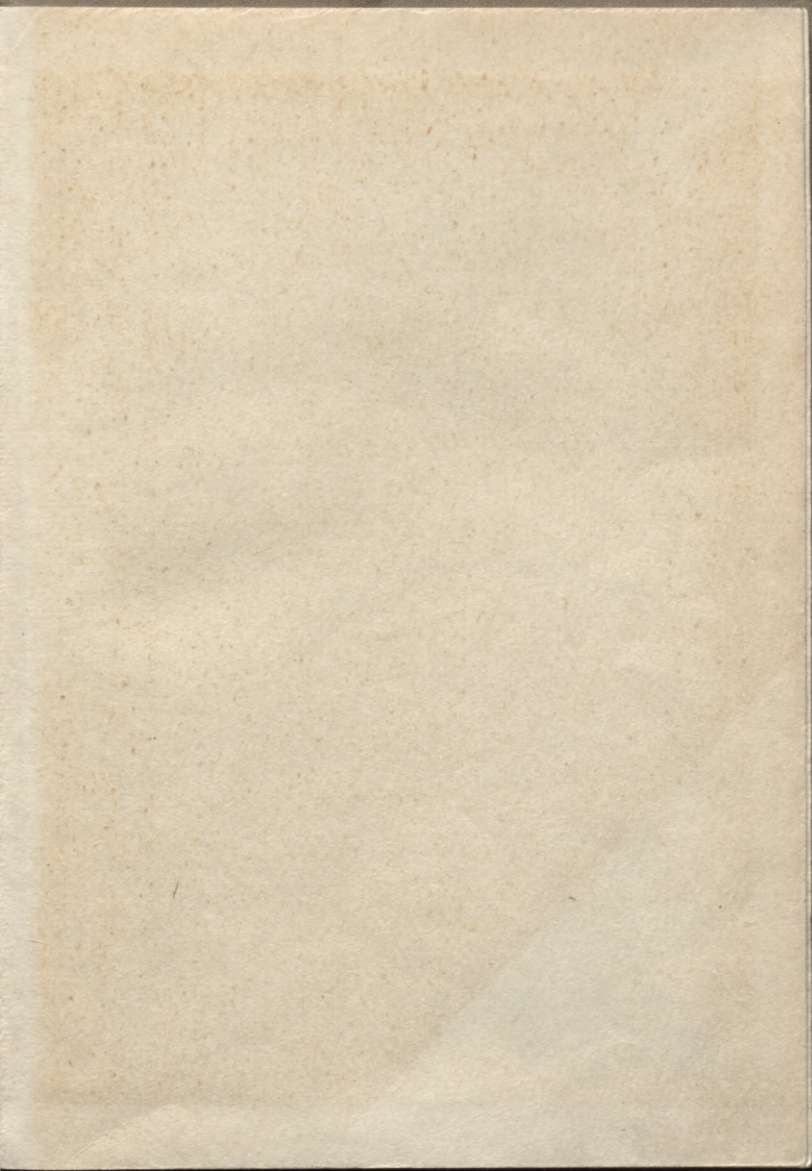


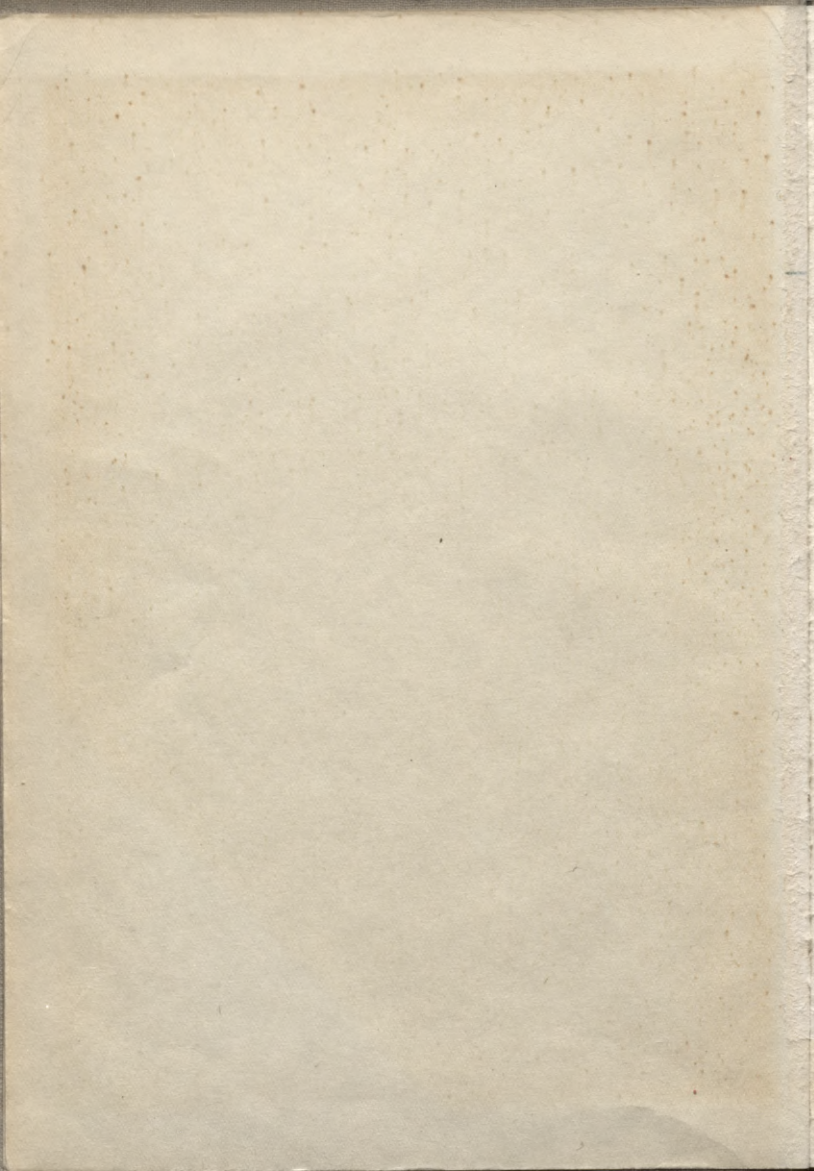
B
79



teātris
un
dzīve

06016317





B
79

B

teātris
un
dzīve

17

Sastādījusi Rita Melnace



IZDEVNIECIBA «LIESMA» RIGA 1973

792
Te 008

Vija Lāča Latv. PSR
Valsts bibliotēka

741

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

Mākslinieks *G. Elers*

© «Liesma», 1973

T 0-8-1-4 385-73
M 801(11)-73

Viktors Hausmanis

1972.

Sis raksts met skatu atpakaļ — 1972. gadā. Ar zināmu laika distanci uz to raugoties, gribas sataustīt teātru darba mezgla punktus tajā gadā, kad Padomju Savienība atzīmēja savu piecdesmito dzimšanas dienu.

UZ SKATUVES BRĀLIGO PADOMJU REPUBLIKU DRAMATURGU DARBI

Gatavošanās Padomju valsts jubilejai ietekmēja arī teātru darbu. Godam sagaidīt valsts svētkus — šāds aicinājums kļuva par teātru darba galveno idejisko uzdevumu, un tagad, kad jubilejas svinības aiz muguras, var no atstatuma paraudzīties, kā teātri šo uzdevumu veica.

Jau kopš 1972. gada sākuma teātros parādījās brālīgo republiku mūsdienu autoru vai klasiķu darbi: Valmieras teātris iestudēja O. Joseliani «Kamēr rati vēl ripo» un N. Matukovska «Amnes-tiju», Akadēmiskais drāmas teātris K. Sajas viencēlienus ar kopīgu nosaukumu «Tātad dzīvoju» un igauņu klasiķa H. Raudsepa komēdiju «Mikumerdi», Dailes teātris — ukraiņu rakstnieka M. Kuliša «Patētisko sonāti». Te jāpiebilst: sezonu no sezonas mūsu teātru repertuārā ir krievu autoru lugas, tā ir parasta parādība, kas aplūkota katrā sezonas apskatā. Soreiz gribas akcentēt citu brālīgo republiku dramaturģijas ienākšanu repertuārā.

Padomju dramaturģijas skates pamatdoma bija tāda, lai citu republiku autoru lugas mūsu teātri rādītu visu sezonu, visu gadu un ne tikai īpašā skates dekādē, taču šo ideju mūsu teātri realizēja tikai daļēji; pie durvim bija jau pati skates dekāde, bet daudzi teātri gadadienai veltītās lugas vēl tikai iestudēja, un to pirmizrādes notika vai nu novembrī — decembrī, vai arī pēc skates dekādes. Gada pēdējos mēnešos Dailes teātris sāka rādīt J. Druces

lugu «Mūsu jaunības putni», Drāmas teātris — A. Čaidzes «Lietu nodos tiesai», Jaunatnes teātris — N. Dumbadzes un G. Lordkipanidzes «Es redzu sauli», bet Krievu drāmas teātris azerbaidžāņu rakstnieka R. Ibragimbekova lugu «Sieviete aiz zaļajām durvīm» parādīja pēc tam, kad jau bija notikusi skatei veltīto iestudējumu apspriešana. Tiesa, šī teātra repertuārā bija arī A. Makajonoka traģikomēdija «Apmātais apustulis». Un tā, pavisam negribot, skate mazliet iemantoja kampaņas raksturu, lai gan padomju dramaturģijas skate tika rīkota, lai bagātinātu repertuāra kopainu un nopietni parādītu brālīgo republiku dramaturģijas sasniegumus, šo republiku cilvēkus, dzīvi, aktuālās problēmas.

Kāpēc uz mūsu skatuvēm jubilejas darbi parādījās tik vēlu? Vai teātri nezināja par gaidāmo skati? Zināja, bet laikam gan domāja par to bez nepieciešamās ieinteresētības. Dailes teātris skatei gatavojās savlaicīgi, bet to piemeklēja neveiksme — režisoram J. Strengam nepavisam neizdevās atrast M. Kuliša lugas «Patētiskā sonāte» iestudējuma atslēgu. Izrādi gan vēl parādīja gada beigās sarīkotajā skates dekādē, bet tad arī pēdējo reizi, jo iestudējumu nācās no repertuāra noņemt. Sāpīgi. Akadēmiskais drāmas teātris ilgāku laiku nevarēja atrast gadadienai vispiemērotāko lugu. Iestudēja K. Sajas diptihu, iestudēja H. Raudsepa komēdiju (abi iestudējumi ir labā mākslinieciskā līmenī), taču pašiem bija tāda sajūta, ka ne viens, ne otrs darbs pēc savas tematikas īsti neatbilst skates uzdevumiem, un tad, jau pavēlā rudenī, režisors J. Bebrišs ķērās pie A. Čaidzes lugas «Lietu nodos tiesai».

Padomju tautu dramaturģijas skate izskanējusi, atstādama dažas atziņas, pārdomas, atstādama sava veida mācību. Katrā ziņā teātru repertuāra kopaina kļuva bagātāka, un varbūt gadadienai veltītā skate rosinās teātrus arī turpmāk aktīvāk meklēt pozitīvas vērtības citu republiku dramaturģijā. Brālīgo tautu dramaturģijas darbu izrādēm vajadzētu būt ikdienas parādībai, ne svētku parādei. Tas būtu dabiski.

Padomju dramaturģijas skatei gatavojamies kā izcilam notikumam, tāpēc arī gribējās sagaidīt neparasti nozīmīgus iestudējumus, bet tādus, jāsaka atklāti, nesagaidījām. Ne visi padomju tautu dramaturģijas darbu uzvedumi kļuva par pašām nozīmīgākajām sezonas parādībām, vairāki no tiem robežojās ar viduvējību un augstāku māksliniecisku vilni neuzsita. Kāpēc? Spriežot pēc kritikas vērtējumiem,¹ par Maskavas teātru dzīves ievērojamiem notikumiem kļuvušas J. Druces lugas «Mūsu jaunības putni» izrādes

¹ «Литературная газета», 1973, 24 янв., с. 8.

Mazajā teātrī un R. Ibragimbekova lugas «Sieviete aiz zaļajām durvīm» iestudējums J. Vahtangova teātrī. Šie darbi uzvesti arī mūsu teātros. Varbūt teātrus pietiekami neieinteresēja pats dramaturģiskais materiāls? Raksturīgi, ka ne mūsu akadēmiskajos, ne Jaunatnes, ne Liepājas teātros brālīgo republiku dramaturgu lugas neiestudēja šo teātru galvenie režisori; darbu uzticēja kārtējiem režisoriem vai arī pieaicināja viesus. Protams, katrā teātrī tam ir savi it kā attaisnojoši iemesli: repertuāra plāni, viesizrādes utt. Taču līdzās ir fakti: diezgan pelēcīga padomju dramaturģijas skate mūsu teātros.

Divus iestudējumus veidoja viesi: J. Druces lugu «Mūsu jaunības putni» Dailes teātrī iestudēja Maskavas režisors A. Viļkins, savukārt Jaunatnes teātrī ar N. Dumbadzes un G. Lordkipanidzes lugu «Es redzu sauli» strādāja gruzīnu režisors T. Abašidze. Abi šie iestudējumi radījuši dzīvu domu apmaiņu un pārrunas, taču abos gadījumos viesrežisoru pieaicināšana ir attaisnojusies. Īpaši noderīga ir viesu piesaistīšana, ja viņš pārstāv to pašu tautību, ko lugas autors; tāpēc Jaunatnes teātris pavisam pamatoti «Es redzu sauli» uzlūdzta iestudēt T. Abašidzi. Iespējams, ka lietderīgāk būtu bijis J. Druces darba iestudēšanai aicināt moldāvu režisoru, taču viesrežisors A. Viļkins nāca ar pavisam svaigu lugas lasījumu un aktieru spēles principiem, kas varēja būt lietderīgi Dailes teātra ansamblim. J. Druces «Mūsu jaunības putni» uzvedums Dailes teātrī radījis pamatotus iebildumus, taču nevar noliegt, ka tas ir nopietni darīts darbs.

Padomju tautu dramaturgu darbu izrādes saasināja mūsu uzmanību problēmai par nacionālās specifikas, nacionālā kolorīta izmantošanu un iekausēšanu izrādē. Dažādi režisori te gājuši dažādu ceļu. J. Bebrišs, iestudēdams A. Chaidzes lugu «Lietu nodos tiesai», nav īpaši centies piesaistīt uzmanību darbības vietai — Gruzijai. Tikko jaušami grimā vai izturēšanās veidā aktieri ievēl pa kādai neuzkrītošai nacionālās specifikas iezīmei. J. Bebrišs rīkojies pilnīgi pareizi, jo šajā gadījumā nav svarīgi, vai notikums risinās Gruzijā vai citā republikā, būtiski nozīmīga ir pati lugā izvirzītā problēma par cilvēka godīgumu un atbildības izjūtu.

