ilustrēt nozīmīgākās ainas un pārstāstīt sarežģītāko Dostojevskas tekstu. Uzvedumā dominēja «bioloģiskā cilvēka» atveids, Pēterburgas sadzīves naturalistisks tēlojums. Starp pusatvērtiem un vaļējiem atkritumu vadiem, lupatām, renstelēm un ielasmeitām, pār visu netīro un kārīgo pūli pacēlās A. Bojarska tēlotais Raskolņikovs, kurš domāja un juta dziļāk un smalkāk nekā citi, kurš uzņēmās uz sevi visu ciešanas. Svidrigailovs, kuru režisors bija iecerējis kā Raskolņikova «velnišķo dubultnieku» un «kritušo eņģeli», pāri pūlim tomēr nepacēlās, viņš bija daļa no šīm iznīcības apzīmogatajām



Svidrigailovs — V. Sigovs, Raskoļņikovs — A. Bojarskis. F. Dostojevska «Slepkava»

«sejām — bāli zaļganām un slimām». Ists dzīvais mironis ar atbaidošu grimu (balagāniskā spilgtumā izkrāsotām acīm), kura kaislibu saēsto miesu jau sen atstājusi dvēsele un kura ārējais veidols uzskatāmi rāda uzdzīves sekas. Tas Svidrigailovs, kuru ieraudzījām uzvedumā (cilvēks ar tumšu pagātni, uz kura sirdsapziņas ir ne viena dzīvība vien, kurš nīrgājās par jūtām, morāli, jūtas kā mājās visnetīrākajos zaņķos un izjūt gan nevaldāmu saldkaisles tieksmi, gan — pirmoreiz — arī mīlestību pret Raskoļņikova māsu Duņu), negaidīti bija līdzīgs tam Svidrigailovam, kuru sastopam Dostojevska melnraksta piezīmēs ar katordznieka Aristova uzvārdu un kurš «Piezīmēs no mirušo nama» ir absolūti morāli pagrimis. Autors raksta, ka šis briesmonis — Kvazimodo — liecina, cik ļoti var deģenerēties cilvēks, ja to neiegrožo nekādas garīgas normas, nekādi likumi, kaut arī viņš ir viltīgs un gudrs, zināmā mērā pat izglītots un talantīgs. Romānu rakstot, izrādījās, ka gan pats tēls, gan autora attieksme pret to ir daudz sarežģītāka, un Svidrigailovā līdzās izvīrtībai un nežēlībai negaidot atklājās arī augstsirdība un cilvēkmīlestība, spēja darīt labu, milzīgs iekšējs spēks, kas

iet bojā tādēļ, ka viņš zaudējis ticību, nojēgu, kur beidzas labais un sākas ļaunais.

Kontrastainajā, pretrunīgajā uzvedumā, kur raudas un fināla svinīgais koris skanēja arī Vladimira Sigova varonim, kurš pagurumā saļima zem dzīves nastas, tomēr netika dota nojausma par rakstura sarežģītību. Aktierim nebija atvēlēti psiholoģiskā teātra līdzekļi, bez kuriem nav iespējams attēlot to kaislo sadursmi, kāda noris starp Svidrigailovu un Duņu, to briesmīgo mēmo ciņu, kāda plosās viņa dvēselē, pirms viņš uzlūko Duņu un atdod durvju atslēgas. Domāju, ka citādi ievirzītā uzvedumā Vladimirs Sigovs būtu spējis emocionāli atklāt šī krievu Mefistofeļa likteņa traģismu visā tā dziļumā. Tāpat kā to savulaik spēja Vladimirs Visockis Maskavas Taganka teātrī.

Toties lielu emocionālu savilņojumu aktiera interpretācijā radīja kņaza Serpuhovska liktenis uzvedumā «Zirga stāsts» — loma, kuru viņš tēloja pēc Aleksandra Bojarska nāves. Tas bija intelīgents, izsmalcināts dzīves baudītājs, kurš hedonismā redz vienīgo dzīves jēgu un gan ārēji, gan iekšēji sabrūk pēc savas mīlākās Matjē nodevības. Rādot Serpuhovska vientuļo, pretīgo vecumu, kurā atlikušas tikai pašas nožēlojamākās, primitīvākās baudas, Vladimirs Sigovs nebaidījās lietot spilgtu karikējumu un grotesku. Taču cauri šim satīriskajam slānim uzveduma otrajā daļā aktiera skatuviskā esībā izlauzās tik dziļa smeldze, ka nevarēja nejust nožēlu par garīgi smalkā krievu aristokrāta deģenerāciju, kurš iet bojā bez virzošām idejām un ideāliem, bez radoša pirmsākuma, visu upurējot egoistiskām dzīves baudām.

Ipatnējs darbs Vladimīram Sigovam bija Aļoša F. Dostojevskā romāna «Pazemotie un apvainotie» iestudējumā Latvijas televīzijā (rež. A. Kacs, 1977). Aktieris radīja psiholoģiski daudznozīmīgu jaunā kņaza tēlu (viņa velnišķo tētiņu spoži spēlēja A. Mihailovs), kuram piemita gan vieglprātība, ārkārtīga neapdomība un bērnišķība, kas citus dzen postā, gan skaidras, nevainīgas sirds valdzinājums, gan paties izmisums, cenšoties pašam lemt un rīkoties, bet traģiski nespējot izrauties no savas vides, no tēva dzelžainās ietekmes. Arī šajā uzvedumā viens no viņa partneriem bija A. Bojarskis, kura tēlotā Ivana Petroviča stāstījums veidoja uzveduma kompozīciju, apvienojot atsevišķās ainas. Abu Dostojevskā darbu iestudējumos un «Piļu medībās», kā arī citos uzvedumos bija saskatāmi interesanti šo divu aktieru pretmeti. Aleksandra Bojarska varoņi — atturīgi inteligenti, askēti, gara aristokrāti vai arī dzīves grūtdieņi, kuri brien caur savām un citu cilvēku ciešanām un kuru drāmu veido sapņu un centienu nepiepildāmība. Viņa varoņos dominēja garīgais pirmsākums, smalkums, intelekts. Vladimira Sigova tēli bija dzīves baudītāji, hedonisti, epikūrieši, kas bezrū-

pīgi plūc dzīves ziedus, vieglprātīgi, gaisīgi likteņa lutekli, kuru dzīves rēķinus parasti apmaksā citi. Viņos svarīgs bija jutekliskais pirmsākums, viņu iekšējo drāmu veidoja visu centienu un tieksmju apmierinājums — līdz brīdim, kad rēķins jādzēš ar savu fizisko (kā Svidrigailovam) vai garīgo (kā Zilovam) nāvi.

Ne mazums Vladimiram Sigovam nācās tēlot arī tādus personāžus, ko mēs saucam par klajiem neliēšiem, — kā ārēji pievilcīgo un eleganto, bet iekšēji salto Jasuņinu V. Rozova «Medņa ligzdas» uzvedumā, kā Piteru — Templas grēcīgās pagātnes baigu, pašpārliecinātu iemiesojumu V. Folknera un A. Kamī darba «Rekviēms mūķenei» iestudējumā. Režisors A. Kacs atzīmē, ka aktieris arī negatīvos tēlos pratis nospēlēt savu attieksmi pret varoni, tie bijuši viņa personiskās sāpes caurstigoti cilvēki. Aktieris pratis domāt dialektiski, spējis aptvert lomu kopumā, sniegt nestandarta izpratni un vienmēr atrast tēlā arī kaut ko cilvēcīgu. Taču pats aktieris par šādām lomām intervijā sacījis, ka tās viņu degradējošas kā aktieri un kā cilvēku. Tām viņš gan atdodot savu pieredzi un izslīpēto aktiertechniku, savas analītiskās prāta spējas, bet — ne dvēseli. Iespējams, ka pie šādiem nemilētiem vai pusmilētiem tēliem piederēja arī Evalds I. Bergmaņa «Zemeņu laukā», lai gan aktieris pārliecinoši atklāja to nihilismu un stindzinošo vienaldzību, kādā iekapsulējies šis cilvēks. Arī Aleksis «Skroderdienās Silmačos» nebija mīļa loma. Aktiera daba, īsti nezinādama, kur likt savu vīrieša spēku, pretojās Alekša glēvajai, komiskajai neizlēmībai un it kā šī rakstura šķietami dramaturģiskajai bālasinībai pretstatā N. Ņeznamovas veidotajai enerģiskajai Silmaču saimniecei.