Pretēju ceļu gājis T. Abašidze, iestudējot N. Dumbadzes un G. Lordkipanidzes lugu «Es redzu sauli». Arī te režisora pieeja jāatzīst par pareizu — tādu diktē pats dramatiskais materiāls. Luga ir bez grodāk savīta sižeta, teātris mums rāda žanrisku ainu virkni, darbība notiek Gruzijas laukos Lielā Tēvijas kara dienās, un nacionālā kolorīta ietonējums iestudējumam nāk par labu, tas ir pat nepieciešams. Pretruna iezīmējas vēlāk. Katrai tautai ir savi

temperaments, sava garīgā struktūra. Mēs nevaram mēroties ar dienvidniekiem jūtu izvirduma izpausmē, tāpēc dienvidnieciskās izpausmes formas mums nereti šķiet par daudz izkāpinātas. T. Abašidze, lugu iestudējot, bija baidījies, lai gruzīni uz skatuves neiznāktu ar «zivs temperamentu», tāpēc lika aktieriem klaji un saasināti spēlēt jūtas. Mūsu aktieri pārdzīvojumus raduši nedaudz klusināt, it kā raudzīties sevī, un režisora dotais klajais spēles princips viņiem šķita svešāds un pagrūti realizējams. Izrādē ir vajadzīgs gruzīnu kolorīts, bet nez vai jebkad latviešu aktieri tēlos ar tādiem spēles paņēmieniem, kādus lieto gruzīnu aktieri, un nez vai tas ir vajadzīgs. Ir pavisam labi, ja katras tautas pārstāvis tēlo ar viņam raksturīgo temperamentu un dzīves uztveri, protams, cenšoties pārņemt nacionālā kolorīta iezīmes, bet ne pašu spēles veidu.

Jona Druces «Mūsu jaunības putni» iestudējums Dailes teātrī ir pilnīgi pretējas ievirzes darbs. A. Viļkina uzveduma spēks ir reljefā dramatiskā darba domas izcelšanā, tā ir atklāta ar grafisku skaidrību un uzskatāmību. Galveno lomu tēlotāji D. Kuple un A. Bērziņš šo domu pasniedz pārliecinoši, emocionāli sasilda, tāpēc arī izrādē kļūst par iedarbīgu mākslas darbu. Bet skaidrs arī tas, ka A. Viļkina izvēlētais ceļš nav vienīgi iespējamais šīs lugas atklāsmē un ka izrādē droši vien būtu ko iemantojusi, ja tajā skanētu J. Druces lugas brīnišķais nacionālais kolorīts. J. Druces lugas iestudējums Dailes teātrī ir kā grafika, kā tāda vērtējama arī tā scenogrāfija (dekorators V. Valeriuss). Tā ir mākslinieciski izteismīga grafika, bet varbūt te vairāk vietā būtu glezna ar bagātām krāsu niansēm un pārejām, varbūt J. Druces luga tad atplauktu vēl krāšņāk, idejiski spēcīgāk.

Padomju tautu dramaturģijas skatē mēs vairāk bijām ņēmēji, mazāk devēji, lai gan teātru un dramaturģijas mijiedarbība ir došanas un ņemšanas process. Mēs meklējām un atradām dažus nozīmīgus darbus kaimiņu republiku dramaturģijas tīnēs, bet ko devām pretī? Nav mums nemaldīgas un pilnīgas teātra dzīves statistikas, bet no latviešu mūsdienu oriģināldramaturģijas citu republiku teātrus tikpat kā nekas neieinteresēja. Latviešu dramaturģiju pārstāv Raiņis. «Pūt, vējiņi!» iestudēja Ļeņingradā, Vorosilovgradā, Pērnavā, kur režisori meklē jaunus ceļus Raiņa lugas atklāsmē. Mūsdienu lugas citu republiku režisorus interesē reti. Šis fakts jāpatur vērā, domājot par oriģināldramaturģijas problēmu.

ORIĢINĀLDRAMATURĢIJAS CELMAJA

Ar oriģināldramaturģiju mums iet, kā tautā mēdz teikt, kā pa celmiem. Brīžiem lugu nav, teātri iestudē vienu divus oriģināldarbus sezonā; tad dramaturgi sasparojas, liekas — grūtību kalni pārvarēti un dramaturģija no celmāja iznākusi līdzenumā, bet — sajūta bijusi mānīga: atliek pamest skatu uz priekšu, lai redzētu, ka celmājs tepat atkal priekšā un līdzenums bijis tikai šaura stiga.

Domas par sasniegto līdzenumu rosināja fakts, ka uz skatuvēm parādījās agrākajās sezonās sen nepieredzēts lugu skaits. Sāksim skaitīt: profesionālajos teātros sanāk desmit jaunu lugu iestudējumu, tautas teātros vēl trīs, kopā — velna ducis. Nav slikti! Īpaši raženi bijuši G. Priede un P. Putniņš, katram pa trīnītim — trīs dažādos teātros iestudēti darbi: Dailes teātris rādīja G. Priedes lugu «Otilija un viņas bērnu bērni», Jaunatnes teātris — «Uguns-kuru lejā pie stacijas», Jelgavas Tautas teātris — «Vēcrīgas libieša portretu». Drāmas teātris iestudēja P. Putniņa «Paši pūta, paši dega», Dailes teātris — «Mulķi un pletētājus», Liepājā autors pats sagatavoja «Lopu skaitīšanu». Daudz neatpalika E. Ansons. 1972. gadā uz skatuvēm parādījās divi viņa darbi: Drāmas teātri «Stārķa matemātika» un Liepājā «Makšķernieku stāsts». Dailes teātris rāda V. Vīgantes lugu «Parastais 1×1».

E. Ansona un V. Vīgantes atgriešanās teātri ir iezīmīga parādība; vairākas sezonas šo autoru lugas teātri neizrādīja, viņu spēkiem ticību sāka zaudēt gan skatītāji, gan laikam paši lugu rakstītāji. 1972. gadā ar abu dramaturgu darbiem sastapāmies no jauna, tas ir būtiski svarīgi, īpaši E. Ansonam, jo viņam ilgu laiku trūka savu darbu pārbaudes iespēju. Viņš rakstīja jaunas lugas, iedzīvojās varoņu pasaulē un — krāva pabeigtos darbus kaudzē. Taču ļoti svarīgi ir, lai luga nonāk uz skatuves. Lomas tad iemieso dzīvi aktieri un autors īsti uzskatāmi var pārliecināties, kas no skatuves skan un kas iznāk samāksloti, ko aktieris nespēj iedzīvināt un ar savu domu sasildīt. E. Ansona lugu iestudējumi plašāku rezonansi nerādīja, vēl vairāk — viņa «Makšķernieku stāsta» izrādes Liepājas skatītāji nepieņēma. Kas īsti vainīgs — teātris vai autors? Neziņēsim, bet skaidrs ir viens, ka E. Ansons to uztvēra kā nopietnu mācību sava rakstības veida pārbaudē. Tātad arī tādām mazveiksmīgām iestudējumam ir sava nozīme.

Ne tik uzskatāmi par savas lugas nepilnībām būs pārliecinājusies V. Vīgante, jo «Parastā 1×1» izrādes ir labi apmeklētas, režisore F. Ertne ar jauneklīgu aizrautību lugu aizstāvējusi,

viņa ienesusi tajā lielāku loģiku, un skatītājiem darbs šķiet pieņemams. Vērtētājs gan saskata «Parastajā 1×1» daudzus izveides negludumus un pretrunas. Tā ir luga, kas balstās uz dzīvī ieraudzītas problēmas nosaukšanu un nelielām patiesībām, kuras bieži vien ietvertas atsevišķā replikā.

Dramaturģijai pievērsies pieredzējušais prozaīķis Z. Skujiņš. Prozas rakstnieka pāriešana dramaturģijā nekad nenotiek pavisam gludi, jo jāapgūst cits izteiksmes veids un varoņi jāparāda nepātrauktā darbībā. Grūtību pēdas manāmas arī Z. Skujiņa lugā «Brunču medības», ko izrādīja Valmieras teātris.

Alūksnes Tautas teātris pierādījis, ka profesionālie teātri veltī metuši likumu M. Birzes drāmai «Melnš Cimmermaņa pianīno». Tiesa, pretrunīgs ir M. Birzes lugas fināls, jo dramaturgs tajā izdarījis pārkārtojumus, kas maz pārliecina, un tomēr izrāde kļuvusi par spraigu patiesības izziņas procesu. Var būt, ka pieredzējušāks režisors būtu spējis dramaturgam palīdzēt atrast arī pamatotāku lugas finālu.

Pagājušā gada dramaturģijas aktīvā jāieraksta P. Putniņa un G. Priedes jaunie darbi. Abus dramaturgus vieno īpaša uzmanība pret sociālajām parādībām. G. Priede klusinātāk, P. Putniņš asāk runā par mūsdienu sabiedrības dzīvi un mēģina nofiksēt aktuālas problēmas. P. Putniņu, piemēram, satrauc pretstats, kāds dažkārt izveidojas starp materiālo labklājību un cilvēku garīgo pasauli. Šim jautājumam viņš veltījis lugu «Paši pūta, paši dega» un vēlreiz to skar komēdijā «Lopu skaitīšana». Šāda problēma pastāv, to liecina arī igauņu rakstnieka E. Vetemā tikko uzrakstītā luga «Vakariņas piecām personām», kurā tāpat iezīmēta pretruna starp materiālo labklājību un sabiedrības daļas plašāku garīgu interešu trūkumu.

Arī G. Priede ir konsekvents sabiedrisku problēmu risinātājs, tikai viņa lugas ārēji ir klusinātākas, tāpēc mānīgākas; nereti to darbība risinās šaurā ģimenes lokā, kā tas notiek lugā «Ugunsurs lejā pie stacijas». Tajā sarunājas pieci cilvēki par savām attiecībām, par tagadni un pagātņi. It kā neliela kamerstila ludziņa, bet tajā strāvo dziļa doma par cilvēku aizspriedumiem, tajā izskan dramaturga protests pret paviršiem spriedumiem un etiķetēm, ko ašu roku dažreiz esam gatavi piespraust cilvēkiem un parādībām. G. Priede parāda vairāku gadagājumu cilvēkus, notēlo vectēvu, viņa meitu un vīru, parāda mazdēlu Didzi (tēlu grupējums tāds pats kā «Otilijā un viņas bērnu bērnos», taču tur jauniešu ceļš ir neganti samudžinājies). «Ugunsurā lejā pie stacijas» rakstnieks apliecina domu, ka jaunieši ir dažādi, bet kodolu veido tādi garīgi skaidri zēni un meitenes kā Didzis un Rudite. Luga ar piecām

personām, bet, uzmanīgāk viņās ielūkojoties, redzam plašu sabiedrības daļas šķelumu.

Tātad 1972. gads devis bagātu lugu ražu, par oriģināllugu trūkumu vairs nav jābažijas (protams, nevar pasacīt, cik ilgi), ir vairāki labi, kvalitatīvi darbi. Viss būtu kārtībā, celmājs atstāts. Taču kā izskaidrot faktu, ka neviena no mūsu jaunajām oriģināllugām neiemantoja Vissavienības teātru ievēribu? Kāpēc mūsu devums padomju tautu dramaturģijas skatē bija vairāk nekā skops? Mēs izrādījām lietuviešu dramaturga G. Kanoviča lugu «Uguns azotē» (Liepājas teātris), moldāvi spēlē D. Urnavičutes «Tētuka rotaļietas» (šo lugu rādīja arī Ventspils Tautas teātris), Maskavas Jermolovas teātris iestudēja J. Marcinkēviča «Mindaugu». Tā ir kaimiņu lietuviešu dramaturģijas «ģeogrāfija». Māc tā kā skaudība un žēlums, ka mūsu darbi palikuši pašu mājās. Var jau būt, ka vainojams attiecīgas informācijas un tulkojumu trūkums. Pirms pāris sezonām Panevėžus teātrī popularitāti iemantoja G. Priedes «Otilija un viņas bērnu bērni», kā arī H. Gulbja «Aijā žūžū, bērns kā lācis» Tartu teātrī «Vanemuine», taču luga uzrakstīta pirms vairākiem gadiem. Bet tieši jubilejas gadā? Vai tomēr nav jāatgriežas pie lugu kvalitātes, to konflikta problēmas un mākslinieciskā vērtiena?

Nevar teikt, ka pēdējā laikā uzrakstītajās lugās nebūtu konfliktu, taču tie laikam neiezīmējas tik spēcīgi, lai aktivāk piesaistītu citu republiku lasītāju uzmanību. Negribu apvainot dramaturģus konflikta trūkumā, taču spēcīgāk izcelts tas varēja būt gan H. Gulbja «Un visi nāks pie manis», gan P. Putniņa «Paši pūta, paši dega», gan G. Priedes «Vecrīgas libieša portretā», gan V. Vīgantes «Parastajā 1×1» un Z. Skujiņa «Brunču medībās». Dramatiskais konflikts, šķiet, ir mūsu oriģināllugas vājākā vieta, un lugas nereti pārvēršas klusākās vai skaļākās sarunās par dzīvi. Kritiķis lugu lasa vairākkārt un sameklē dramatiskā darba konflikta kontūras, bet skatītājs to redz vienreiz un paņem sev līdzī ātrāk uztveramo — sarunas par dzīvi.

Otrs faktors, kas var lugām piesaistīt citu republiku lasītāju un skatītāju uzmanību, ir interesanti varoņi, spilgti raksturi. Bet cik ir tādu lomu, ko aktieri uzreiz gribētu tēlot 1972. gadā uzvestajās lugās? Cik ir tādu lomu, kurās vajadzīgs viss aktiera talants un vēl vairāk? Pagrūti atbildēt, un, ja teātris grib sagādāt aktieriem interesantu darbu, tad repertuārā iekļauj T. Viljamsa, V. Somerseta Moema, M. Friša lugas. Dažkārt var lasīt, ka izcilo varoņu laiki pagājuši; par to var diskutēt, bet pieņemsim, ka tā ir, taču interesantu cilvēku laiks nekādā ziņā nav pagājis, cilvēku

attiecības nav kļuvušas ne par matu vienkāršākas, un cilvēks tāpat cinās ar pretrunām, tāpat grib izprast sevi, kā tas bija V. Šekspīra vai A. de Misē laikā. Un kas gan ir T. Viljamsa lugas «Leguānas nakts» varoņi? Pavisam parasti amerikāņi, kas kaujas ar postu un izmisumu, bet viņus tēlo rakstnieks — psihologs, cilvēku pazinējs un pētnieks, un tad ieraugām, cik komplicēti ir šie «varoņi».

Origināldramaturģijas vezums republikā ir izkustējies, taču bail vien, ka tas atkal neaizķeras pie nākamā celma.

KLASIKA SODIEN

Gandrīz katras sezonas neiztrūkstoša problēma ir klasikas interpretācija. Gadi iet uz priekšu, mainās mūsu attieksme pret klasiku, mainās izpratne, bet pati problēma paliek, jo režisori atkal un atkal pievēršas klasikai un cenšas atrast vispareizāko ceļu tās mūsdienīgai atklāsmei.