Interesanta divspēle ar Ņinas Ņeznamovas tēloto Ļubovu Vladimiram Sigovam veidojās aktiera pēdējā jauniestudētajā lomā — Denisā A. Arbuzova «Atmiņu» izrādē (1981). Tas bija mēģinājums ģimenes melodrāmas ietvaros dziļi ietiekties personāžu psihē, izpētīt viņu vientulības un atsvešinātības cēloņus. Zem izlaidīgā ciniķa maskas pamazām atklājās jūtīga, pēc sapratnes spāstoša dvēsele, kas mēģina sagraut vienaldzības mūri, triecoties pret to un noasiņojot, bet rodot glābiņu Ļubovas vitalitātē un mīlestībā.

Skatītājiem Vladimiram Sigovam neapšaubāmi paliks visspilgtākajā atmiņā ar saviem laikabiedru tēliem — tādiem kā Češkovs, Zilovs, Ļoņa Sindins (A. Gelmaņa «Mēs, apakšā parakstījušies»), Zaki-rov (A. Abdullina «Trīspadsmitais priekšsēdētājs»). Ne velti kritika rakstīja: «Tā nav nejaušība, ka Sindina, Zilova, Jasuņina lomās redzam Vladimiru Sigovu. Precīza laikmetīguma izjūta, novērošanas spējas, asa reakcija, aktiera skatuviskās dzīves patiesīgums un galvenām kārtām viņa ieinteresētība, pilsoniskā aktivitāte — tas viss ļauj runāt par teātra mērķtiecību.» (Знамя юности,

1979, 17 июля.) Arī teātra galvenais režisors ārkārtīgi augstu vērtēja aktiera spēju aktīvi nostāties sava varoņa pozīcijā un to aizstāvēt. Bet Lilija Dzene raksta: «Tiem trīsdesmitgadīgajiem talantiem, kuri likteņa apzīmogoti agrai aiziešanai, piemīt sevišķa jūtība un asredzīgums attiecībā pret savu laikmetu un savu paaudzi. Zērārs Filips, Zbigņevs Cibulskis... un arī Aleksandrs Vampilovs.» (Māksla, 1977, № 1, 32. lpp.)

Tagad mēs jau zinām, kurš turpina šo rindu. Bet to nezināja ne kolēģi, kuri tajā liktenīgajā vakarā kārtējo reizi sūtīja viņam bērnu vainagu ar ironisko uzrakstu «Darbā sadegušajam Viktoram Zilovam», ne viņš pats, pēdējo reizi to uzmaukdams kaklā. (Foto-grāfijas saglabājušas tieši tādu izrādes mizanscēnu.) Gadu pirms tam aktieris teica: «Dažkārt domāju: vai tiešām tas ir viss? Vai Zilovs tā arī paliks mana mīlākā un arī sāpīgākā loma? Vai citi sapņi nepiepildīsies? Agrāk man tam negribējās ticēt, bet tagad bieži domāju: jā, nepiepildīsies.» (Lit. un Māksla, 1981, 20. febr.)

Neistenojās arī viņa režisora debija — ar grupu aktieru Vladimirs Sigovs ārpus plāna mēģināja jaunā Maskavas aktiera un dramaturga V. Gurkina lugu «Dienā aizdedzu sveci». No dzīves viņš aizgāja kā absolūtais aktieris, kuram nebija citu interešu un citas dzīves kā vien teātris. Viņš varēja būt neapmierināts ar daudz ko, bet nekad nekļuva teātrim neuzticīgs. Un, kā izteicās viņa kolēģi, bija šī teātra jūtīgais epicentrs, iemiesoja sevī tā augsto atbildības un sāpju sliekšni, profesionalitātes spožumu un cilvēcisko neaizsargātību.

MEMENTO MORI

Režisore Taisija Baboliņa 1923. 8. IX — 1982. 6. I

LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Aleksandra Aleksandrova-Ņitavska 1905. 1. V — 1982. 8. I

Aktrise Aleksandra Kudrjavceva 1894. 1. V — 1982. 23. I

Režisora palīdzē Milda Jundze 1898. 21. IV — 1982. 23. II

Aktieris Vladimirs Sigovs 1945. 9. III — 1982. 14. III

Aktrise Vilma Liepiņa-Mustapa 1908. 18. VI — 1982. 23. IV

Operas solists Artūrs Vanags 1908. 24. IV — 1982. 2. V

Aktieris un režisors Elmo Skurstenis 1928. 9. IX — 1982. 4. V

Aktieris Alberts Cīrulis 1911. 25. VI — 1982. 19. V

LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Ance Silnovska 1892. 9. VI — 1982. 11. VII

Aktieris Valdis Mediņš 1909. 5. II — 1982. 25. X

VII. Hronika

Irēna Meinerte

H R O N I K A. 1982. GADS

P I R M I Z R Ā D E S R E P U B L I K A S T E Ā T R O S

A K A D E M I S K A J Ā O P E R A S U N B A L E T A T E Ā T R I

S. Prokofjeva «Romeo un Džuljeta» 21. janv.; diriģ. R. Glāzups, diriģ. asist. L. Amoliņš, baletm. insc. A. Lembergs, repet. V. Vilciņa, I. Strode, paukošanas kons. M. Ļebedevs, scenogr. un kost. māksl. B. Goģe. *Recenzijas*: Bite I. Lit. un Māksla, 1982, 7. maijā, 8., 9. lpp.; Tivums E. Pad. Jaunatne, 1982, 24. sept.; Bērziņš J. Zvaigzne, 1982, № 11, 12. lpp.; Tivums E. Dzimtenes Balss, 1982, 18. febr.; Клейменова М., Эльяш Н. Сов. Латвия, 1982, 2 apr.; Морозова Н. Сов. молодежь, 1982, 27 янв. (беседа с балетмейстером); Театральная жизнь, 1982, № 17, с. 13.

Dž. Verdi «Aīda» 1. martā; diriģ. R. Glāzups, rež. K. Liepa, scenogr. un kost. māksl. A. Lapiņš, kormeist. I. Matrozis, baletm. I. Strode. *Recenzijas*: Briede V. Lit. un Māksla, 1982, 9. apr., 11. lpp.; Rakova T. Rīgas Balss, 1982, 26. okt.

Z. Ofenbaha «Hofmana stāsti» 5. jūn.; diriģ. A. Viļumanis, diriģ. asist. V. Bogolubovs, rež. O. Salkonis, kormeist. V. Vasulis, baletm. I. Strode, scenogr. un kost. māksl. E. Vārdaunis, scenogr. asist. L. Bubieris, kost. māksl. asist. A. Rozefelde, paukošanas kons. M. Ļebedevs. *Recenzijas*: Briede V. Cīņa, 1982, 27. okt.; Vēriņa S. Lit. un Māksla, 1982, 19. nov., 4. lpp.

L. Minkusa «Dons Kihots» 21. okt.; diriģ. L. Amoliņš, baletm. insc. A. Lembergs, baletm. I. Strode, repet. V. Vilciņa, V. Cukanovs, scenogr. un kost. māksl. B. Goģe.

Im. Kalniņa «Ifigēnija Aulīdā» (V. Kalniņa librets pēc Eiripīda traģ.) 30. dec.; diriģ. insc. R. Glāzups, diriģ. L. Amoliņš, rež. insc. O. Salkonis, rež. G. Gailītis, scenogr. un kost. māksl. E. Vārdaunis, kormeist. I. Matrozis, kustību konsult. E. Ferda, scenogr. asist. L. Bubieris. *Recenzijas*: Darkevics A. Māksla, 1983, № 1, 53. lpp.; Spertāle D. Pad. Jaunatne, 1983, 5. febr. (saruna ar komp. Im. Kalniņu).

A. UPISA AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRĪ

R. Blaumaņa «Ugunī» 21. janv.; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. K. Pasternaka. *Recenzijas*: Radzobe S. Lit. un Māksla, 1982, 11. jūn., 10. lpp.; Niedre O., Birze M. Lit. un Māksla, 1982, 27. aug., 10. lpp.; Hausmanis V. Dzintenes Balss, 1982, 29. apr.; Гейкина С. Сов. Латвия, 1982, 11 июня.

J. Skaņa «Svētdien, starp izrādēm» Aktieru zālē 3. martā (Jāņa Skaņa radošais autorvakars). *Recenzijas*: I. L. Lit. un Māksla, 1982, 23. apr., 14. lpp.; Lagzdiņa I. Pad. Jaunatne, 1982, 9. maijā; Bērziņa L. Māksla, 1982, № 3, 39. lpp.

L. Stumbres «Klusā daba ar cilvēkiem» (diptihs — «Ipolits», «Bērni») 5. martā; rež. M. Kublinskis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Hausmanis V. Cīņa, 1982, 15. jūl., Freinberga S. Lit. un Māksla, 1982, 30. apr., 10. lpp.; Mozers M. Pad. Jaunatne, 1982, 17. martā.

M. Zariņa «Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» (M. Zariņa un U. Stabulnieka mūzika) 12. maijā; rež. A. Jaunušans, rež. asist. E. Freibergs, scenogr. un kost. māksl. G. Zemgals, scenogr. asist. K. Pasternaka, horeogr. J. Kaprālis. *Recenzijas*: Bergmanis A. Lit. un Māksla, 1982, 14. maijā, 5. lpp.; Skujenieks K. Lit. un Māksla, 1982, 28. maijā, 13. lpp.; Lagzdiņa I. Lit. un Māksla, 1982, 18. jūn., 11. lpp.; Burtiece A. Lit. un Māksla, 1982, 27. aug., 10. lpp.; Zariņš M. Lit. un Māksla, 1982, 1. okt., 14. lpp. (autora pārdomas un komentāri); Макарова О. Сов. культура, 1982, 22 июня, с. 4.

G. Figeiredo «Dons Zuāns» Aktieru zālē 13. jūn.; rež. V. Lūriņš, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. L. Brauna, komp. J. Kulakovs. *Recenzijas*: Spertāle D. Liesma, 1982, № 10, 17. lpp.

J. Bondareva «Izvēle» (M. Rogačevska dramāt.) 10. nov.; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Dzene L. Lit. un Māksla, 1982, 17. dec., 8.—9. lpp.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 21. janv., 9. lpp.; Čakare V. Cīņa, 1983, 2. febr.

J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes Teātra nodaļas A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieru kursa studentu diplomdarbi:

I. Gončarova «Parasts stāsts» (V. Rozova skat. variants) 20. maijā; rež. M. Kublinskis. *Recenzijas*: Hausmanis V. Cīņa, 1982, 29. aug.; Čakare V. Lit. un Māksla, 1982, 3. sept., 11. lpp.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1982, 10. aug.

T. Viljamsa «Vasara un dūmi» 29. maijā; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals. *Recenzijas*: Hausmanis V. Cīņa, 1982, 29. aug.; Čakare V. Lit. un Māksla, 1982, 3. sept., 11. lpp.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1982, 10. aug.

J. Glinska «Kings» 15. jūn.; rež. E. Freibergs, rež. asist. H. Dancberga, kust. konsult. V. Lūriņš. *Recenzijas*: Čakare V. Lit. un Māksla, 1982, 3. sept., 11. lpp.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1982, 10. aug.

«Ari tas jāprot aktierim» (dziesma, deja, akrobātika, paukošana, skatuves kustība) — «Karnevāls» (pēc A. Upīša traģēdijas «Zanna d' Arka» motīviem) 20. jūn.; rež. V. Lūriņš, scenogr. J. Toropins, kost. māksl. L. Brauna, komp. Z. Liepiņš, J. Jurkāna dziesmu teksti. *Recenzijas*: Čakare V. Lit. un Māksla, 1982, 3. sept., 11. lpp.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1982, 10. aug.

AKADEMISKAJĀ J. RAIŅA DAILES TEĀTRI

H. Heses «Stepes vilks» Mazajā zālē 2. janv.; rež. K. Auškāps, scenogr. I. Blumbergs, mūz. rež. J. Karlsons. *Recenzijas*: Grigulis A. Lit. un Māksla, 1982, 5. martā, 10.—11. lpp.; Spertāle D. Pad. Jaunatne, 1982, 24. janv. (stāsta rež. K. Auškāps); Freinberga S. Pad. Jaunatne, 1982, 21. sept.; Бурвис И. Сов. Латвия, 1983, 5 янв.; Макарова О. Сов. культура, 1982, 2 апр., с. 5.

A. Alunāna «Džons Neilands» 27. febr.; rež. K. Auškāps, rež. asist. V. Vētra, scenogr. J. Dimīters, kost. māksl. B. Puzina, komp. R. Pauls. *Recenzijas*: Hausmanis V. Čiņa, 1982, 20. apr.; Staņa V. Čiņa, 1982, 28. febr.; Blūma Dz. Māksla, 1982, № 2, 52. lpp.; Grigulis A. Lit. un Māksla, 1982, 28. maijā, 7. lpp.; Lagzdiņa I. Pad. Jaunatne, 1982, 5. maijā; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1982, 29. apr.

I. Gončarova «Краuja» (A. Kaca dramatiz.) 20. apr.; rež. insc. A. Kacs, rež. J. Strenga, scenogr. T. Šveca, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Staņa V. Čiņa, 1982, 25. apr.; Lagzdiņa I. Čiņa, 1982, 16. sept.; Radzobe S. Lit. un Māksla, 1982, 23. jūl., 15. lpp.; Treimanis G. Māksla, 1982, № 3, 33.—34. lpp.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 21. janv., 9. lpp.; Akurātere L. Lit. un Māksla, 1983, 4. febr., 4. lpp.; Образцова А. Сов. культура, 1982, 15 окт., с. 5; Макарова О. Театральная жизнь, 1982, № 17, с. 12.

G. Priedes «Zilā» 21. jūn.; rež. A. Liniņš, scenogr. J. Dimīters, kost. māksl. B. Puzina, komp. un mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Grēviņš M. Čiņa, 1982, 19. okt.; Radzobe S. Lit. un Māksla, 1982, 10. dec., 6. lpp.; Saulīte G. Pad. Jaunatne, 1982, 22. okt.; Vilsons A. Rīgas Balss, 1982, 11. dec.; Саулите Г. Сов. Латвия, 1982, 29 дек.; Образцова А. Сов. культура, 1982, 15 окт. с. 5; Данилова Г. Театральная жизнь, 1983, № 1, с. 15.

Raiņa un Aspazijas dzeja 13. sept. (Almas Ābeles radošais vakars).

F. Vijona «Es visur aicināts un izraidīts» 4. okt. (Harija Liepiņa radošais vakars). *Recenzijas*: Lagzdiņa I. Čiņa, 1983, 8. janv.; Augstkalna M. Lit. un Māksla, 1982, 31. dec., 11. lpp.; Jirgens A. Pad. Jaunatne, 1982, 2. nov.

M. Māterlinka «Zilais putns» 21. okt.; rež. K. Auškāps, rež. asist. A. Bērziņš, scenogr. A. Freibergs, komp. Im. Kalniņš, kust. kons. U. Veispals. *Recenzijas*: Spertāle D. Pad. Jaunatne, 1982, 19. nov.

Dzejas kompozīcija «Cildinājums Mātei» Mazajā zālē 13. dec. (Almas Abeles radošais vakars).