1972. gads bija nozīmīgs ar to, ka teātros parādījās vairāki sen neizrādīti klasikas darbi, ka repertuārā ienāca samērā daudz klasisko lugu. Pēc sešdesmit gadiem latviešu teātris pievērsās «Ričardam III», ko iestudēja Dailes teātris. Reta parādība uz perifērijas teātra skatuves ir «Hamlets». Valmieras teātra kolektīvam O. Krodera režijā pietika drosmes riskēt. Akadēmiskajos teātros diezgan ilgi nebija rādīts M. Gorkijs, Drāmas teātris parādu nolīdzināja, iestudēdams «Vasarniekus». Jaunatnes teātra repertuārā pavisam īsu brīdi parādījās A. Ostrovska «Negaiss», bet pazuda, sezonas beigās nesagaidījis. Valmieras teātri M. Ķimele izmēģināja spēkus ar reti izrādīto Raiņa «Mušu ķēniņu», Liepājas teātri pavidēja R. Blaumaņa «Ugunī», Valmieras teātris atdzīvināja A. Brigaderes «Sievu karus ar Belcebulu». Par svarīgu notikumu vajadzēja kļūt A. Upīša «Žannas d'Arkas» uzvedumam Krievu drāmas teātri.

Uzskaitījums rāda, ka esam bijuši liecinieki klasikas bagātam gadam. Nav iespējams visus šos darbus izanalizēt, tas darīts atsevišķos apskatos un rakstos¹, mēģināsim te ieskicēt tikai pāris pamattendences režisoru attieksmē pret klasiku. Tās ir vairākas, gan pozitīvas, gan apstrīdamas. Pašā galējā spārnā atrodas Andreja Upīša tragēdijas «Žanna d'Arka» (režisori A. Kacs un

¹ Hausmanis V. Šekspīrs un režisora koncepcija. — «Māksla», 1973, № 1, 37.—39. lpp.

I. Pekers) iestudējums, kurā sastopamies ar režisora koncepcijas hiperbolizētu izpausmi.

Krievu drāmas teātra aktieri necenšas attēlot precīzas darbības ainas, bet A. Upīša traģēdiju izstāsta, saglabājot savu attieksmi pret stāstāmo vielu. Režisori necenšas slēpt, ka aktieri tikai tēlo attiecīgo lomu. Tūlī izvirzās jautājums, vai izvēlētais iestudējuma veids vislabāk atbilst tieši A. Upīša traģēdijai, drīzāk tas piemērots būtu Z. Anuija «Ciruliša» uzvedumam, jo tur to diktē pats dramatiskais materiāls. A. Upīša traģēdija šādam veidam pretojas. A. Upīts vairāk ir tēlotājs, raksturotājs, bet Krievu drāmas teātra izrādē cilvēku noraksturojumam ierādīta maza vieta, veidojas disonanse starp literāro vielu un tās skatuvisko atklāsmi. Režisors lugu stipri īsinājis, no teksta svītrotā viena no galvenajām traģēdijas tēmām — Zannas attieksmes ar tautu, līdz ar to rodas vairāki neatrisināti jautājumi un pats galvenais no tiem — kāpēc Zanna sākmā uzvar un kāpēc vēlāk cieš sakāvi? Savukārt tekstu režisors papildinājis ar iespraudumiem no Z. Anuija un B. Šova lugām par Zannu. Krievu drāmas teātra iestudējumu nevar nosaukt tieši par vāju, bet režisora pieeja klasikas darbam liekas nepieņemama. Svarīgi tomēr ir respektēt dramaturga darba ideju un rakstības stilu.

O. Krodera iestudētajā «Hamletā» saista režisora interesantā iecere. Nozīmīga un akceptējama ir režisora griba kopā ar aktieriem dziļi izprast Šekspīra varoņu cilvēcisko jēgu un nerunāt no skatuves neizanalizētas frāzes. Šekspīra «Hamlets» te, kā saka, pietuvināts zemei, taču ir arī vairākas iebildes. Režisora doma ir mazliet varmācīgi uztipta Šekspīra «Hamletam». Pēc režisora ieceres, kā to stāsta arī S. Freinberga savā rakstā, Hamlets jaunajā vidē pats kļūst jauns, morāli grimst un uzsāk atriebi, kas ir viņa kļūda. Protams, ir tiesības pastāvēt arī tādai koncepcijai, bet no V. Šekspīra traģēdijas gan tā nav izaugusi.

Vairākos gadījumos aktieri režisora ieceri nevar piepildīt, viņi gan pūlas to darīt, bet pārāk redzamas ir pūliņu pēdas. Daži tēli iznākuši samocīti, tas attiecas uz Ģertrūdi, Ofēliju, Horāciju, par daudz tieši uztipts ir patoloģiski seksuālu noviržu tēlojums. O. Krodera inscenējumā ievērojam svaigu, kaut vietām diskutējamu koncepciju, kam izrādēs bieži vien pietrūkst mākslinieciska seguma.

Un vēl kāda problēma vai vismaz miniprblēma. Kādu laiku daudz runājām un rakstījām par to, ka Šekspīra varoņos nevajag īpaši akcentēt viņu dižciltīgo izcelšanos, protams, ja tāda ir. Mūs interesē cilvēks Līrs un nevis karalis Līrs. Tas būtu pareizi, bet «Hamleta» izrādēs, kad dāņu princi tēlo M. Vērdiņš, atskāršam,

ka šai uzskatā esam aizgājuši par tālu. M. Vērdiņš nepavisam neliek apjaust, kas varētu būt viņa tēlojamais varonis, iespējams, ka tas ir kāds zvejnieks vai lempīgs lauku puisis. Vai Hamleta tēlā galvenais būtu iznesīga izturēšanās? Protams, nē, taču, runājot par tēla izpēti, nedrīkstam aizmirst tik svarīgu apstākli kā sociālo izcelsmi, kas daudz ko var izskaidrot un pamatot varoņa rīcībā. Kad uz skatuves spēlējam zemniekus H. Raudsepa «Mikumerdi» vai A. Brigaderes «Sievu karos ar Belcebulu», zināmu vērību pievēršam tam, lai uz skatuves būtu attiecīgās vides cilvēki. Kāpēc lai būtu citādi, ja tēlojam karaļgalma ļaudis? Sai ziņā par etalonu gribas uzlūkot K. Hepbernu Akvitānijas Eleonoras lomā angļu filmā «Lauva ziemā». Aktrise vispirms saista ar bagāto un neparasto tēla iekšējo dzīvi, ar psiholoģiski interesantām, negaidītām pārējām, viņas darbs ir cilvēka rakstura dziļa studija. Tajā pašā laikā Eleonora ir karaliene, aristokrāte pēc stājas un izturēšanās, un abas šīs puses viena otru padziļina, nevis traucē.

Uz īpašu originalitāti nepretendē A. Liniņa iestudētais «Ričards III», taču uzvedumam ir stingrs «mugurkauls» — doma par apdāvinātas personības degradāciju, ja cilvēks savu dzīvi pakļauj maldīgam mērķim un nostājas uz nozieguma ceļa. Dailes teātra aktieri un vispirms H. Liepiņš Ričarda lomā rada izteiksmīgus, mākslinieciski iedarbīgus tēlus. Iestudējumā panākts noskaņots koptēls, izrāde atstāj pabeigtības iespaidu.

Zināmas pārdomas rada «Vasarnieku» iestudējums Akadēmiskajā drāmas teātrī. Šo darbu augstu novērtēja Maskavas kritiķi, pašu mājās bijām krietni vien atturīgāki. Varbūt tāpēc, ka, mazāk pazīstot šīs lugas interpretācijas vēsturi, grūtāk novērtēt režisora un aktieru snieguma novatorismu. «Vasarnieku» izrāde vispirms saista kā aktieru meistarības parāde. I. Adermaņa Basovs un U. Dumpja Šalimovs, L. Freimanis Kalerija un G. Cilinska Dudakovs, J. Pļaviņa Suslovs, M. Krauzes un A. Kairišas Jūlija Filipovna — tie ir nozīmīgi darbi gan šo aktieru gaitās, gan lomu skatuviskā interpretācijā, jo daudzi no aktieriem nākuši ar jaunatklāsmi. Maskavā izrādi uzslavēja, bet... Rīgā pēc tam luga izrādīta nedaudzās reizes, tiesa, izrādes bija labi apmeklētas, tomēr par īstu repertuāra darbu M. Gorkija luga nekluva, un šis fakts liek kļūt uzmanīgiem. Lasām, ka M. Gorkija lugas ārzemēs iet ar izciliem panākumiem, Jaunatnes teātrī samērā ilgi repertuārā turējās «Pēdējie», — kāpēc skatītājs īsti nav iemīlojis «Vasarniekus»? Aktieru snieguma ziņā tā ir pārāka par «Pēdējiem» Jaunatnes teātrī. Režisors A. Jaunušans, lugu iestudējot, domāja par mūsdienām un šodienas skatītāju, bet, izrādi raugoties, galvenokārt

uztveram to, ka kādreiz bija tādi cilvēki, dzīvoja, mīlēja, mocījās.

Kādā veidā, kādā toņkārtā runāt lielās klasikas darbu inscenējumos? Mūsu aktieri aizgājuši no cildenas deklamatoriskas patētikas. «Hamleta» iestudējumā R. Rudāks Hamleta lomā, R. Zēbergs — Polonijs un J. Zariņš — Klaudijs parāda, ka Šekspīra tekstu var runāt it kā pavisam vienkārši, nepadarot to ne siku, ne beznozīmīgu. Turpretī M. Vērdiņš Hamleta lomā Šekspīra tekstu pārvērš sadzīvīskā haosā. Nevar taču runāt pavirši un neorganizēti tad, ja varonim mokošu pārdomu ceļā jāizšķir dzīves visbūtiskākie jautājumi. Kā tad runāt? Karalieņu lāstu skats «Ričarda III» pirmajās izrādēs pierādīja, ka par daudz sakāpināta, bet emocionāli ne viscaur piesātināta izteiksme arī nesasniedz gaidīto rezultātu, un aktrises skata veidojumā izdarīja korekciju. Labu vidus ceļu šai izrādē iet H. Liepiņš — viņa runa, viņa tēlojuma veids ir kaislīgs, izkāpināts, tā ir Šekspīra varoņa darbības loģika un kaisme, bet viscaur Ričarda rīcība ir pamatota.

Klasikas darbu interpretācijā nav un laikam nevar būt vienas receptes, katrs režisors, ķerdamies pie klasiskas lugas, no jauna risina veselu problēmu kompleksu. Risina patstāvīgi, kā jau radošs mākslinieks. Vienu gan var pasacīt: klasikas darbs uz skatuves vienmēr būs interesants tad, ja centrā būs sarežģīts, daudzveidīgs, izpētīts un izpētāms cilvēks.

PAGaidu ATBILDE SENAJĀ STRIDĀ

Pēdējos gados laiku pa laikam ir uzliesmojis un atkal apdzisis strīds par to, kas teātra mākslā ir galvenais, primārais: režisors vai aktieris. Pēc attiecīgām atbildēm teātri dalījušies režisora teātros un aktieru teātros. Patiesībā nekā sarežģīta šai problēmā nav, ideālais gadījums ir spējīga režisora harmoniska apvienība ar apdāvinātu aktieru ansambli. Bet praksē šāda harmonija ne tik bieži atgadās, pēdējos gados daudz akcentēta tieši režisora primārā loma savdabīga teātra veidošanā. Maskavā pats raksturīgākais «režisora virziens» teātra piemērs ir J. Ļubimova vadītais teātris Tagankas laukumā, pie mums — ne tik izteikts — Ā. Šapiro vadītais Jaunatnes teātris, par tādu pirms kādiem gadiem P. Pētersons gribēja izveidot Dailes teātri.

1972. gads ieilgušajā strīdā par režisora un aktieru lomu teātrī devis pagaidu atbildi, ko nākotne varbūt atkal korigēs. 1972. gada vasarā Akadēmiskais drāmas teātris viesojās Maskavā. Prognozes nebija diez cik spīdošas: vasaras vidus, īstie Maskavas «teatrāļi» izklīduši atvaļinājumos, maskavieši ir izlutināti ar labāko Eiropas teātru viesizrādēm, un te ierodas Maskavā nelielas republikas teātris, kas spēlē svešā, nesaprotamā valodā. Istenība prognozes apgāza — viesizrādes pagāja visai sekmīgi, mūsu Drāmas teātra izrādes tiek uzskatītas par pašām nozīmīgākajām padomju tautu teātru viesizrāžu skatē Maskavā.

Preses konferencē pēc atgriešanās no Maskavas A. Jaunušans kautrīgi sacīja, ka uz īpašiem panākumiem kolektīvs neesot cerējis. «Mēs jau esam vecmodīgs teātris,» piebilda režisors. Taču izrādījās, ka «vecmodīgais» teātris pašreiz ir pavisam moderns. Islaidīgi modes viļņi uzplūst un atplūst, bet arvien moderna ir īsta, dziļa, reālistiska māksla, skatītājus arvien saista un saistīs lieli aktieri, un šis ir viens no Akadēmiskā drāmas teātra viesizrāžu panākumu cēloņiem. Teātri ir spējīga, kvalitatīva režija, bet teātri ir arī plaša meistarību plejāde. Vēl lieku reizi gribas atgādināt, ka tā nav nejaušība, bet režijas ilgas un mērķtiecīgas darbības rezultāts. A. Jaunušans ilgstoši un neatlaidīgi centies audzināt aktierus un kopt ansambli, līdzās sevis izteikšanai viņam arvien prātā bijis otrs uzdevums: izkopt aktieri, kas spēš ja ne šodien, tad rīt viņa ieceri izteikt. Tagad šāda situācija ir radusies, tā nav panākta ne vienā dienā, ne gadā, vajadzīgi vismaz pieci seši gadi, lai stabilizētu un nostiprinātu teātri. Maskavieši mūsu teātra izrādēm sekoja ieinteresēti, jo te varēja vērot meistarisku aktieru spēli labos iestudējumos.

Tā saucamajās režisoru izrādēs inscenētāja ieceri vai negaidītu paņēmieni samērā ātri atklājam, kādu laiku tas mūs saista, bet tad pārstāj interesēt. Pēdējos gados, manuprāt, zināmu krīzi pārdzīvo publicistiskais virziens teātrī. Tāds var būt un pret to nekas nav iebilstams, varam pieņemt atsevišķas izrādes, kurās autora un režisora ideju mums atklāti iestāsta. Bet, ja tādas savairojas, tās apnik, kļūstam īgni un sākam prātot par to, ka mēs paši gribētu saprast un izdomāt domu, un vairs nevēlamies, lai ideju nepārprotami pasaka priekšā. Tad izjūtam, kādas priekšrocības ir īstai aktiermākslas izrādei.

1972. gads skaidrāk atklāja arī Dailes teātra iepriekšējo gadu neveiksmju cēloņus. P. Pētersons bija labs režisors un radija nozīmīgus inscenējumus, taču viņam maz interesēja aktieru izaugsme. Teātri strādā E. Smilga laika paaudze, tajā ir daudzi izcili meistari,

taču kā trupas skaitlisks papildinājums kolektīvā ieplūduši daudzi viduvēji aktieri ar visai ierobežotām izteiksmes iespējām. Pa reizei atsevišķās raksturlomās šādus aktierus var izmantot, bet teātrim vajadzīgi aktieri, kas spējīgi «nest» repertuāru, teātrim vajadzīgi varoņi un varones, bet tieši tādas teātra III un IV studija vai nu nedeļa, nemaz, vai deva pārāk maz. Trupā aktieru ir daudz, bet pašu nepieciešamāko — varoņlomu tēlotāju — trūkst. Ko gan domāt par sarežģītiem dramaturģijas darbiem vai monolītiem inscenējumiem, ja kolektīvā nav vadošo lomu tēlotāju? Būs vajadzīgi vairāki gadi, līdz teātris varēs nostabilizēt trupu un likvidēt šo smago mantojumu. Pašreiz teātri aug jauna, liekas, pareizi komplektēta studija. Cerēsim uz rītdienu.