A. Kronenberga «Jērdiņa» Mazajā zālē 28. dec. (Pētera Liepiņa radošais vakars); komp. I. Zemzaris.

J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes Teātra nodaļas Akadēmiskā J. Raiņa Dailē teātra aktieru kursa studentu diplomdarbi:

A. Kurgatņikova «Aspekti» Mazajā zālē 21. martā; rež. A. Matīsa, rež. asist. L. Stiebra, A. Ozols, V. Vētra. *Recenzijas*: Hausmanis V. Ciņa, 1982, 29. aug.; Brance J. Pad. Jaunatne, 1982, 7. aug.

A. Čehova «Tēvocis Vaņa» Mazajā zālē 5. jūn.; rež. A. Matīsa. *Recenzijas*: Hausmanis V. Ciņa, 1982, 29. aug.; Brance J. Pad. Jaunatne, 1982, 7. aug.

«Ko es gribu, to es varu» (eksāmens skatuves kustībā, ritmikā, dejā, paukošanā) 26. maijā; rež. E. Ferda. *Recenzijas*: Brance J. Pad. Jaunatne, 1982, 7. aug.

O. Vailda «Cik svarīgi būt nopietnam» 20. jūn.; rež. A. Ozols, scenogr. A. Znutiņa, kust. iest. E. Ferda, komp. E. Jaunbrālīs. *Recenzijas*: Brance J. Pad. Jaunatne, 1982, 7. aug.; Akurātere L. Lit. un Māksla, 1983, 4. febr., 5. lpp.

RIGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

V. Merežko «Nakts spēles» 13. febr.; rež. V. Petrovs, scenogr. M. Frenkels (Kijeva), horeogr. E. Drulle. *Recenzijas*: Василинина И. Сов. культура, 1982, 11 июня, с. 5.

J. Makarova «Nebiju un nepiedalījos» 15. maijā; rež. S. Losevs, scenogr. T. Sveca, komp. I. Vigners. *Recenzijas*: Василинина И. Сов. культура, 1982, 11 июня, с. 5; Лебедина Л. Театральная жизнь, 1982, № 17, с. 17.

A. Čaidzes «No trim līdz sešiem» 12. dec.; rež. V. Petrovs, scenogr. M. Frenkels (Kijeva). *Recenzijas*: Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 21. janv., 9. lpp.

RIGAS OPERETES TEĀTRI

B. Bakaraka «Solījumi, solījumi...» (latv. tr.) 4. martā; rež. insc. K. Pamše, rež. I. Bauma, diriģ. J. Apsīte, scenogr. J. Jansons, kost. māksl. M. Jansone, kust. kons. I. Lobko, kormeist. A. Raslava, I. Māliņa. *Recenzijas*: Leiterte Dž. Pad. Jaunatne, 1982, 24. martā.

I. Kalmana «Monmarīras vijolīte» (kr. tr.) 11. apr.; rež. insc. K. Pamše, rež. B. Bauma, diriģ. insc. J. Kaijaks, diriģ. I. Kociņš, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. M. Kangare-Matule, horeogr. J. Kaprālis, kormeist. A. Raslava, I. Māliņa.

«Tev pieder mana sirds» (Akadēmiskā operas un baleta teātra «Estonia» un Rīgas Operetes teātra muzikāls uzvedums) 27. maijā; diriģ. E. Negene un J. Kaijaks, rež. S. Nemmiķis un K. Pamše. *Recenzijas*: Kalnarājs K. Rīgas Balss, 1982, 10. jūn.

R. Paula «Nāc pie puikām!» (G. Pelēkā librets pēc E. Nizjurska stāsta, J. Petera dziesmu teksti) (latv. tr.) 5. jūn.; rež. insc. O. Dunkers, rež. J. Cekuls, muzik. vad. R. Pauls, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. K. Pasternaka, horeogr. J. Pankrate, kormeist. I. Māliņa. *Recenzijas*: Leiterte Dž. Pad. Jaunatne, 1982, 8. nov.

M. Samoilova «Meitene ar bērnu» (kr. tr.) 12. jūl. Uljanovskā, 27. okt. Rīgā; rež. L. Kogans, diriģ. I. Kociņš, scenogr. A. Plaudis, kost. māksl. I. Krutko, horeogr. I. Cača. *Recenzijas*: Briede V. Lit. un Māksla, 1982, 19. nov., 14. lpp.

V. Ščerbačeva «Tabakas kapteinis» (kr. tr.) 26. dec.; rež. insc. O. Dunkers, rež. J. Cekuls, rež. asist. A. Kiseļova, diriģ. J. Apsīte, scenogr. A. Plaudis, kost. māksl. M. Kangare-Matule, horeogr. J. Pankrate, kormeist. A. Raslava. *Recenzijas*: Briede V. Lit. un Māksla, 1983, 28. janv., 3. lpp.

LEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEATRI

A. Čehova «Mežainis» (kr. tr.) 26. martā; rež. Ā. Šapiro, scenogr. M. Kitajevs, kost. māksl. A. Freibergs, komp. O. Ehala (Tallina). *Recenzijas*: Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1983, 7. janv., 11. lpp.; Staņa V. Pad. Jaunatne, 1982, 27. apr.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 21. janv., 9. lpp.; Treimanis G. Māksla, 1982, № 3, 30.—32. lpp.

L. Stumbres, U. Bērziņa «Mauglis» (pēc R. Kiplinga «Džungļu grāmatas» motīviem) (latv. tr.) 22. sept.; rež. insc. A. Birkovs, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle, kust. rež. U. Veispals, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Saulīte G. Pad. Jaunatne, 1982, 12. dec.; Brunovska R. Pad. Jaunatne, 1982, 12. dec.; Mozers M. Liesma, 1982, № 6, 17. lpp.

L. Stumbres, U. Bērziņa «Mauglis» (pēc R. Kiplinga «Džungļu grāmatas» motīviem) (kr. tr.) 1. okt.; rež. insc. A. Birkovs, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle, kust. rež. U. Veispals, komp. M. Brauns.

A. Arbuzova «Uzvarētāja» (kr. tr.) 9. dec.; rež. Ā. Šapiro, scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. I. Lauriņa, komp. O. Ehala (Tallina). *Recenzijas*: Vilnis S. Ciņa, 1982, 10. dec.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 21. janv., 9. lpp.; Седых М. Сов. Латвия, 1983, 18 янв.

J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes Teātra nodaļas Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieru kursa studentu diplomdarbi:

A. Milna «Lācītis Pūks un viņa draugi» (kr. tr.) 27. maijā; rež. F. Deičs, scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. I. Lauriņa.

A. Tolstoja «Buratīno piedzīvojumi Muļķu zemē» (Ā. Šapiro dramatis.) (kr. tr.) 30. dec.; rež. F. Deičs, scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. I. Lauriņa, kust. konsult. N. Djušena.

LEĻĻU TEĀTRI

B. Aprilova «Pieci pingvīniņi» (kr. tr.) 17. janv.; rež. V. Bogačs, māksl. P. Senhofs, komp. E. Zālītis.

Dž. Bokačo «Dekameron» (M. Kudapas un A. Cepuriša dramatis.) (latv. tr.) 23. martā; rež. insc. A. Cepuritis, rež. J. Cimermanis, māksl. P. Senhofs, komp. U. Stabulnieks, J. Petera dziesmu teksti, kust. konsult. J. Pankrate un I. Cača. *Recenzijas*: Segliņš U. Lit. un Māksla, 1982, 27. aug., 11. lpp.; Staņa V. Pad. Jaunatne, 1982, 27. martā; Tivums E. Liesma, 1982, № 11, 26.—27. lpp.

H. Paukša «Tītiņš, Tūtiņš, Astromiks un Kosmoss» (latv. tr.) 1. jūn.; rež. J. Cimermanis un H. Paukšs, māksl. P. Senhofs, komp. O. Lapiņš.

A. Mihailova «Goda vārds» (latv. tr.) 26. sept.; rež. V. Bogačs, māksl. P. Senhofs, komp. E. Zālītis.

H. Paukša «Tītiņš, Tūtiņš, Astromiks un Kosmoss» (kr. tr.) 23. okt.; rež. J. Cimermanis un H. Paukšs, māksl. P. Senhofs, komp. O. Lapiņš.

A. Mihailova «Goda vārds» (kr. tr.) 20. dec.; rež. V. Bogačs, māksl. P. Senhofs, komp. E. Zālītis.

A. Veselova «Saulīte un sniega cilvēciņi» (latv. tr.) 24. dec.; rež. A. Cepuritis, māksl. P. Senhofs, komp. R. Kalsons.

A. Veselova «Saulīte un sniega cilvēciņi» (kr. tr.) 24. dec.; rež. V. Bogačs, māksl. P. Senhofs, komp. R. Kalsons.

LIEPAJAS TEĀTRI

O. Preislera «Mazā raganiņa» 19. martā; rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš, komp. un kust. konsult. M. Putniņš. *Recenzijas*: Burtneiece A. Lit. un Māksla, 1982, 7. okt. 10. lpp.

A. Ostravska «Līgava bez pūra» 16. apr.; rež. O. Kroders, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle. *Recenzijas*: Čakare V. Lit. un Māksla,

1982, 4. jūn., 6.—7. lpp.; Freinberga S. Lit. un Māksla, 1982, 24. dec., 4. lpp.; Tauriņš E. Komunisti, 1982, 18. maijā; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 21. janv., 9. lpp.; Sudrabs V. Pad. Jaunatne, 1982, 11. maijā.

A. Moreto «Dzīvais portrets» 26. apr.; rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Merkmanis.

E. Vetemā «Monuments» (Dz. Klētnieces dram.) Mazajā zālē 23. maijā; rež. Dz. Klētniece, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Kulakovs. *Recenzijas*: Freinberga S. Lit. un Māksla, 1982, 3. dec., 10. lpp.

A. Alunāna «Seši mazi bundzeni» 11. jūn.; rež. P. Viksne, scenogr. A. Dzenis, komp. I. Vigners, dziesmu tekstu aut. J. Peters, dejas iest. K. Austruma. *Recenzijas*: Freinberga S. Lit. un Māksla, 1982, 24. dec., 5. lpp.; Kūlis E. Pad. Jaunatne, 1982, 24. aug.

R. Kerndla «Es satiku meiteni» Mazajā zālē 27. sept.; rež. V. Zandbergs, scenogr. A. Kļaviņš.

«Latviešu tautasdziesma» (Austras Pumpures radošais vakars) Mazajā zālē — 7. sept. Rīgā, 30. sept. Liepājā. *Recenzijas*: Kūlis E. Komunisti, 1982, 5. okt.

F. Dirrenmata «Spēlēsim Strindbergu» 8. okt.; rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš, J. Kulakova un J. Lūsēna muzik. noform. *Recenzijas*: Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1982, 19. nov., 10. lpp.; Freinberga S. Lit. un Māksla, 1982, 24. dec., 4. lpp.

Dž. K. Džeroma «Mis Hobsa» 22. okt.; rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš.

I. Kalmana operešu montāža «Ak, mūžam dzīvā operete!» Mazajā zālē 24. okt.; rež. K. Austruma, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Kūlis E. Pad. Jaunatne, 1982, 24. okt.

L. Rosebas «Pirmizrāde» 1. nov.; rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle.

M. Karima «Nakts, kad aptumsa mēness» 11. dec.; rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Geikina S. Cīņa, 1983, 21. janv.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 26. janv., 9. lpp.

L. PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

A. Skudras «Lielais gadatirgus jeb Sirdsāķīšu nolūkšana» 27. martā; rež. V. Maculēvičs, scenogr. I. Dukule, T. Dubava muzik. noform.

H. Ibsena «Mazais Eijolfs» 4. maijā; rež. A. Māsēns, scenogr. A. Kļaviņš, komp. P. Dambis.

A. Brigaderes «Spriidītis» 12. maijā; rež. M. Ķimele, scenogr. J. Krievs. *Recenzijas*: Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1982, 22. okt., 12. lpp.; Čakare V. Pad. Jaunatne, 1982, 28. sept.

A. Kronina «Kamēr tu pie manis» («Jupiters smejas») 5. nov.; rež. P. Lūcis, scenogr. A. Dzenis. *Recenzijas*: Burtneiece A. Lit. un Māksla, 1982, 26. nov., 7. lpp.

V. Astafjeva «Piedod man» 14. nov.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka. *Recenzijas*: Lagzdīņa I. Cīņa, 1982, 3. dec.; Skudra A. Pad. Jaunatne, 1983, 5. janv.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 21. janv., 9. lpp.

S. Maršaka «Kaķu nams» 19. nov.; rež. A. Vidiņš, scenogr. I. Dukule, komp. J. Kulakovs, dejas un kust. iestud. M. Koristins.

RECENZIJAS PAR IEPRIEKŠĒJO GADU IESTUDĒJUMIEM

J. Raiņa «Zelta zirgs». Ziedonis I. Literatūra un Māksla, 1982, 12. martā, 5. lpp.

J. Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi». Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 21. janv., 9. lpp.; Saulīte G. Pad. Jaunatne, 1982, 10. martā; Freinberga S. Pad. Jaunatne, 1982, 21. sept.; Vilsons A. Rīgas Balss, 1982, 23. apr.; Grēviņš M. Karogs, 1982, № 6, 139.—144. lpp.; Hausmanis V. Māksla, 1982, № 2, 36.—40. lpp.; Akurātere L. Lit. un Māksla, 1983, 4. febr., 5. lpp.; Трейманис Г. Сов. Латвия, 1982, 2 марта; Макарова О. Сов. культура, 1982, 9 июля, с. 5; Лукина Э. Говорит и показывает Москва, 1981, 2 дек., с. 12.

J. Raiņa «Spēlēju, dancoju» L. Paegles Valmieras drāmas teātrī. Geikina S. Karogs, 1982, № 1, 150.—152. lpp.; Лерзда А. Театр, 1982, № 8, с. 42—48.

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī. Segliņš U. Lit. un Māksla, 1982, 9. jūl., 13. lpp.

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» Leņina komjaunatnes Jau-natnes teātrī. Staņa V. Lit. un Māksla, 1982, 5. martā, 14. lpp.; Meinerte I. Rīgas Balss, 1982, 16. martā.

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Галанов Б. Лит. газета, 1982, 17 февр., с. 8; Василинина И. Сов. культура, 1982, 11 июня, с. 5; Лебедина Л. Театральная жизнь, 1982, № 17, с. 17.

R. Blaumaņa «No saldenās pudeles» A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī. Hausmanis V. Cīņa, 1982, 29. aug.; Avots V. Lit. un Māksla, 1982, 15. janv., 10. lpp.; Čakare V. Lit. un Māksla, 1982, 3. sept., 11. lpp.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1982, 10. aug.

R. Blaumaņa «Īsa pamācība mīlēšanā». Čakare V. Lit. un Māksla, 1982, 2. apr., 3. lpp.; Grēviņš M. Karogs, 1982, № 7, 176.—177. lpp.

Aspazijas «Vaidelote». Burtneiece A. Lit. un Māksla, 1982, 7. maijā, 11. lpp.; Freinberga S. Lit. un Māksla, 1982, 24. dec., 4. lpp.; Freinberga S. Pad.

Jaunatne, 1982, 21. sept.; Bergmane A. Pad. Jaunatne, 1982, 11. maijā; Augstkalna M. Māksla, 1982, № 2, 53. lpp.; Studente A. Tarybine Klaipēda (par teātra viesošanas Klaipēdā), 1982, 3. apr., 5. lpp.; Tauriņš E. Komunisti, 1982, 27. janv.

A. Upīša «Sūnu ciema zēnī». Ingeborg Pietzsch. Theater der Zeit, 1982, № 4, S. 53.

J. Paleviča «Preilenīte». Skudra A. Lit. un Māksla, 1982, 5. febr., 14. lpp.; Geikina S. Karogs, 1982, № 1, 150. lpp.

A. Čaka «Spēlē, Spēlmanī!» Meinerte I. Lit. un Māksla, 1982, 12. febr., 14. lpp.

«Tālē gājēji». Lagzdīņa I. Māksla, 1982, № 1, 32.—34. lpp.; Максимов A. Театр, 1982; № 11, с. 18—23.