Pie režisoru un aktieru savstarpējās mijiedarbības problēmas apstājamies, vērtējot arī Valmieras un Liepājas teātra darbu. Pamatotu popularitāti pēdējos gados iemantojis Valmieras teātris, tur ir stabils, darbaspējīgs kolektīvs, spēcīga režija, kurā harmoniski apvienojas trīs paaudzes: P. Lūcis — vecā, O. Kroders — vidējā, M. Ķimele un E. Freibergs — jaunākā. Katram no šiem režisoriem ir savs rokraksts, bet visus viņus apvieno kopīga īpašība: vēlēšanās savu domu izteikt ar aktieru psiholoģiski pamatotas, niansētas spēles paņēmieniem. Gan P. Lūcis, gan O. Kroders jau gadiem ilgi neatlaidīgi un pacietīgi ir strādājuši pie aktieru audzināšanas un viņu meistarības kopšanas, tāpēc tagad pievilcīgas ir arī tās Valmieras teātra izrādes, kurās režisora koncepcija varbūt ir mazāk spilgta vai nozīmīga, jo te allaž var sekot aktieru patiesai darbībai.

Liepājas teātri režisora darbs ar aktieri pagaidām ir viena no aktuālākajām problēmām. Interesanta režisora dotības atsevišķos uzvedumos apliecinājis A. Migla. Par savdabīgu režisoru top K. Mārsons. Viņu abu darbā, šķiet, kopīga tieksme pēc izteiksmīga, spilgta inscenējuma. K. Mārsons grib un prot radīt izrādes kopējo tēlu, tā tas bija B. Vasiļjeva «Bet rītausmas šeit klusas...» un J. O'Nila «Mīla zem gobām» inscenējumos, taču ārēji labi atrastais ietvars aktieru tēlojuma ziņā palika līdz galam nepiepildīts. Tāpēc pēdējā laikā režisori īpašu vērību piegriezuši tieši darbam ar aktieri, kaut arī pašreiz Liepājas teātri nav tāda pedagoga, kāds bija N. Mūrnieks un I. Mitrēvice, kāds Drāmā ir A. Jaunušans un Dailē A. Liniņš. Režisoru visinteresantākā iecere sabrūk un paliek tukša, ja nav aktieru, kas to var realizēt.

Ko iespēj režisora un aktieru kopīga fantāzija, apliecināja P. Pučiņa lugas «Paši pūta, paši dega» iestudējums Akadēmiskajā drāmas teātri A. Jaunušana režijā. Lugu iepriekš izlasot, radās pat

zināmas šaubas, kā šis interesanti lasāmais darbs dzīvos uz skatuves, jo lugā tikpat kā nav darbības, tā ir žanra ainiņu virkne. Bet luga ierosinājusi režisora fantāziju, un radusies sulīga, detaļām un krāsām bagāta mūsdienu lauku dzīves hiperbolizēta aina. Aktieri tēlus bagātinājuši ar raksturīgām izdarībām un nospēlē daudz vairāk, nekā lugā uzrakstīts. Iestudējumā īpaši jūtams A. Jaunušana koptais ansambļa princips, izrādē nav mazsvarīgu vai nenozīmīgu lomu, kaut arī aktierim jāpasaka tikai viens teikums, kā tas ir I. Adermanim Franča Āmena lomā, vai arī jābilst viens vārds, kā to pirmā cēliena laikā dara J. Pļaviņš Modernieka lomā. Izrādē darbojas vēl rinda interesantu, autora neuzrakstītu tēlu, kas nepasaka ne vārda, bet mēs viņus it labi atceramies. Šie tēli dzīvo līdzās izvērstajām, raksturīgi uztvertajām lomām: E. Radziņas Augustei, A. Liedskalniņai Lelai, I. Tomsones Elzītei, L. Freimanis Ernai.

Ansambļa princips teātrī — tas nav nekas jauns, kādreiz varbūt piemirsts, bet Drāmas teātra labākie iestudējumi parāda, kāds iestudējumam ir spēks, ja ar vienlīdz lielu atbildības sajūtu kā režisors, tā aktieri strādā pie lielās vai vissīkākās lomas. To apliecināja arī tāds ārēji it kā necils iestudējums kā A. Čaidzes «Lietu nodos tiesai» J. Bebriša režijā. Darbība rit pilsētas prokuratūras telpā, iepazīstam prokuru — K. Sebrī un viņa palīdzi — M. Zemdegu. Viņi ir uz skatuves gandrīz visu izrādes laiku. Bet prokuratūras kancelejā strādā arī sekretāre Natija, klauszina rakstāmmašīnas taustiņus, pa reizei atbild apmeklētājiem. Šo lomu tēlo V. Selga. Ko «izspēlēties» te vielas nav, bet no aktrises attieksmes pret lomu jūtam, ka šī sekretāre prokuratūrā ir nopietns, vajadzīgs darbinieks, un šāda sekretāre kļūst vajadzīga arī visā iestudējumā.

1972. gada izrādes lika atgriezties pie jēdzieniem: sadzīves stils, sadzīves raksturojums, sadzīves luga. Kādu laiku šiem jēdzieniem piemita nievīga nokrāsa. Un tagad iedomāsimies, kas būtu «Paši pūta, paši dega», «Skroderdienas Silmačos» vai arī H. Raudsepa «Mikumerdi» izrādes bez sadzīves raksturojuma un sadzīves detaļām. «Skroderdienas Silmačos» R. Blaumanis pats kādreiz nosauca par «sadzīves skatiem», un A. Amtmanis-Briedītis lugu tā arī rādīja kā sadzīves ainas, kam, izrādās, ir milzīgs dzīvotspēks. Un tāpat dzīvo P. Putniņa uzrakstītie «sadzīves skati» — «Paši pūta, paši dega».

Intelektuālisma uzplūdu vilnī sadzīves lugas pieminēšana daudziem lika nicīgi raukt pieres, bet nu jau šai modes slimībai esam pāri. Protams, nedrīkstētu aiziet atpakaļ sendienu kļūdās, kad sadzīves raksturojumu uzlūkoja kā vienīgo iespējamo, bet nepavisam nav ko pelt lugu un izrādi, ja tajā kā viens no raksturojuma veidiem

1971./72. g. sezona. Akadēmiskais
drāmas teātris. I. Tomsone
(Elza) un V. Vārna (Hedviga)
E. Ansona komēdijā «Stārķa
matemātika».



1972./73. g. sezona. Akadēmiskais
drāmas teātris. K. Sebris (Irak-
lijs Razmadze) un M. Zemdega
(Marika Čodrišvili) A. Čaidzes
lugu «Lietu nodos tiesai».





1971./72. g. sezona. Akadēmiskais
drāmas teātris. J. Kubilis (Profe-
sors) un R. Garne (Tā, kuru viņš
gaidīja) K. Sajās traģikomēdiju dip-
tihā «Tātad dzivoju».

1971./72. g. sezona. Akadēmiskais
drāmas teātris. Ģ. Jakovļevs (Ju-
hans) un E. Beseris (Jāks Jorams)
H. Raudsepa komēdijā «Mikumerdī».

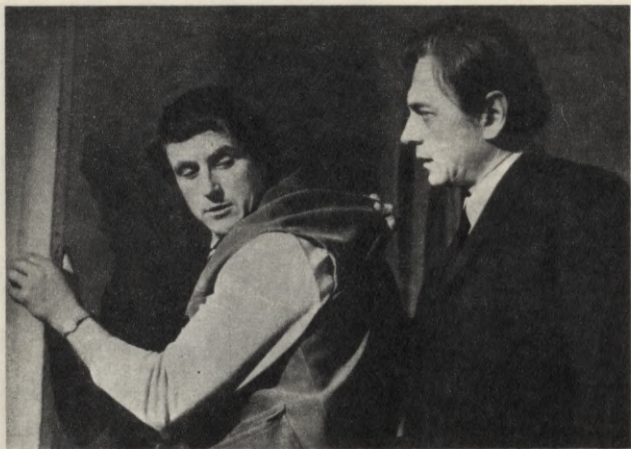


1972./73. g. sezona. Akadēmiskais
drāmas teātris. G. Jakovļevs (Lo-
rencačo) un G. Cilinskis (Aleksan-
dro Mediči) A. de Misē drāmā
«Lorencačo».



1971./72. g. sezona. Akadēmiskais
Raiņa Dailes teātris. K. Auškāps
(Bepo), L. Žvigule (Otilija) un
A. Livmane (Helga) G. Priedes ko-
mēdijā «Otilija un viņas bērnu-
bērni».





1972./73. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. P. Liepiņš (Ludis) un U. Lieldižs (Edmunds Iesalnieks) V. Vigantes lugā «Parastais 1×1».

1971./72. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. Skats no N. Kuliša lugas «Patētiskā sonāte».



1972./73. g. sezona. Akadēmiskais
Raiņa Dailes teātris. D. Kuple
(Ruca) un L. Krivāns (Jauns čī-
gāns) J. Druces drāmā «Mūsu jau-
nības putni».



1972./73. g. sezona. Akadēmiskais
Raiņa Dailes teātris. O. Dreģe
(Nora Mārša) un L. Pupure (Ģer-
trūde Mārša) V. S. Moema komē-
dijā «Apsolītā zeme».

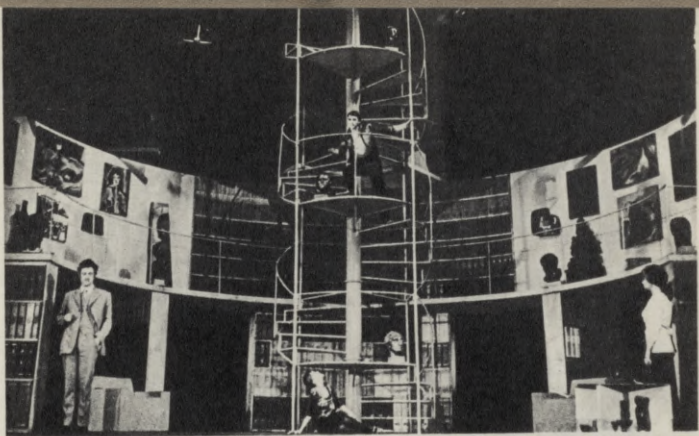




1972./73. g. sezona. Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. L. Freimane (Hanna Dzelksa) un H. Liepiņš (Senons) T. Viljamsa drāmā «Leguānas nakts».

1972./73. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris. Skats no R. Ibragimbekova lugas «Sieviete aiz zaļajām durvīm».





1972./73. g. sezona. Rīgas Krievu drāmas teātris. Skats no A. Makajonoka traģikomēdijas «Vajātais apustulis».

1971./72. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. M. Seržāne (Lonija) un A. Mekšs (Valdis) G. Priedes drāmā «Uguns kurs lejā pie stacijas».

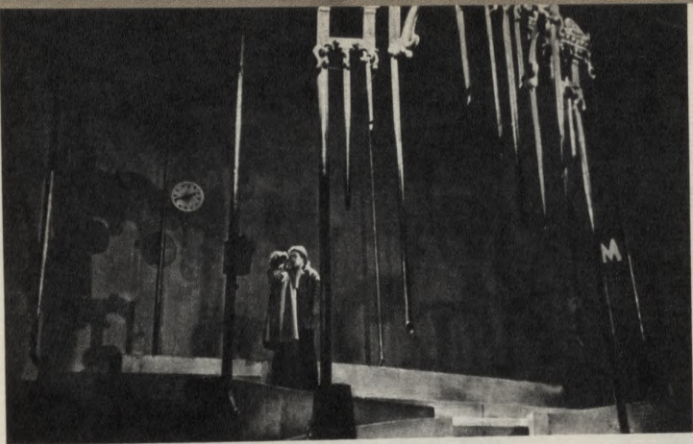




1972./73. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. A. Vecvagare (Nāriņa), E. Treimanis (Odensvīrs), J. Vitoliņš (Jāņtārpiņš), H. Gerhards (Kurmīš) un E. Liepiņš (Tauriņš) R. Grinblata kameroperā «Bārdzīņa meita».

1972./73. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. J. Vitoliņš (Sosoija) N. Dumbadzes un G. Lordkipanidzes lugā «Es redzu sauli».





1971./72. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. Skats no M. Roščina lugas «Valentīns un Valentīna».

1972./73. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. R. Skrjabina (Bel-
ločka), O. Ivanovs (Antons Dodnovs) un V. Ēiks (Miša Zaičikovs) A. Hmeļika
un M. Satrova komēdijā «Lietus gāza kā no spaiņa».





1972./73. g. sezona. Leņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. Skats no V. Rozova lugas «Brālis Aļoša».

1972./73. g. sezona. Liepājas teātris. V. Ferģis (Sveicars) un N. Klētņicks (Jūlijs) E. Ansona komēdijā «Makšķernieka stāsts».





1972./73. g. sezona. Liepājas teātris. D. Milgrāvis (Oto Tutārs) un V. Šneidere (Oīga Tutāre) P. Puļņina komēdijā «Lopu skaitīšana».

1971./72. g. sezona. Liepājas teātris. Skats no B. Vasiļjeva stāsta «Bet rit- ausmas šeit klusas...» dramatisējuma («Enģeļi ellē»). Centrā J. Kuplais (Vaskovs).





1972./73. g. sezona. Liepājas teātris. Dz. Kronberga (Sēliete) un J. Lenēvičs (Linass) Ģ. Kanoviča lugā «Uguns azotē».

1971./72. g. sezona. Liepājas teātris. M. Ustube (Kupera kundze) un M. Blūms (Kupera kungs) V. Delmāres lugā «Viņu pēdējais valsis».



1971./72. g. sezona. Liepājas teātris. V. Verners (Efraims) un A. Jaunzeme (Ebija) J. O'Nila drāmā «Mila zem gobām».



1972./73. g. sezona. Liepājas teātris. A. Karele (Princesīte), G. Borgs (Gailis) un I. Kauliņš (Dziesminieks) brāļu Grimmu pasaku lugā «Brēmenes muzikanti».





1971./72. g. sezona. Liepājas
teātris. Skats no R. Rodžersa
mūzikla «Oklahoma».



1971./72. g. sezona. Leona Pa-
egles Valmieras drāmas teāt-
ris. M. Vērdiņš (Daniels) un
L. Dēvica (Madara) Z. Sku-
jiņa komēdijā «Brunču med-
nieki»

1972./73. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. J. Zariņš (Ilziņš), A. Kampe (Lazdukalns) un M. Vērdiņš (Andžels) I. Indrānes romāna «Cepure ar kastāņiem» dramati-zējumā.



1972./73. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. K. Lorencs (Profesors Vinters) A. Tarazi komēdijā «Aug buciņš, lauž radziņus».





1971./72. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. I. Kalēja (Bebrene) un K. Lorencs (Vaņķis) A. Brigaderes komēdijā «Sievu kari ar Belcebulu».

1972./73. g. sezona. Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. S. Putniņa (Mioara) un J. Samauskis (Jons) D. M. Zamfiresku komēdijā «Sapņu elks».



parādās konkrētā sadzīve. Un ir pat atsevišķi darbi, kā, piemēram, «Paši pūta, paši dega», kur sadzīves raksturojums var kļūt par galveno idejas izteicēju faktoru.

Saruna iesākta par aktieriem, un nāktos nosaukt gada augstākās virsotnes, bet saraksts iznāktu par daudz garš un neprecīzs, pie tam vairāki aktieru sasniegumi jau pieminēti iepriekš. Varētu vēl atzīmēt D. Kupli krustmātes Rucas lomā J. Druces «Mūsu jaunības putnos», G. Cilinska Pelegrinu M. Friša «Santakrusā», J. Kubili Profesora un Vaitaiša lomās K. Sajas diptihā «Tātad dzīvoju», R. Rudāka Hamletu un R. Zēberga Poloniju Valmieras teātra «Hamletā», V. Zvaigzni Vectēva lomā G. Priedes lugā «Ugunskurs lejā pie stacijas» un I. Skrastiņa Dzejnieku uzvedumā «Spēlē, spēlmani!». Domāju, ka sarakstu nav vērts turpināt. Svarīga ir pārliecība, ka mūsu teātros strādā daudz labu aktieru.

UN VĒL — PAR SKATĪTĀJIEM UN KRITIĶIEM

Rakstu laiks beigt, tāpēc īsi par tiem, kas skatās, un par tiem, kas kritizē. Iet gadi, bet skatītājs joprojām mums ir visneskaidrākais jēdziens. Tiesa, bieži vien kritiķi uzstājas skatītāju vārdā, bilešu kontrolieres sakās pazīstam skatītāju, bet zinātnisku pētījumu mums nav. Cik procentu no skatītāju skaita ir strādnieki? Kas to precīzi pasacīs? Igauņu kolēģi atbild tieši: viņu teātros strādnieki ir 10% no apmeklētāju skaita. Šķiet — briesmīgi maz, bet izrādās, ka tas ir pavisam labs procents, ja salīdzina, piemēram, ar Angliju, kur strādnieki ir tikai 0,5% no visa apmeklētāju skaita, un padomju teātris, konkrēti — Latvijas teātris ir izcilā stāvoklī skatītāju skaita ziņā. Mums ir problēma, kā apmierināt skatītāju prasības pēc biļetēm uz labākajām Drāmas un Dailes teātra izrādēm. Skatītāji ir nemierā, ka gaidītu izrādi var noskatīties tikai krietnu laiku pēc pirmizrādes. Bet vispār varam būt laimīgi, ka mums neeksistē skatītāju problēma.

Kapitālistiskajās valstīs pēdējos gados katastrofāli krit skatītāju skaits; kā to stāstīja daļu teātra zinātniece H. Kroge tikšanās reizē ar latviešu aktieriem un kritiķiem, Kopenhāgenas Karaliskais teātris ir pustukšs. Biļetes ir ļoti dārgas, iestudējumu saturs neapmierina skatītājus, tāpēc Eiropā kā vilnis veļas kustība, ko Rietumu

teātra zinātnieki maldīgi sauc par revolūciju teātri. Ja skatītājs nenāk teātri, teātri iet pie skatītājiem: dibinās profesionālas vai pusprofesionālas trupiņas, kas sniedz izrādes jebkurā vietā, arī uz laukuma, parkā, uz ielas, darba vietā. Šajos improvizētajos uzvedumos runā par aktuālām dienas problēmām — tiktāl būtu vēl saprotami, bet, kā to stāstīja dāņu zinātniece, skatītāju pievilināšanai šīs trupas ķeras arī pie primitīviem paņēmieniem — izrāžu laikā izģērbjas, demonstrē vai imitē intīmas mīlas attiecības un dzimumaktu. Profesionālais teātris mirstot — to bija gatava apgalvot teātra zinātniece no Dānijas.

Un tad varbūt labāk nekā jebkad apzinājāties savas priekšrocības. Tik lētas bilešu cenas kā pie mums nav nekur Eiropā. Ir labākas izrādes, ir sliktākas, bet teātri vienmēr cenšas apmierināt skatītāju idejiskās un estētiskās prasības, un satura izpratnē un vērtējumā nav jūtama plaša starp teātru sniegumu un skatītāju prasībām. Bez tam svarīgāk ir nosargāt īstus, labus mākslas principus nekā tos sagraut. Graut, tērpjoties ultrakreisās frāzēs, ir viegli, daudz grūtāk uzcelt. Mūsu teātris sargā humānisma un progresā tradīcijas. Tā nav frāze.

Teātra dzīves sarežģītajā mehānismā visgrūtākā un nepateicīgākā loma ir kritiķim. Laikam gan dzīves laikā neviens kritiķis ne mantu, ne slavu neieņantos un būs mūžīga teātra pretspēks vai, Rainis teiktu, pretnis. Kritiķis pats gan iedomājas esam teātra draugs. Teātra kritiķim nepieciešamas plašas zināšanas. Tās var ar laiku iemantot. Kritiķim vajadzīga mākslas darba izjūta: teiksim, degustators izgaršo vīnu, mums sevī jāattīsta spēja «izgaršot» izrādi. Iemācīt to nevar. Un piedevām kritiķim jābūt krietni lielam entuziasma procentam un izturībai. Laika gaitā paši cienījamākie no mūsu teātru kritiķu saimes — K. Kundziņš un J. Kalniņš — no aktīvās kritikas aizgājuši. Žēl, viņi strādāja īsti labi un baudīja patiesu autoritāti. Ar nepilnu jaudu strādā kritiķes M. Augstkalna un V. Freimane, bet jaunu spēku teātra kritikā ienāk samērā maz. Vienu brīdi diezgan aktīvi darbojās E. Zabis, M. Miglāne, M. Adamova.

Sarunu par kritiku uzsāku tālab, ka 1972. gads teātra kritikā bija nozīmīgs. Vispirms ar to, ka PSKP CK pieņēma lēmumu «Par literatūras un mākslas kritikas tālāku attīstību», kurā akcentēta un izcelta kritikas loma mākslas attīstībā un skatītāju, lasītāju idejiskajā audzināšanā. Atsaucoties uz šo lēmumu, mūsu Teātra biedrība kopā ar laikrakstu «Literatūra un Māksla» organizēja recenziju konkursu par nozīmīgākajiem 1972. gada jauniestudējumiem. 1972. gadā teātra kritikā ienāca vairāki jauni, sološi vārdi: G. Sau-

līte, A. Redovičs, A. Mortukāne, S. Radzobe. Saime beidzot kļuva plašāka. Tas bija nepieciešami, jo nevar domāt par kritikas tālāku attīstību, neredzot jauno maiņu. Tātad reālāka kļuvusi kritikas stafetes tālāka nodošana.

Vēl vajadzīgi raksta nobeiguma vārdi. 1972. gadā teātra dzīvē nebija tikai kāda viena, vadoša problēma. Teātra attīstības process plūda kā plaša straume. Vismaz dažas no tās strāvām gribējās ieskicēt šai rakstā.



Alfrēds Jaunušans mēģinājumā.

«Teātris un Dzīve» sveic 1972. gada republikas Valsts prēmijas laureātu literatūrā un mākslā par idejiski un mākslinieciski augstvērtīgajiem pēdējo gadu uzvedumiem — tagad jau PSRS Tautas skatuves mākslinieku A. Upīša Valsts Akadēmiskā drāmas teātra galveno režisoru Alfrēdu Jaunušanu!

Publicējam dažas Alfrēda Jaunušana domas par režisora darbu.

«Runājot par režisoriem un viņu darbu, varu teikt tikai vienu — cik daudz un dažādu neatkārtojamo aktieru individualitāšu, tik daudz arī režisoru. Par režisoru vispirmām kārtām ir jārunā saistībā ar viņa izrādēm. Bet ceļu uz izrādi ir daudz, un tie ir dažādi. Un te katram ir jāatrod savs ceļš. Jo neviens nedrīkst iet to ceļu, kurš nav tevis paša, kuru tu neesi atradis pats priekš sevis. Nevienš nedrīkst būt neuzticīgs pats sev, darīt darbu, kas nav kļuvis par tavu, kas nav tevis paša atrasts, pārdzīvots, izprasts ar tavu būtni, nerviem, smadzenēm, sirdi. Un kas nav kļuvis par tavu pārliecību. Un, ja tu tādu esi atradis, tad ir jāstrādā tā, kā tu to proti. Mūs, protams, var ietekmēt autoritātes, mūsu zemapziņā ir nogūlies viss, ko mēs kādreiz esam mācījušies, lasījuši, zinām par tādiem padomju režijas korifejiem kā K. Staņislavskis, V. Ēmirovičs-Dančenko, J. Vahtangovs, V. Meierholds un A. Tairovs, taču ikvienam no mums savā darbā ir jāprot palikt uzticīgam sev pašam.

Bez šaubām, man kā režisoram gribas strādāt ar aktieri. Bet ar kādu? — Ar tādu, kurš pilnībā pārvalda iemiesošanos, pārtapšanu tēlā, ar tādu aktieri, kurš būtu it kā «caurspīdīgs». Man mazāk interesants un svarīgs ir rezultāts, vairāk saista pats process, process, kura laikā es redzu, jūtu, kā dzimst doma, kā tā tiek risināta un novesta līdz darbībai. Un mani patiešām neinteresē, vai tas notiek vienkārši vai patosā, jo arī meli var slēpties kā vienkāršībā, tā patosā. Pats galvenais — patiesība. Un cik bieži starp patiesību un vienkāršību teātru praksē tiek likta vienlīdzības zīme! Patiesais ne vienmēr ir vienkāršs. Liekas, pats grūtākais mākslā ir aizklāt līdz patiesībai. Mēs bieži apstājamies pusceļā. Šī vienkāršība jau ir kļuvusi par tādu kā recepti, vispārēju slimību. Es varu vai no ādas lēkt laukā, kad redzu šos tā saucamos «intelektuālos, domājošos» aktierus, kuri savu domāšanas procesu attēlo, grābstoties gar seju, pieri, degunu, jaucot matus, tieši tāpat kā kādreiz, kad lielu kaislību momentos aktieris bolīja acis un laužīja rokas. Te vietā senais sakāmvārds: «Tie paši vēži citā kultūrē.» Patiesība izpaužas visnegaidītākajās formās, tikpat neatkārtojamās un interesantās kā cilvēki uz pasaules.»

Pierakstījusi *Rita Melnace*

Maija Augstkalna

«CENTRĀ VIENMĒR ESMU SASKATIJIS KĀDU SABIEDRISKU PROBLĒMU»

Virsrakstā liktie vārdi ir dramaturga Harija Gulbja mākslas virzītājspēka izpratnē. Tos viņš izteicis 1972. gada 27. maijā laikrakstā «Literatūra un Māksla» publicētajā rakstā — pārdomās «Sevis eksaminēšana». Mēs pazīstam rakstnieku kā kautru un samērā noslēgtu cilvēku, kas nav radis tieši skaidrot to, ko gribējis atklāt savos darbos, atstādams izzināšanas un atklāsmes satraucošo prieku lasītāja un skatītāja ziņā. Dramaturga daiļrades izpratnē vēl kā starpnieks darbojas teātris — jaunradītājs, lugu interprets. Un tomēr esam pateicīgi, ja autors ir ar mieru kaut uz nelielu mirkli ielaist mūs savā pārdomu, meklējumu, zaudējumu un atradumu pilnajā laboratorijā. Pilnīgi izvairīties no zināmas vērtētāja subjektivitātes nav neviena spēkos, tālab paša mākslinieka pārdomas par sevi līdzās konkrētajai informācijai var noderēt kā zināms balanss «kritiskā līdzsvara» noturēšanai.

Harija Gulbja vieta mūsu republikas dramaturģijā un teātrī ir balstīta uz krietna autora mākslinieciskās individualitātes pamata. Jauno dramaturgu ar ļoti jūtīgo attieksmi pret tām dzīves norisēm, ko viņš attēlo savās lugās, pamanīja uzreiz. Varētu pat teikt, ka viņa debija bija veiksmīga: 1960. gadā literārajā almanahā «Jauno vārds» publicēta H. Gulbja pirmā luga «Vecīši». Neilgi pirms tam Valkas skolotāja darbu ar panākumiem bija iestudējis Ventspils Tautas teātris. Tanī pašā gadā Valmieras drāmas teātris ieinteresējās par H. Gulbja otru lugu «Mans cilvēks», kura izpelnījās ievēribu lugu konkursā un kuru autors pilnveidoja dramaturgu seminārā Dubultos. Taču ātrais starts uz profesionālās skatuves iznāca rūgts un sāpīgs. L. Akurātere, analizējot autora un teātra kopīgo neveiksmi, atzīmēja: ««Mans cilvēks» — tas H. Gulbja lugas pirmajā variantā bija mūsu laikabiedrs, kas grib, lai viņa paveiktais darbs būtu nepieciešami vajadzīgs, kura laime ir atkarīga no tā, vai, darot sīko un ikdienišķo, viņš spēj saredzēt sava veikuma lielās saites ar visu dzīvi. Tāds cilvēks varēja kļūt arī par skatītāja varoni — mūsu cilvēku.

Taču, strādājot teātrī, autors pavērsa lugu tā, ka izrādē tai radās pavisam cita jēga: «mans cilvēks» — tas bija «savs cilvēks», «savējais», kas kādam ir mīļš. Pirmajā plānā izvirzījās stāsts par tādiem laudīm, kas ir atraduši pretmīlestību, un par tādiem, kas to nav atraduši...

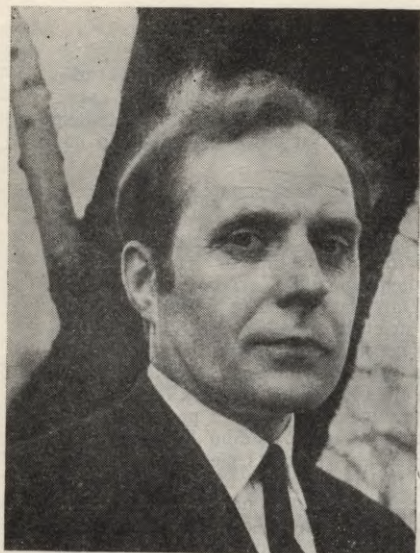
Tā notika visas lugas galvenās ass pavēršana uz pavisam citu pusi, kas padarīja darbu lētu, bezsaturīgu.»¹

«Mans cilvēks» no skatuves pazuda, nesasniedzis pat izrāžu pirmo desmitu. Origināllugai mūsu republikā tā ir nepieredzēta neveiksme. Uz vairākiem gadiem «pazuda» arī pats dramaturgs. «Veciši» (jādomā, ka «Mana cilvēka» pieredzes ietekmē) nevienu no profesionālajiem teātriem neieinteresēja. Pārlasot lugu šodien, redzam gan tās konstrukcijas nepilnības, vietumis uzbāzīgo didaktiku, tomēr aizmetņos varam saskatīt vairākas problēmas, kas vēlāk plašāk un dziļāk pētītas citās H. Gulbja lugās. «Vecišu» tukšziedīgās skaistules Mirdzas prasme iekārtot savu personisko labklājību izaug par sabiedriski draudīgu parādību kultūras nama vadītājas Lāsma personā lugā «Un visi nāks pie manis». Autoru satrauc patērētāja dzīvīgums, tā hameleoniskā būtība. Mirdzas un Dzintara attiecību linija «Vecišos» samērā parupji cirsta, tā ir nemaskēti uzbrūkoša iekārtošanās mietpilsoniskās labklājības ligzdīnā, ja tā varētu teikt, komisijas veikalos iegūstamās bagātības līmenī. Krietni vēlāk uzrakstītās drāmas «Un visi nāks pie manis» varoņu Lāsma un diriģenta Varakalna duetā attiecības risinātas daudz smalkāk. Lāsma ir pārliecināta par savu sabiedrisko nozīmību, tikai Vadaķu kultūras nams viņas iedomātajiem mērogiem šķiet par šauru, viņa grib stāvēt dzīves vidū, lai visi nāktu pie viņas, pašai nesperot pretī ne pussolīti. Un pamazām atklājas, ka Lāsma vārdos nievātajā dzīves sīkumtīrīgū viņa ir pati prasmīgākā karotāja, kas nevairās pat no tik nepievilcīgiem līdzekļiem kā anonīmu vēstuļu rakstīšana.