G. Priedes «Nāc uz manām trepēm spēlēties!» («Trīspadsmitā»). Radzobe S. Lit. un Māksla, 1982, 10. dec., 6. lpp.

G. Priedes «Aivaru gaidot». Ziedonis I. Lit. un Māksla, 1982, 12. martā, 5. lpp.

G. Priedes «Tava labā slava». Ronis M. Lit. un Māksla, 1982, 26. martā, 3. lpp.; Radzobe S. Lit. un Māksla, 1982, 10. dec., 6. lpp.

G. Priedes «Udmurtijas vijolīte» Liepājas teātrī. Freinberga S. Lit. un Māksla, 1982, 24. dec., 5. lpp.; Geikina S. Karogs, 1982, № 1, 148.—149. lpp.; Antonoviča A. Liesma, 1982, № 4, 13. lpp.

P. Putniņa «Gaidīšanas svētki». Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 21. janv., 9. lpp.; Bergmane A. Pad. Jaunatne, 1982, 12. janv.; Freinberga S. Pad. Jaunatne, 1982, 21. sept.; Ingeborg Pietzsch. Theater der Zeit, 1982, № 4, S. 54—55; Паберэс Ю. Сов. Латвия, 1982, 11 июля.

V. Rozova «Lido dzērves». Staņa V. Čiņa, 1982, 20. maijā; Augstkalna M. Čiņa, 1983, 22. janv.; Vilnis S. Lit. un Māksla, 1982, 14. maijā, 3. lpp.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 28. janv., 3. lpp.; Spertāle D. Pad. Jaunatne, 1983, 2. febr.; Sudrabs V. Rīgas Balss, 1982, 5. janv.; Макарова О. Сов. культура, 1983, 22 янв., с. 4.

J. Kaijaka, A. Auziņa «Vēl taure sauc...». Kalējs F. Pad. Jaunatne, 1982, 5. febr.; Хазина Л. Театральная жизнь, 1982, № 3, с. 30—31.

J. Druces «Doina». Geikina S. Māksla, 1982, № 4, 30. lpp.

S. Lungina, I. Nusinova «Stāsts par vienu atentātu». Ingeborg Pietzsch. Theater der Zeit, 1982, № 4, S. 53—54.

R. Paula «Māsa Kerija». Briede V. Rīgas Balss, 1982, 19. janv.

J. Smūla «Pulkveža atraitle». Geikina S. Karogs, 1982, № 1, 149.—150. lpp.

V. Merežko «Laimas dzirnas». Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1982, 2. janv.; Вергасова И. Сов. Россия, 1982, 29 июня; Василинина И. Сов. культура, 1982, 11 июня, с. 5; Лебедина Л. Театральная жизнь, 1982, № 17, с. 17.

G. Priedes «Mācību trauksme. Akurātere L. Lit. un Māksla, 1983, 4. febr., 5. lpp.

A. Chaidzes «Brīvais temats». Avots V. Lit. un Māksla, 1982, 22. janv., 3. lpp.; Kārkliņa I. Pad. Jaunatne, 1982, 13. janv.

K. Cukovska «Cukokkala» («Vai tie joki, vai tas tiesa»). Timenčiks R. Lit. un Māksla, 1982, 9. apr., 5. lpp.; Kristin Wardetzky. Theater der Zeit, 1982, № 4, S. 35—57.

M. Satrova «Zili zirgi sarkanā pļavā». Treimanis G. Draugs, 1982, № 3, 6.—7. lpp.

M. Roščina «Steidziet darīt labu». Rubins R. Ļeņina Ceļš, 1982, 16. febr.

V. Rozova «Medņa ligzda». L. Paegles Valmieras drāmas teātri. Kārlēns P. Pad. Zeme, 1982, 11. martā.

M. Samoilova, S. Aļošina «Toreiz Sevilā». Briede V. Rīgas Balss, 1982, 19. janv.

V. Tendrjakova «Atmaksa». Geikina S. Karogs, 1982, № 1, 149. lpp.

S. Jeseņina «Anna Sņegina». Ezera A. Rīgas Balss, 1981, 14. nov.; Минаев В. Сов. Латвия, 1981, 4. авг.

N. Gogoļa «Revidents» A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātri. Lagzdiņa I. Cīņa, 1982, 28. febr.; Akurātere L. Karogs, 1982, № 7, 134.—137. lpp.; Treimanis G. Māksla, 1982, № 3, 34. lpp.; Starodubcevs V. Lit. un Māksla, 1982, 19. martā, 8. lpp.; Treimanis G. Rīgas Balss, 1982, 3. martā.

L. Petruševskas «Mīlestība». Kotovs J. Rīgas Balss, 1982, 19. februārī.

Ļ. Tolstoja «Anna Kareņina». Geikina S. Karogs, 1982, № 2, 146.—147. lpp.

N. Gogoļa «Revidents» Rīgas Krievu drāmas teātri. Lagzdiņa I. Cīņa, 1982, 28. febr.; Starodubcevs V. Lit. un Māksla, 1982, 19. martā, 8. lpp.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 21. janv., 9. lpp.; Freinberga S. Pad. Jaunatne, 1982, 21. sept.; Treimanis G. Rīgas Balss, 1982, 3. martā; Akurātere L. Karogs, 1982, № 7, 134.—137. lpp.; Treimanis G. Māksla, 1982, № 3, 34. lpp.; Макарова О. Сов. молодежь, 1982, 14. февр.; Василинина И. Сов. культура, 1982, 11 июня, с. 5; Бергасова И. Сов. Россия, 1982, 29 июня.

H. Ibsena «Pērs Gints». Kristin Wardetzky. Theater der Zeit, 1982, № 4, S. 56—57.

H. Kleista «Homburgas princis». Vite D. Jūrmala, 1982, 14. jūl.; Kristin Wardetzky. Theater der Zeit, 1982, № 4, S. 56—57.

V. Šekspīra «Sapnis vasaras naktī». Казмина Н. Театр, 1982, № 11, с. 79; Химишавили И. Заря Востока (Тбилиси), 1982, 16. апр.

Dž. Goldmena «Laiva ziemā». Avots V. Lit. un Māksla, 1982, 5. martā, 14. lpp.; Коростылева М. Сов. культура, 1982, 19. марта, с. 5; Дементьева М. Театральная жизнь, 1982, № 17, с. 15.

V. Šekspīra «Jūlijs Cēzars». Kļaviņš A. Māksla, 1982, № 2, 32.—35. lpp.; Галкаускайте С. Сов. Клайпеда, 1981, 16. дек.

Dž. Verdi «Traviata». Vēriņa S. Lit. un Māksla, 1982, 26. martā, 11. lpp.
F. Šopēna «Šopeniāna», R. Šūmaņa «Karnevāls», K. M. Vēbera «Rozes gars», K. Sen-Sansa «Mirstošais gulbis». Воскресенская Е. Сов. Латвия, 1981, 19 ноября; Майниче В. Советский балет, 1982, № 3, с. 34—35.

B. Britena «Spēlēsīm operu «Mazais skurstenšlauķis»». Sarkane L. Rīgas Balss, 1982, 16. jūl.; Darkevics A. Māksla, 1982, № 1, 53. lpp.; Гедзюн Р. Сов. Латвия, 1981, 31 дек.; Бриедэ В. Сов. молодежь, 1981, 6 дек.; Музыкальная жизнь, 1982, № 4, с. 8.

A. Zilinska, V. Vigantes «Tikai rozes». Briede V. Rīgas Balss, 1982, 19. janv.

P. Putniņa «Uzticības saldā nasta». Akurātere L. Lit. un Māksla, 1983, 4. febr., 5. lpp.

R. Strausa «Salome». Māksla, 1982, № 2, 27.—29. lpp.

L. Ģurko «Elektra — mana mīla». Коростылева М. Сов. культура, 1982, 19 марта, с. 5.

V. Sekspīra «Ziemas pasaka». Geikina S. Karogs, 1982, № 1, 149. lpp.

P. Haksa «Saruna Steinu namā par klāt neesošo fon Gētes kungu». Augstkalna M. Lit. un Māksla, 1982, 30. apr., 3. lpp.; Ingeborg Pietzsch. Theater der Zeit, 1982, № 4, S. 53.