Un vai «Vecišos» tēloto jauniešu Egona, Cenša un Melitas vieglajā slidēšanā pa dzīves virspusi jau nav dzirdams tas pirmais autora brīdinājuma piesitiens, kas izskan īstos trauksmes zvanos lugā «Aijā žūžū, bērns kā lācis»?

Bet par to mēs sākam domāt daudz vēlāk, jo pēc Harija Gulbja laimīgi nelaimīgās debijas 1960. gadā likās, ka atkārtosies daudzkārt pieredzētais — kārtējais dramaturģijas reflektants pazudis

¹ Akurātere L. Par dramaturģiju un teātri. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1962, № 6, 53.—54. lpp.



Harijs Gulbis.

iesācēju jūrā, tā arī par īstu mākslinieku neklūdams.

Taču H. Gulbis izrādījās nopietns darba cilvēks grūtajā literatūras laukā un, turpinādams strādāt skolā — tagad jau Iecavā, krāja dzīves vērojumus un rakstīja jaunas lugas. Viņš nebūt nav ātrrakstītājs, kā varētu likties pēc viņa straujās ienākšanas teātru dzīvē 1967. gadā — gandrīz vienlaikus ar trim jaunām lugām: «Burvu paklājs» (vēlāk pārstrādātā veidā uzvesta ar nosaukumu «Mans mīlais, mans dārgais...» Akadēmiskajā drāmas teātrī),

«Viena ugunīga kļava» un «Medību pils». Tajās ir apbrīnojama dzīves konkrētība, detaļu patiesīgums. Mēs ticam autora vērojuma asumam, un, kā man šķiet, neviena cita dramaturga darbā nav tik trāpīgi uztverta nelielo Latvijas pilsētu un lauku centru dzīve, kur cilvēki cits citu labi pazīst, kur raksturi atklājas ne tikai tēlu konkrētajā rīcībā un savstarpējās attiecībās, bet arī vides diktētajā atmosfērā.

Sākot ar 1967. gadu, H. Gulbja dramaturga liktenis veidojies veiksmīgi — neviena viņa luga nav palikusi ārpus teātra, lielākā daļa no tām ir izdotas atsevišķos izdevumos vai iespēstas žurnālos. Viņa darbu uzvedumi gadiem ilgi pulcina pilnas skatītāju zāles, un aizmirstībā nogrimusi pirmā sūrā neveiksme.

H. Gulbja daiļrades ceļš ir cieši saistīts ar Akadēmisko drāmas teātri, kur iestudētas četras viņa lugas. Autora daiļrades pietuvināšanā skatītājam daudz darījis Jūlijs Bebris, pats savukārt šajā darbā veidodamies kā režisors. L. Dzene apcerē «Kāda būs, mana pasaule?» pamatoti raksta: «Kā nebūtu (vēl ilgi vismaz!) G. Prie-

des bez Pētersona redzīgās acs, tā bez Bebrīša (vēl ilgi vismaz!) nebūtu Harija Gulbja.»¹

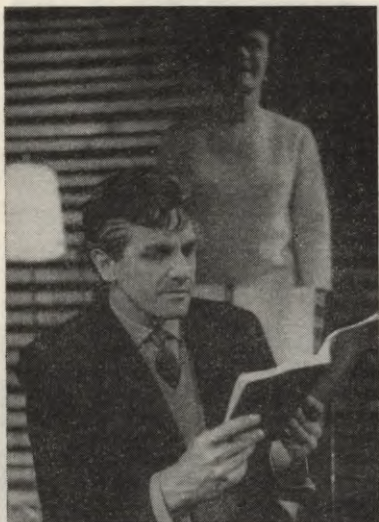
Uzticīgi sekojot autoram, ar godbijīgu cieņu izturoties pret katru viņa vārdu, doto situāciju, kādā atklājas raksturi, darbība, J. Bebrīšs smalkjūtīgi uztvēris H. Gulbja lugām piemītošo savdabīgo lirismu, tēlu patiesīgumu, emocionālo nokrāsu maiņu. Un mēs pieņemam šo nevēloto uzticību, pieņemam autora un režisora patiesību, ko pa lielākai daļai interesanti un pārlicecinoši realizē aktieru kolektīvs. Taču atkārtoti pārļausot H. Gulbja lugas, vērojot, kā attīstās viņa daiļrade, liekas, ka lugās risinātās problēmas ir asākas, nekā līdz šim to esam redzējuši uz skatuves. Ne tikai lugā — disputā «Aijā žūžū, bērns kā lācis» (ko ar lielu sabiedrisku kaismi inscenējis A. Jaunušans) ir ieraugāma rakstnieka bargā, kaujinieciskā pozīcija pret negācijām, kas vēl sastopamas mūsu ikdienā. Tieši ikdienā H. Gulbis atrod dramaturģisko materiālu; ārkārtēji notikumi un situācijas nav viņa stihija. Šai sakarībā interesanti uzklaut pašā dramaturga domas: «Rakstot jebkuru savu lugu, centrā vienmēr esmu saskatījis kādu sabiedrisku problēmu, un es ar labāko gribu nevaru ieraudzīt robežu, kur beidzas sīkais, sadzīviskais nelietītis un kur sākas lielais sabiedriskais nelietis vai otrādi: kur beidzas pelēkā, grūti pamanāmā ikdienas «sadzīviskā» varoņa un sākas lielā, heroiskā.»

Tā nav tikai uzskatu deklarācija; H. Gulbis ir tiesības uz šādu apgalvojumu. Iedziļinoties līdz šim par visliriskāko uzskatītajā viņa lugā «Viena ugunīga kļava», pamanām, ka tās lirisms ir visai mājīgs, tas izriet tikai no galvenā varoņa Ģirts Pakalna dabas dotās pievilcības, ko viņš bagātīgi izmantojis visās dzīves situācijās. Ārējā īpašība ir pārtapusi cilvēka saturā, būtībā. Kā šāds apzeltīts tukšums var dzīvot mūsu sabiedrībā, kāds ir tā nodarītais ļaunums? — tādi ir jautājumi, ko uzstāda autors. Te nav nekā liriska — te notiek barga un patiesa izmeklēšana.

Lugai «Viena ugunīga kļava» H. Gulbis devis žanra apzīmējumu — drāma novelēs. Tās galvenais varonis Ģirts Pakalns savā taurīņdejā mūža otrajā pusē ir nonācis pie likumsakarīgas sagrauves — no viņa dzīves šāgrēnādas ir atlicis vairs tikai mazs saņurciņš gabaliņš, nekāda Pakalna rakstura attīstība vairs nav paredzama, un šinī brīdī mēs ar viņu sastopamies. Tēla atklāsmei autors izmantojis retrospektīvu monologu principu.

Izsviests no apdilušās, kādreiz omulīgās eksistences laivas, Ģirts meklē jaunu piestātņi. Lai gan viņš visur ierodas tērpies

¹ Dzene L. Kāda būsī, mana pasaule? — «Māksla», 1967, № 4, 33. lpp.



1966./67. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. J. Kubilis (*Ģirts Pakalns*) un L. Freimane (*Rūta*) H. Gulbja lugā «Viena ugunīga kļava».

paškritikas togā (turklāt svēti tai ticēdams), ar vēlēšanos sākt visu no jauna, viņš tomēr iet pa sen iemitu taku. Katra nākamā aina — novele atklāj kādu nozīmīgu Pakalna pagātnes posmu, kur ieraugām, cik viegli viņa dzīvē virknējušās nodevības, atkāpšanās, vairīšanās no nopietnas cīņas, no atbildības lielās un mazās lietās. Istu grūtību viņam nav bijis — apbrīnojami savlaicīgi Pakalns ir atstājis daudzās darba vietas, līdzko zeme kaut drusku sākusī ligoties zem kājām, pametis ģimeni,

aizbēdzis no lielas mīlestības, jo tā ir pārāk prasīga... Tikai ņēmis un nekā nav devis pretī. ņēmis ar smaidu, šarmanti un sirsnīgi. Visas atgriešanās iespējas Ģirts Pakalns ir vējā izkaisījis.

Ar to vien laikam lugai būtu par maz — šāda varoņa sociālais un ētiskais īpatsvars ir pārāk niecīgs, lai mēs ilgāku laiku par viņu interesētos. Manuprāt, drāmas «Viena ugunīga kļava» vērtība slēpjas dziļāk. Lai gan Pakalns tajā ieņem vislielāko vietu un ir vispilnīgāk izgaismots, tomēr galvenais lugā nav viņa dzīves stāsta pamācošais piemērs, bet gan apliecinājums, ka viņa egoisms nav spējis iznīcināt viņa līdzcilvēkus. Autors gan neapgalvo, ka Ģirta «smaidošie pieskārieni» nav nevienu ievainojuši. Normālas bērnības nav bijis viņa meitai Intai, bez personiskas laimes palikusi Rūta. Bet dramaturgs pārliecina, ka īsts cilvēks nesalūst, tas pastāv, atstās un ir radoši dzīvs. Dzīvs arī visnepretenciozākajā ikdienā. Tādējādi Pakalnam lugā ir savdabīga katalizatora loma, ceļojums varoņa pagātnē atklāj daudz ko par viņa līdzcilvēku tagadni. Varoņa atmaskojums krustojas ar realitātē esošo apliecinājumu, un, kā man šķiet, tieši no tā izaug H. Gulbja lirisms. «Jaunās dzīves» meklētājs darbības gaitā nepārtraukti nonāk dramatiskās situācijās — viņu gan uzklausa, pat papildina viņa atmiņu stāstus, bet

pēc tam izrādās, ka kādreizējais pirmās vijoles spēlētājs nevienam nav vajadzīgs. Visiem ir ko darīt, tikai Ģirts klimst bez mērķa. Dzīves patērētāja smalki izstrādātā filozofija izskan tukšumā. Autora sabiedriskā pozīcija ir skaidra un pārliecinoša.

Vistiešāk, aktuālāk un asāk tā izpaužas lugā «Aijā žūžū, bērns kā lācis», kurā H. Gulbis mūs aicina uz disputu, mobilizē mūsu modrību morāles sardzes dienestam.

Jaunās, topošās paaudzes audzināšanas problēmas no dažādiem aspektiem mūsu dramaturģijā risinātas jau agrāk. Turklāt interesanti, ka tie pa lielākai daļai bija polemiski darbi, kur dažādu uzskatu sadursme notika ne tikai atsevišķas lugas ietvaros, bet tās netieši polemizēja arī savstarpēji. Sevišķi skaidri tas redzams, izsekojot 1959. gadā uzrakstīto Ventas Vīgantes pedagoģisko sonāti «Palmas zaļo vienmēr» un 1960. gadā tapušo Gunāra Priedes drāmu «Vikas pirmā balle». V. Vīgante ar nesatricināmu pārliecību aizstāvēja savas lugas varones skolas direktores Kalējas domu, ka «vidusskolas vecuma jaunieši nav nelieši, ja vien mēs viņiem neļaujam par tādiem kļūt!». Un pierāda to konkrēti ar Valda Vētras piemēru, kurš ģimenes saltuma dēļ kļuvis iecirtīgs un ļauns, bet, iejutīga skolotāja un kolektīva atbalstīts, atgūst ticību dzīvei. Polemika te izvērsās starp pedagogu, kurš prata saskatīt jauniešu veselīgo kodolu, un to, kas, viņa ārējo izdarību apstulbināts, nemācēja šo kodolu ieraudzīt. Jau no lugas sākuma bija itin skaidrs, ka Valdis nav neglābjams. Un mēs tā arī neuzzinām, kā rīkotos Silavas vidusskolas direktore, ja viņai būtu darišana ar patiešām sagandētu cilvēkbērnu, kas stāv uz lielās dzīves sliekšņa.

G. Priede savās lugās līdz «Vikas pirmajai ballei» lielum lielo daļu varoņu pētīja, ja tā var teikt, no Andas Kalējas audzināšanas pozīcijām, jo viņa uzmanības lokā galvenokārt bija pēckara paaudzes noteicošā daļa, kas, jaunības šaubu un pretrunu ugunīs kaitēta, savas dzīves tiecās samērot ar ideāla lielumu. Arī «Vikas pirmajā ballē» autora simpātijas pieder Imantam, Rūtai, Modrim, Andai, tiem, kuri cenšas atbildēt par to, kas notiek ar viņiem un ap viņiem. Bet šo jauniešu tapšanas ceļš vairs nav dramaturga analīzes centrā, to uztveram jau kā pašsaprotamu. Problēma ieguvusi citu aspektu — nelietīgā Zigmāra samaitātības pakāpe ir tik liela, ka Kalējas pāraudzinašanas metode šoreiz var likties derīga tikai tādām literāru priekšstatu pasaulē augušam bērnam kā Viktorija. G. Priede ir asāks, nesamierināmāks — viņš bargi polemizē ar tiem, kas kādu vispārpieņemtu uzskatu dēļ nespēj atšķirt konkrēto no šķietamā. Tiesa, lugā «Lai arī rudens» autors kopā ar Annu Ugālnieci un Elgu, neraugoties uz visiem kroplīgajiem izaugumiem

Valtera dvēselē, balsoja par to, lai vieglprātīgajam jurniecinājam būtu attaisnojošs spriedums, jo vainu mikstinošie apstākļi bija Valterā pašā. Pusi gandrīz nemanāmi, bet neapturami brieda spēki, kas nosaka mūsu sabiedrības cilvēka būtību, — vispirms pašam prast atbildēt par sevi, lai tad kļūtu par atbildīgu, derīgu sabiedrības locekli. Zigmārā viss pakļauts «pārcilvēka» filozofijai — dzīvot uz citu darbu un jūtu, uz sapostītu dzīvju rēķina. Tāpēc dramaturgs raugās uz tādiem zigmāriem kā uz reālu jaunumu, kas prasa asu, konkrētu cīņu nevis par, bet pret viņiem. Tādējādi dispuāts par audzināšanas metodēm pārauga sākotnējās robežas, izvēršoties nopietnā sarunā par tiem īsto morālo vērtību kritērijiem, kādus laiks mēts izvirza šodienas cilvēkam.

Polemika ar jaunu spēku uzliesmoja 1968. gadā, kad Akadēmiskajā drāmas teātrī tika uzvesta H. Gulbja īt kā komēdija «Aijā žūžū, bērns kā lācis». (Zīmīgi, ka visu trīs minēto lugu autori ir pedagogi — V. Vīgantei un H. Gulbim ir liela skolotāju darba pieredze, G. Priede gadiem ilgi strādājis tehnikumā. Tas izpaužas lugās izmantotā materiāla neviltotajā konkrētībā.)

Jaunajā darbā H. Gulbis pilnīgi atteicies no liriskiem toņiem. Artis, Jānis un Imants nav tikai Puķukalna vidusskolas nelaime. Tas, ka tādi parazīti eksistē, ir mūsu kopēja bēda un arī kopēja vaina. Bet kopēja atbildība — tā vispirms ir tava paša personiskā atbildība. Autors aicina uz dispuātu, un tajā jāpiedalās godīgi.

Nostājoties skolas direktores pozīcijā, mēs nedrīkstam novērsties no zēniem, jo «vidusskolas vecuma jaunieši nav nelieši, ja vien mēs viņiem neļaujam par tādiem kļūt». Mums «jāizvelk» slaisti cauri zinību granītam līdz gatavības apliecībai, pēc kuras saņemšanas viņi būs pieauguši un atbildēs paši par visu. Bet, kā viņi atbildēs, ja to nav mācījušies no mazotnes, — tas šīnī gadījumā nebūtu svarīgi ... Vai — un H. Gulbis piedāvā arī šo variantu — meklēsim vainu mikstinošus apstākļus: pārspīlēto lutināšanu Jāņa ģimenē, Arta mātes izlaidīgo dzīves veidu, nosodīsim Imanta māti, kas dēla audzināšanu atstājusi labās, bet pedagoģiski neizglītotās vecmāmiņas ziņā. Bēda ar tādām ģimenēm!

Lūdzam nepārprast! Autors gan direktores aplamo rīcību (viņai kā dzelzs gabals magnētām cieši piekļaujas inspektore), gan nelaimīgo «ģimeņu» problēmu risina nopietni un ar īstu niknumu, nebūt necenšoties mazināt to līdzdalību «varoņu» likteņos. Taču — un, kā man šķiet, te ir arī dispuāta mezgla punkts — H. Gulbis ir saasinājis uzmanību jau pieminētajai īsto morālo vērtību sfērai, jūtu audzināšanas sfērai, kurā šai gadījumā notikuši vislielākie zaudējumi. Un baigais rezultāts ir mūsu acu priekšā.

1967./68. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. Z. Neimanis (Imants), E. Ģirģensons (Artis) un Ģ. Jakovļevs (Jānis) H. Gulbja it kā komēdijā «Aijā žūžū, bērns kā lācis».

Arta māte Japiņa sabiedriskās tiesas sēdē saka: «Artis jau no mazām dienām ir ļoti jūtīgs zēns. Zinātkārs, bagātu fantāziju, ar plaši atvērtu sirdi gan labajam, gan diemžēl arī ļaunajam. Mana vaina ir tā, ka es varbūt nespēju iedziļināties viņa sarežģītajā psihiķes veidošanās procesā...»

Viņai piebalso direktore: «Es gribētu teikt, tas ir labdabīgs izaicinājums, ko mūsu jaunieši met dzīvei, kuru viņi ļoti mīl... Vaina tikai tā, ka jaunieši savos uzskatos nav nobriedis un neprot kontrolēt savu rīcību.»

Bet Artis, nule ar cirvi uzlauzis un aplaupījis kiosku, sēž uz apsūdzēto sola un sajūsmināts klausās runās par savu «sarežģīto psihi» un «labdabīgo izaicinājumu», jo tādiem izaicinājumiem viņam fantāzijas pietiek pārpārim. Abi ar savu kompanjonu, lūtausi Jāniti, viņi lieliski apguvuši demagoģijas skolu. Kāpēc gan darīt, ja kāds cits to paveiks tavā vietā? Turklāt — un to H. Gulbis īpaši akcentē — tādas direktores un viņai līdzīgo pūles tiek veltītas ne jau audzēkņu labā, bet gan tāpēc, lai viņi paši varētu izvairīties no īstas atbildības. Aso stūru nogludināšana, maza patiesības piekrāsošana, lielu, skaistu vārdu devalvācija (Japiņa taču lasa pat «Mazo princi» un savu kārtējo «partneri» dēvē par Sent-Eksu!) — un rodas šie antisabiedriskie deformējumi. Mīļā miera labad «pārslielināti» uz nākamo klasi un zādzībā attaisnoti, viņi droši iztīra vecāku kabatas, aplaupā veikalu... Jo šie zeņķi, tāpat kā Zigmārs, ir pārliecināti, ka gudri peld pa virsu un tie, kas strādā, ir muļķi.



Problēma iegūst divkāršu slodzi — ar skanīgām frāzēm nepietiek, lai pārveidotu apzinātu nelieli, un šīs metodes kultivētāji un atbalstītāji ir ne vien līdzvainīgi, bet tieši vainīgi. Atbildība nav dalāma.

Tiesa, ir viena aina lugā, kurā negaidīti ieskanas «nogludināšanas» tendence. Abiturientu izlaiduma vakarā autors grib ātrunā paskaidrot, ka līdzīgi gadījumi Puķukalna vidusskolā neatkārtosies, ka īsto, labo skolotāju un jauniešu arī tagad skolā ir vairāk. Taču par to mēs ne mīkli nešaubījāties! Pat ja lugā netiktu rādīti (diemžēl tikai rādīti!) skolotājs Celms, komjaunieši Aivars un Daina, pietiktu arī ar Imantu, kas, būdams «malaču» trīsstūra likumīgš leņķis un stiprākā dūre, taču spēj izrāpties no purva. «Aijā žūžū, bērns kā lācis» neprasa deklarāciju, ka Artis un Jānis nav tipiskas parādības. Tā prasa mūsu spēku mobilizāciju, lai tādu jauniešu vispār nebūtu. Ne viena, ne piecu, ne desmit. Te autors cīnās ar atmaskojuma principa palīdzību, nevis ar pozitīvā parauga spēku. Tā būtu cita, ne mazāk vajadzīga luga.

«Aijā žūžū ...» izrādē skatītāji smējās. Smieklīem bija sūra garša, jo autora prasība ielūkoties risinātajā problēmā no ikviena personiskā viedokļa bija sāpīga un grūta. Daudz jautības izraisīja arī nākamā šinī teātrī uzvestā luga — tirā komēdija «Mans mīlais, mans dārgais ...» (iecerēta un rakstīta no 1965. līdz 1968. gadam). Taču šoreiz tie ir nevis problēmas dramatisma izraisīti smieklī, kas ļauj izlādēties lielam iekšējam sasprindzinājumam, bet gan labsirdīga pajautrināšanās par atsevišķām negatīvām īpašībām, kuras varam atrast arī sevī, bet lielāku sabiedrisku ļaunumu tās nenodara. Turklāt lugas beigās dramaturgs ikvienu nelaimīgā «Moskviča» «iebuktēto» dzīvi izved uz laimīga ceļa. No savām ķibelēm tik ātri neizpestisies tikai kaktu mehāniķis Poga ar savu meitu Diānu, bet par viņiem mēs pavisam godīgi sakām — tā viņiem vajag!

«Mans mīlais, mans dārgais ...» ir komēdija-feletons. Atklāti feletoniskas ir visas tās situācijas — gan dzērāja Mudīgā nedienas ar sievu un autoinspektoru, gan smukā daktera Nila Blumberga vieglprātīgie piedzīvojumi, gan Emmas loterijā vinnētās klavīres uz Krūma patoloģiskā skopuma rēķina. Arī šis skopums pēcāk izrādās feletonisks; pietiek sievai tā īsti sākt audzināt Krūmu un viņš jau svaidās ar naudu, pie tam tieši tādā situācijā, kad to visprātīgāk būtu paturēt makā.

Saut ar lielgabalu pa šo nepretenciozo komēdiju nebūtu vietā. Tā ieņem tikai nelielu vietu H. Gulbja daiļradē, un tajā ir arī daudz pievilcības. Raksturi ieskicēti krāsaini, situācijas ir dzīvas, konkrē-

1968./69. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. H. Romanova (Marta Mudīgā) un V. Jakāns (Roberts Mudīgais) H. Gulbja komēdijā «Mans mīļais, mans dārgais...»



tībā smeltas. Autors prasmīgi virknē mazus gabaliņus «iz dzīves» un katrā gabaliņā saprātīgi ievij arī nelielu, bet neapstrīdamu pamācību — tev nebūs nekausīgi dzert, tev nebūs ar svešu mašīnu braukāt, tev nebūs «Moskviča» dēļ visu pasauli aizmirst... Vienīgi sabiedriskas problēmas gan te nav, jo situāciju un raksturu komisms nav izaudzis līdz kādam nozīmīgākam vispārinājumam. Šķiet, galvenais iemesls, kāpēc komēdija-feletons nepārtapa sabiedriski nozīmīgākā darbā, meklējams tā viennozīmībā, utilitāri tiešajā faktu vērojumā. Ka H. Gulbim pa spēkam ir lielāki uzdevumi, to jau bijām redzējuši iepriekš uzvestajās lugās (lai gan izrādītas ātrāk, uzrakstītas tās vēlāk, tātad dramaturga evolūcija notiek pa augšupejošu līniju).

Lugu sabiedriskās problemātikas padziļināšanās, līdz ar to arī mākslinieciskās pilnveidošanās tendence H. Gulbja dramaturģijā ir labi redzama. Septiņas lugas divpadsmit gados — tas nav maz mūsdienu dramaturgam, bet nav arī pārāk daudz. Zināmā mērā tas liecina, ka autors nepieder pie ātrrakstītājiem, darbi tiek rūpīgi pārdomāti, izstrādāti. Drāmu «Un visi nāks pie manis» no «Aijā žūžū, bērns kā lācis» šķir trīs gadi. Māksliniecisko līdzekļu izvēlē autors, šķiet, atgriezies pie savas liriski klusinātās izteiksmes, kuras pamatā ir reālpsiholoģiskais pētījums. Otrajā plānā aizgājis atklātais, pat mazliet deklaratīvais kaujinieciskums, kas piemita «Aijā žūžū...».

Savā laikā apcerē «Ideja runā no skatuves» P. Pētersons, analizējot dramaturga darbu, runāja par induktīvo un deduktīvo ieceri: «Iecerot induktīvi — no atsevišķā secinot vispārējo, autors raksta ar netiešu attieksmi pret sava darba ideju, bet ar tiešu, kā mēs to

apzīmējam, meistarīgu attieksmi pret izvēlēto dzīves materiālu. Iecerot deduktīvi — no vispārējā, tā likumsakarībām piepulcējot atsevišķos gadījumus, autors raksta ar tieši izplānotu, pat iepriekš formulētu ideju, tās izteikšanai rodot materiālu dzīvē un savā dzejnieka iztēlē.»¹

Praksē abi ieceru veidi atrodami arī viena dramaturga darbos; laimīgā gadījumā tie saplūst dialektiskā vienībā, citreiz viens vai otrs gūst pārsvaru, ko viegli pamanīt. To P. Pētersons pārliecinoši pierādīja ar G. Priedes lugas «Pozitīvais tēls» analīzi.

Kā man šķiet, H. Gulbja daiļrades procesam piemīt abi ieceru veidi. Katrā ziņā nevar nepamanīt, ka sabiedriski nozīmīgā problēma par attieksmi pret «lāča bērniem», par atbildību bija jau iepriekš «izplānota», un ap to tika auzts lugas dzīvais audums. Savas pozīcijas pasvītrotšanai autors pievieno pat mazliet uzbāzīgās starpainu dziesmiņas, kas uzlaiž vēl pa pātagas cirtienam mūsu jau tā sakaitētajai uztverei. Manuprāt, šāda iespaidošana neko nedod mākslas darba pilnskaņai.

Drāmā «Un visi nāks pie manis» ir notikusi abu ieceru veidu saplūšana. Primāro atšķelt gandrīz neiespējami, ideja ir iekausēta pārliecinošā dzīves materiālā un dzīves materiāls — idejā. Man jau nācies rakstīt par to, ka tikai precīzi, līdz visām detaļām ieraudzīts šīs lugas koptēls ļauj pilnā skaidrībā uztvert un izprast problēmu. Tās pamatā ir konflikts starp «man» un «mums», kas risināts ne tikai galveno varoņu pretnostatījumos, bet ikvienā tēlotajā raksturā. Turklāt, šķiet, tādu «galveno» te nemaz nav, autoram vienlīdz svarīgs ir viss personāžs. Tikai (un tas ir sevišķi interesanti) daži tiek aizvesti līdz savai galējai atklāsmei, viņu turpmākajā dzīvē īpaša attīstība vairs nav gaidāma (kā Lāsma), bet citi — Reinis, Gundars, Līgita — vēl ir ar lielu nākotnes perspektīvu.

Lugā ir tikai piecas darbības personas (vispār H. Gulbja darbi nekad nav «pārapdzīvoti»), un rakstnieks nesteidzas, lai mūs tūdaļ ar tām vispusīgi iepazīstinātu. Vienīgi par kultūras nama direktori Lāsmu, ja esam pietiekami redzīgi un dzirdīgi, diezgan daudz uzzinām jau pirmajās ainās. Mazliet par gudru, mazliet par skaistu, mazliet par piesardzīgu — bet šā «mazliet» ir tik maz, ka labajam, godīgajam Reinim to vēl ilgi nepamanīt. Mitrajā pulverī pirmo kaltejošo dzirksti iesviež pilsētas muzikanta Gundara ironiskā, saprotošā acs, bet pulveris kalst lēni un sprādziens vēl tālu priekšā.

¹ Pētersons P. Ideja runā no skatuves. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1960, № 4, 90. lpp.

1971./72. g. sezona. Akadēmskais drāmas teātris. G. Jakovļevs (Gundars), I. Tirole (Ligita) un U. Dumpis (Reinis) H. Gulbja drāmā «Un visi nāks pie manis».

Drāmas uzbūve ir labi pārdomāta, un tikai atsevišķi momenti izkritī no vispārējās virzības. Tomēr tos nevar nepieminēt, jo tajos ir autora un kritiķa galvenais nesaprašanās punkts.

Jau agrāk, «Medību pils» iestudēšanas procesā (pirmizrāde 1967. gadā Jaunatnes teātrī), bažas radīja aina, ko veidoja Laumas un Induļa vēstules, kurās liriski un tieši šāda vecuma un pieredzes jauniešiem piemītošā tonī tika izstāstīts, kas ar viņiem noticis tikšanās starplaikā. Bija redzama zināma autora dramaturģiska nevarība raksturu veidošanā darbībā. Tomēr vēstulu ainas funkcija lugā bija nepārprotama, jo bez tās būtu grūti uztvert turpmāko. Bez tam, kā jau teicu, nevarēja noliegt vēstulu intonativo precizitāti, kas jauniešu atklāsmei tomēr kaut ko pievienoja.