B. Brehta «Vīrs paliek vīrs». Geikina S. Karogs, 1982, № 1, 150. lpp.

E. Kestnera «Emīls un Berlīnes zēni». Сваринская М. Театр 1980, № 7, с. 29—32.

I. Zamiaka «Hamīlkāra kungs». Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 21. janv., 9. lpp.; Treimanis G. Karogs, 1982, № 5, 139.—142. lpp.; Макарова О. Сов. культура, 1982, 16 февр., с. 5.

I. Bergmaņa «Zemeņu lauks». Веграсова И. Сов. Россия, 1982, 29 июня; Василинина И. Сов. культура, 1982, 11 июня, с. 5; Лебедина Л. Театральная жизнь, 1982, № 17, с. 17.

K. Briknera «Sarkangalvīte un vilks». Kūlis E. Lit. un Māksla, 1982, 9. jūl., 12. lpp.

Z. Kokto «Nejaukie vecāki». Geikina S. Karogs, 1982, № 1, 147.—148. lpp.

D. Koburna «Kāršu spēle». Treimanis G. Karogs, 1982, № 5, 141.—142. lpp.

F. Bruknera «Elizabete, Anglijas karaliene». Холмогорова И. Театр, 1982, № 7, 94—95.

E. Olbī «Kam no Vulfa kundzes bail?». Freinberga S. Lit. un Māksla, 1982, 24. dec., 4. lpp.

GODA NOSAUKUMI UN PRĒMIJAS LATVIJAS PSR TEĀTRA DARBINIEKIEM

PSRS Tautas skatuves mākslinieks

Aleksandram Lembergam — Akadēmiskā operas un baleta teātra galvenajam baletmeistaram (1982. g. 17. febr.).

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Janīnai Pankratei-Lembergai — Rīgas Operetes teātra galvenajai baletmeistarei (1982. g. 13. janv.).

Larisai Tuisovai — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistei (1982. g. 3. martā).

Vladimiram Bogoļubovam — Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim (1982. g. 13. maijā).

Irēnai Strodei — Akadēmiskā operas un baleta teātra baletmeistarei (1982. g. 16. jūl.).

Ņinai Ņeznamovai — Rīgas Krievu drāmas teātra aktrisei (1982. g. 30. dec.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

Pēterim Plakidim — komponistam (1982. g. 23. martā).

Jānim Grīnbergam — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra vecākajam māksliniekam apgaismotājam (1982. g. 1. okt.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

Zigrīdai Rūtiņai-Krenbergai — Liepājas teātra aktrisei (1982. g. 23. martā).

Nikolajam Bočkunam — Rīgas Operetes teātra solistam vokālistam (1982. g. 4. jūn.).

Astrai Krēsliņai — Rīgas Operetes teātra solistei vokālistei (1982. g. 30. jūn.).

Elgai Brahmanei — Akadēmiskā operas un baleta teātra operas solistei (1982. g. 19. aug.).

Latvijas PSR Valsts prēmija

Lilitai Bērziņai un Pēterim Lūcim — par laika posmā no 1980. gada līdz 1982. gadam radītajām lomām un izrādēm teātrī un radošo darbu.

Arvīdam Grigulim — par grāmatu «Vēstules dzejniecei Kamilai» un
pēdējo gadu publikācijām literatūrzinātnes un teātra kritikas jomā.

Skrīveru izmēģinājumu saimniecības *A. Upiša prēmija*

Lilijai Dzenei — par monogrāfiju «Drāmas teātris».

Gunāram Priedem — par lauku lugu ciklu («Vai mēs viņu pazīsim?»,
«Zagātas dziesma», «Mācību trauksme»).

Harijam Gulbim — par romānu «Doņuleja».

SATURS

I. Ievadam

<i>Dzene Lilija. Radošie kontakti: nostalģija un cerības</i>	5
--	---

II. Režisori par savu darbu

<i>Lūcis Pēteris, Skudra Austra. Problemātiska saruna starp režisoru 75. gadskārtā un viņa palīgu literārajos jautājumos</i>	13
<i>Kroders Oļģerts. Iekšējs monologs jaunas sezonas priekšnojautās</i>	18
<i>Maculēvičs Valentīns. Par to, kas man liekas svarīgs</i>	20
<i>Auškāps Kārlis. Spēlēt teātri, it kā tas nebūtu teātris</i>	22
<i>Lūriņš Valdis. Ieraudzīt pasauli vai Dažas pārdomas ceļā uz režisora profesiju</i>	23
<i>Klētnieks Nauris. Par dažām mūsu teātra problēmām</i>	27

III. Pārskati par teātru darbu 1982. gadā

<i>Radzobe Silvija. Mēģinājums saprast</i>	29
<i>Akurātere Līvija. Dailes teātris jaunā periodā</i>	54
<i>Bērziņa Līgita. Pa savu ceļu</i>	76
<i>Kaņepe Antra. Vienmērīga attīstība līdzenumā</i>	90
<i>Čakare Valda. Krīze vai stabilizācija?</i>	104
<i>Zabis Edmunds. Savdabība un attīstības dinamika</i>	124

IV. Režisora radošā laboratorija

<i>Kacs Arkādijs. Piezīmes par Gogoļa «Revidentu» ar vairākām atkāpēm</i>	141
---	-----

V. Sveicam jubilejā!

<i>Kalniņš Jānis. Kārlim Kundziņam — 80</i>	155
<i>Hausmanis Viktors. Mārtiņam Zivertam — 80</i>	156
<i>Zariņš Margēris. Maijai Augstkalnai — 50</i>	165

VI. In memoriam

<i>Zeltiņa Guna. ... kura divainais un sāpīgais liktenis bija teātris</i>	169
---	-----

VII. Hronika

<i>Meinerte Irēne. Hronika. 1982. gads</i>	183
--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

I. Введение

<i>Дзене Лилия.</i> Творческие контакты: ностальгия и надежда	5
---	---

II. Режиссеры о своей работе

<i>Луцис Петерис, Скудра Аустра.</i> Беседа режиссера и его помощника по литературной части о театре	13
<i>Кродерс Ольгертс.</i> Внутренний монолог в ожидании нового сезона	18
<i>Мацулевич Валентин.</i> О том, что мне кажется важным	20
<i>Аушкарс Карлис.</i> Играть, забывая о том, что это театр	22
<i>Луриньш Валдис.</i> Увидеть мир, или о том, как стать режиссером	23
<i>Клетникс Наурис.</i> О некоторых проблемах нашего театра	27

III. Обзорение о деятельности театров в 1982 году

<i>Радзобе Силвия.</i> Попробуем понять	29
<i>Акуратере Ливия.</i> Новый период в развитии Художественного театра	54
<i>Берзиня Лигита.</i> Своим путем	76
<i>Канепе Антра.</i> Движение без подъемов и спадов	90
<i>Чакаре Валда.</i> Кризис или стабилизация?	104
<i>Забис Эдмундс.</i> Своеобразие и динамика развития	124

IV. Творческая лаборатория режиссера

<i>Кац Аркадий.</i> Заметки о «Ревизоре» Гоголя с некоторыми отступлениями	141
--	-----

V. Поздравляем юбиляров!

<i>Калныньш Янис.</i> Карлису Кундзиньшу — 80	155
<i>Хаусманис Викторс.</i> Мартиньшу Зиверту — 80 . . .	156
<i>Зариньш Маргерис.</i> Майе Аугсткалне — 50	165

VI.

In memoriam

<i>Зелтыня Гуна.</i> ...удивительной судьбой которого был театр	169
---	-----

VII. Хроника

<i>Мейнерте Ирене.</i> Хроника. 1982 год	183
--	-----

ТЕАТР И ЖИЗНЬ, 27

Театры в 1982 году

Рига «Лиезма» 1983

На латышском языке

Составитель Силвия Радзобе

Художник Дайнис Лапса

ИБ № 3923

TEĀTRIS UN DZIVE, 27

Sastādījusi Silvija Radzobe

Redaktore Ina Zaķe

Mākslinieciskais redaktors Modris Adumāns

Tehniskā redaktore Laimdota Engere

Korektore Irēna Kalniņa

Nodota salikšanai 07.06.83. Parakstlīta iespiešanai 09.11.83. JT 00886. Formāts 60×84/16. Dobspiedes papīrs № 1. Literatūras garnitūra. Augstspiedums. 11,62 uzsk. iespiedl.; 12,55 uzsk. krāsu nov.; 12,75 izdevn. l. Metiens 8000 eks. Pasūt. № 101384. Cena 1 rbl. 30 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 239/31617/M-1529. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

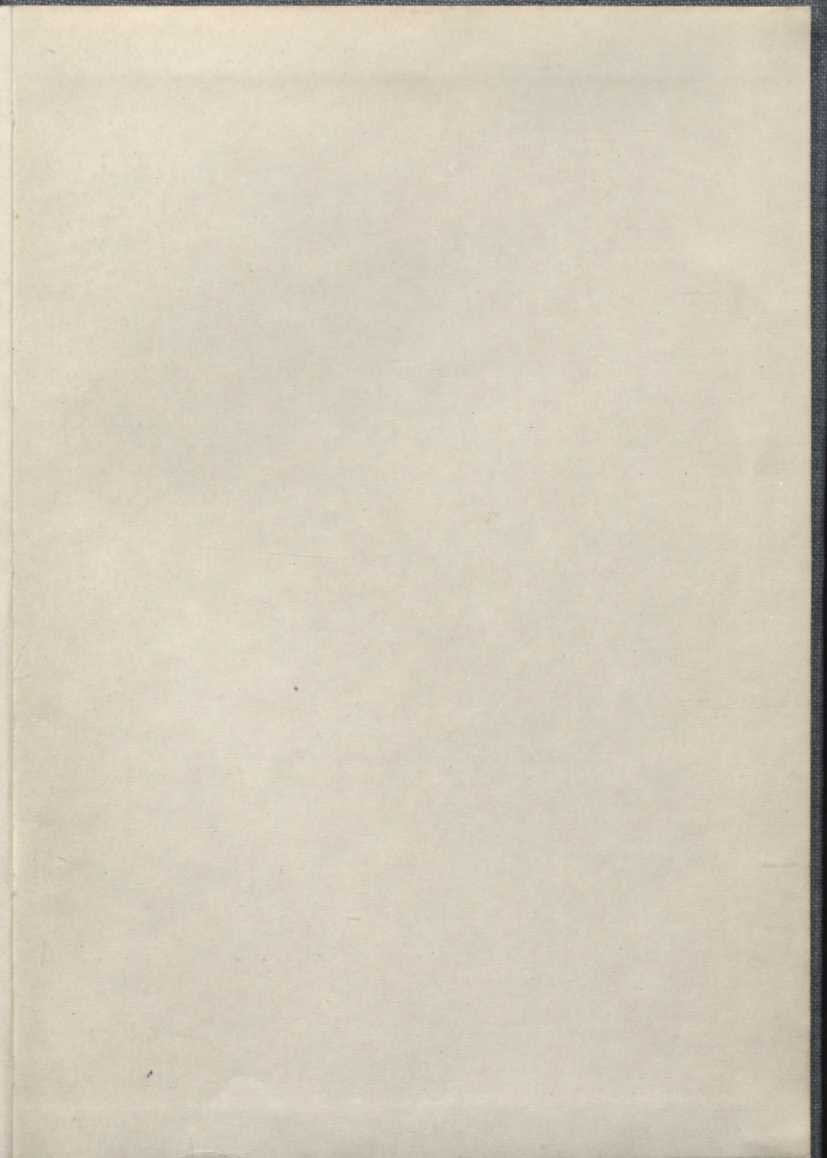
Te 008 **Teātris un Dzīve. 1982. gads teātros: [Rakstu krāj.], 27 /**
Sast. S. Radzobe. — R.: Liesma, 1983. — 197 lpp., il.

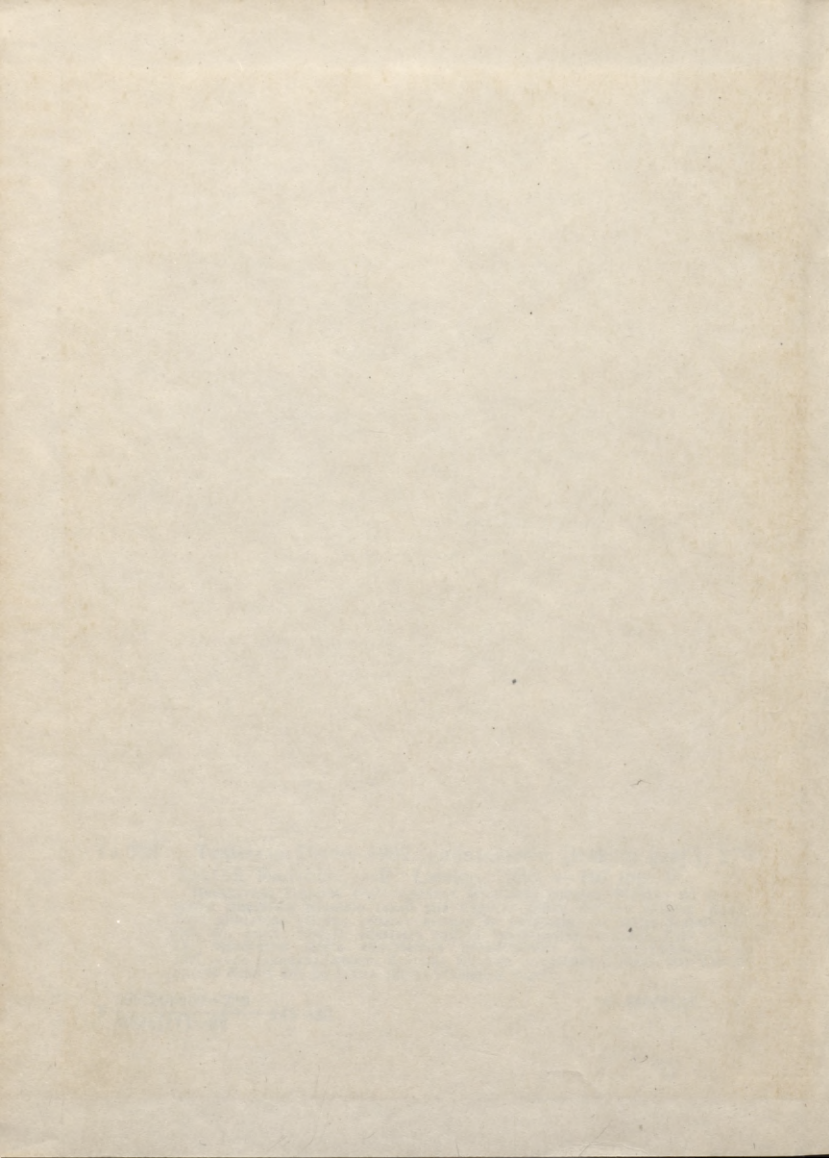
Gadskārtējo krājumu veido vairākas tematiskas nodaļas. Plašākā no tām — teātra zinātnieku pārskata raksti par Latvijas teātru darbību pēdējos gados. Tiem piekļaujas vairāku režisoru atziņas un pārdomas par teātra mākslas ceļiem 80. gados. Nodaļā «Režisora radošā laboratorija» Arkādijs Kacs stāsta, kā veidojusies lecere «Revidenta» iestudējumam — interesantākajam no 1982. gada jaunuzvedumiem. Krājumā ievietots arī piemiņas raksts par pāragri mirušo Krievu drāmas teātra aktieri Vladimīru Sigovu.

T 4907000000—239
M801(11)—83 243—83

85.443(2L)7







LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0306016327

126