Lugā «Un visi nāks pie manis» arī ir šāda izstāstīšana jeb, kā autors rakstā «Sevis eksaminēšana» saka, vēstīšana. Šo vēstīšanu H. Gulbis arī gribētu aizstāvēt, balstīdamies pat uz «Hamleta» monologiem, taču varoņa dramatiskais monologs un parasts stāstījums nav viens un tas pats. Hamleta monologi ir piesātināti ar domu cīņu, ar traģēdijas atbalsīm un nojausmām. Tie ir dramaturģiskās formas organisks elements, kur domas virzība, tajā ietvertie konflikti atklāj raksturu, nevis ilustrē to. H. Gulbis, zināms, nesalīdzina sevi ar Šekspīru (tas bija tikai viens piemērs viņa pārdomu gaitā), un arī mēs nedomājam viņa veikumu mērot ar visu laiku lielāko traģēdiju. Taču lugu rakstībai ir savi likumi. Ilustratīvisms nekad nav bijis un nebūs labas dramaturģijas pazīme (protams, tas nedara godu arī stāstam vai romānam).

Drāmā «Un visi nāks pie manis» vēstījumam ir divējas formas.



Tad, kad to sastopam monologa — virzītāja veidā, kā tas ir Ligitas nakts stāstā par savu bērnību vai Gundara un Lāsma iekšējā domu divkaujā, tas organiski ieaуžas drāmā paustajā uzskatu ciņā, atklāj kādu būtisku rakstura šķautni. Bet Ligitas pārstāsti par to, kas noticis ar mums pazīstamajiem cilvēkiem aizritējušajā laika spīdī, izņemot ilustratīvu informāciju, neko jaunu nedod. Tiešajā darbībā esam uzzinājuši daudz vairāk.

Šajā no darbības izrietošajā pakāpeniskajā raksturu atklāsmē negaidīti daudzpusīga un satraucoši interesanta izkristalizējas problēma, kas ietverta lugas virsrakstā, — un visi nāks pie manis ... Problēma, kas savā veidā ir svarīga ikvienai lugas personai. Vienam tā ir sava nesalaуžamā egoisma kults, otram — kopēja darba prieks, vēl citam — talanta atdevība. Kopumā tā iegūst sabiedrisku skanējumu, kas allaж tik spēcīgi izjūtams H. Gulbja labākajos darbos. Tāpēc jau tā nav tikai vienas dienas interese, kas ar nepacietību liek mums gaidīt jaunus šī dramaturga darbus.

KAS IR «VASARNIEKI»?

M. GORKIJA «VASARNIEKI» A. UPIŠA AKADEMISKAJĀ
DRĀMAS TEATRI

Kādā M. Gorkija lugas «Vasarnieki» mēģinājumā režisors Alfrēds Jaunušans teica: «Skatītāji ar lielu interesi seko tiem aktieriem, starp kuriem uz skatuves kaut kas notiek.» Sīki analizējot lugas tēlus, pētot viņu rīcības motīvus, režisors lugas iestudēšanas gaitā centās radīt to atmosfēru, kurā dzimst šis «kaut kas», kas vienā mirklī visu pārvērš un liek ticēt mākslas brīnumam.

Būdams stingrs, neatlaidīgs un nepiekāpīgs savās prasībās pret aktieri, A. Jaunušans tiecās panākt uz skatuves attieksmju konkrētību un tiešumu. «Jāmeklē kontakti ar partneriem, nedrīkst pazaudēt attiecību! Tas ir viselementārākais pasaulē, bet bez tā nav teātra. Jāatrod visi «ko» un «kāpēc», jāuzbūvē karkass, un tikai pēc tam var darīt visu, ko grib!» Pats vienmēr mobilizējies darbam, Jaunušans par visu vairāk necieta «gulēšanu uz skatuves». «Tu gribi tikt klāt tēlam kā brīnumā, bet brīnuma nav, ir darbs, pēc darba nāk brīnums.» Tajā pašā laikā mani pārsteidza režisora bezgalīgā uzticēšanās aktierim. Kad man šķita, ka viena vai otra loma nav piemērota attiecīgajam aktierim, un es to pasacīju režisoram, viņš, atceroties sen spēlētas lomas vai atsevišķas epizodes, kurās spilgti parādījušās tieši tās aktiera īpašības, kas vajadzīgas šai lomai, atrada simt neapgāžamu pierādījumu manu domu maldīgumam. Līdz pēdējam ģenerālmēģinājumam viņš ticēja aktiera spējai radīt «brīnumu».

«Vasarniekos» A. Jaunušans uzmanību piesaistīja dzīvē labi situētu, pārtikušu cilvēku traģēdijai, ko izraisa viņu garīgais apstikums. «Cilvēka dzīvē nedrīkst iestāties sastingums, tāpēc arī Gorkijs rakstīja šo lugu,» teica kādā mēģinājumā režisors, virzīdams sarežģīto tēlu attieksmju un darbības līniju uz šīs domas pakāpenisku atklāsmi. Strādājot ar aktieriem pie lomām, par izejas pozīciju A. Jaunušanam kļuva jautājums: «Kādi mēs bijām agrāk? To mēs meklēsim visā lugas gaitā.» Lugas varoņu konfrontācijā ar

savu pagātņi režisors saskata vienu no galvenajām iespējām spilgtāk atklāt tēlu tagadni, viņu sastingumu, garīgo šaurību. Pēc režisora koncepcijas, visi šīs lugas varoņi ir talantīgi, gudri cilvēki, kas jaunībā pašu spēkiem ieguvuši labu izglītību, daudz strādājuši, mācījušies, līdz ieņēmuši sabiedrībā to labi situēto cilvēku stāvokli, kādā viņi atrodas pašlaik — lugas «Vasarnieki» darbības periodā.

«Agrāk viņi bijuši cieņas un apbrīnas vērti cilvēki. Bet tagad — tā ir bēgšana no grūtībām. Dzīvot ir nežēlīgi grūti. Tas prasa milzīgu garīgo un fizisko spēku patēriņu. To var tikai jaunībā,» — tā savu domu pamato režisors. Aprobežojušies ar sasniegto, baudīdami dzīves labumus, tagad gandrīz visi lugas varoņi ir morāli degradējušies. Tomēr daudzi no viņiem nav tik aprobežoti, lai neaptvertu savu traģēdiju. Viņi gan izvairās par to domāt un atklāti runāt, tomēr ik pa brīdīm viņi atkal atgriežas pie savas jaunības sapņiem, un tad viņus pārņem nežēlīgs izmisums. Tieši šiem cilvēka dvēseles atklātības brīžiem režisors iestudējumā veltī vislielāko uzmanību. Tad nesaudzīgi tiek norauta ārējā galantuma, pieticības un apmierinātības maska. Katram no lugas tēliem Jaunušans iestudējumā rod iespēju nesaudzīgi nostāties aci pret aci ar sirdsapziņu un jautāt: «Vai tāds es biju, un vai par to es sapņoju?»

Tādas lugas varoņu pašatklāsmes vai «lēcienus pagātnē», kā saka Jaunušans, visvairāk viņš atrod «Vasarnieku» trešajā cēlienā. Par tādu režisora interpretējumā kļūst Suslova (J. Pļaviņš) monologs pie siena kaudzes. Šeit uztveram arī Suslova sievas Jūlijas (A. Kairiša, M. Krauze) jaunībā traģiski sakropļotās dzīves būtību. Te sīks un nožēlojams ar saviem sapņiem «būt dzīvē apmānītam» Varvaras priekšā parādās Rjamins (J. Lejaskalns). Te beidzot nepiespiesti un brīvi izlaužas Vlasa (J. Kaminskis) un Marijas L'vovnas (E. Radziņa) ilgi slēptās mīlestības jūtas, ļaujot dziļāk ieskatīties un saprast šo abu cilvēku dvēseles, viņu ilgas. Pie siena kaudzes savas patērētāja un uzzīvētāja filozofijas kredo atklāj Basovs (I. Adermanis), atsedzot nepārejamo plaisu starp sevi un sievu Varvaru. Pie saviem jaunības sapņiem vēlreiz grib atgriezties dzīves rūpju nomāktais Dudakovu pāris (G. Cilinskis, A. Liedskalniņa). Šeit sabrūk Varvaras (V. Line) pēdējās ilūzijas par Šalimovu.

Pārlasot lugu un nule minēto trešo cēlienu, mēs redzēsīm, ka teksts var vadināt arī uz citu izpratni. A. Jaunušans aiz šīm zaļumiem vieglprātībām, dzērumā izteiktiem apvainojumiem dzird nelaimīgu cilvēku dvēseļu kļiedzienus. Katram šis kļiedziens izskan citā tonkārtā — atkarībā no tā, cik apsūbējusi vai spodra ir viņa sirdsapziņa. Režisora uzdevumi konkrēti virzīti uz to, lai aiz ārējā



A. Jaunušans M. Gorkija lugas «Vasarnieki» mēģinājumā.

skatuma mēs samanītu to cilvēcisko stīgu, kas katru no viņiem vēl saista ar pagātni, akcentētu varoņu iekšējos konfliktus pašiem ar sevi. Tāpēc nevis sižeta apspēli, bet jēgu prasa Jaunušans no aktieriem. «Interesants ir tikai tas process, kas tevī notiek, nevis sižets, ko tu izstāsti!» neatlaidīgi atkārto režisors, liekot aktieriem vēlreiz atgriezties pie katras situācijas. «Stāstīt uz skatuves nedrīkst, tas ir diletantisms, kas iemidzina aktieri un skatītāju,» Jaunušans bez žēlastības pārtrauc katru, kurš «turas» tikai pie vārda. «Tu spēlē burtisko tekstu. Nevis teksts jāspēlē, bet doma! Domā par attiecību, nevis par vārdul!»

Grūti režisoram nākas lauzt aktieru stūrgalvību, jo viņi bieži vien grib iet pa vieglākās pretestības ceļu. Strādājot ar J. Plaviņu pie Suslova tēla trešajā cēlienā pie siena kaudzes, režisors neatlaidīgi noraidīja vienkāršotu teksta apspēli. (Pēc lugas sižeta Suslovs ir piedzēries un ciniski nosoda pārējos «vasarniekus».) Pēc viņa traktējuma, Suslovs jaunībā bijis viens no talantīgākajiem un progresīvākajiem cilvēkiem. Ar laiku viņš piemērojis dzīves īstenībai, nodevis savus ideālus. Šajā dzēruma skatā Suslovam izlaužas dziļi slēpts rūgtums un ironija par paša nodoto pagātni.

«Pamatā te ir viena lieta — žēl jaunības sapņu. Tie ir nodoti, bet vietā nekā nav. Tā ir nodevēja tragēdija,» saka A. Jaunušans. «Runā par sevi, nevis par viņiem. Viņi paši pateiks, kas viņi ir. Nenosodi viņus, tas nav interesanti. Tiesā sevi! Šajā skatā ir jāredz, ko tu esi pametis!»

Katram tēlam šajā izrādē A. Jaunušans deva plaši izvērstu biogrāfiju, domāšanas un uzskatu evolūciju. Taču tepat jāpiebilst, ka vērotajos mēģinājumos aktieru radošā izdoma gan bija visai maza. Pa lielākai daļai viņu darbs aprobežojās ar vairāk vai mazāk apzinīgu režisora doto uzdevumu izpildi.

Ieceres īstenošanai režisors izvēlējās psiholoģiski analītisku metodi, ar kuras palīdzību uz skatuves var izdarīt izrādes varoņu dziļu, pamatīgu izpēti. Cilvēka izpēte — tāds arī ir Alfrēda Jaunušana mērķis. «Nekonstatējiet, mēģiniet sevi izdibināt, analizēt!» atkal un atkal prasa režisors. Viņš nepieļauj primitīvu lugas personu dalījumu «labajos» un «sliktajos», «pozitīvajos» un «negatīvajos», bet cenšas saskatīt un atklāt cēloņus, kas ietekmējuši cilvēku rīcību, veidojuši un iespaidojuši viņu morālo un garīgo attīstību. Tajā pašā laikā teātra nostādne ir principiāli nesaudzīga. «Neuzvelsim vainu tikai apstākļiem. Es izrādē gribu atklāt arī to, ka mēs paši esam sava glēvuma upurī!»

Lugā un izrādē darbojas divi galvenie pretpēki. Vienu no tiem pārstāv tā inteliģences daļa, kas, sasniegusi zināmas ērtības, tagad aprobežojas ar dzīves labumu baudīšanu, aizvada laiku izpriecās, tukšā plāpāšanā un filozofēšanā. Zaudējusi augstākus mērķus un ideālus, šī sabiedrība līdz ar to nolēmusi sevi bojā ejai. Otrs pretpēks ir progresīvā inteliģence. Tie ir iekšēji aktīvi cilvēki, kas nespēj samierināties ar pasīvu dzīves baudītāja lomu, cenšas izprast, novērtēt un, ja iespējams, ar savu rīcību ietekmēt dzīves attīstību, sekmēt ne tik vien savu garīgo pilnveidošanos, bet arī vērst to uz citus. «Mums jābūt karsta vēlēšanās paplašināt, pārveidot, apgaismot mums tuvu cilvēku dzīvi,» saka Marija Ļvovna (E. Radziņa), uzsverdama domu, ka ar tautas masu viņus (inteliģenci) saista asinsradniecība.

Abi šie pretpēki nav krasi norobežoti lugā, to neakcentē arī teātris. Tādi cilvēki kā Varvara un Vlass tikai izrādes gaitā pārliecinās, ka ar «vasarniekiem» viņiem nav pa ceļam. Klaja abu idejisko pretpēku diferenciācija notiek tikai izrādes beigās. Līdz tam brīdim skatītājam ir rūpīgi jāseko argumentācijai, ko savas rīcības attaisnošanai izvirza lugas varoņi, lai tad varētu izdarīt savus — individuālus secinājumus, izteikt savu «par» vai «pret».

V. Līne (Varvara Mihailovna) un
E. Radziņa (Marija Ljovna).

Tomēr izrādes tēlu sistēmā A. Jaunušans ar attiecīgu akcentu palīdzību saasina skatītāja uzmanību uz tām problēmām, kuras aizstāv teātris. Režisors uzsver cīņu par cilvēku cilvēkā, cīņu pret patērētāja filozofiju. Šai domai visspēcīgāk un skaidrāk jāatklājas ar Varvaras tēla starpniecību. M. Gorkijs Varvaru izvirza par vienu no visvarīgākajiem lugas idejas paudējiem, bet īpaši varones garīgās izaugsmes procesu akcentē režisors Alfrēds Jaunušans. Varvaras tēlā viņš saskata visas izrādes galveno asi, režisora vārdiem runājot, šis tēls ir tas «vienotājs pavediens», kas sasaista kopā visus lugas sižeta un idejiskos metus. Tāpēc izrādes domas precīza atklāsmē un uztvere lielā mērā ir atkarīga no Varvaras lomas tēlotājas. «Šo sievieti visu laiku moka pretrunas. Viņa meklē, salīdzina, kāda ir viņas pašas dzīve. Varvarā nav stabilitātes, miera, kāds piemīt pārējiem lugas varoņiem. Viņa ir meklējoša, satraukta. Visu uztver ar lielu cilvēcisku līdzdalību, ieinteresētību. Viņai sāp cilvēku nekrietnība,» par Varvaru saka A. Jaunušans un kopā ar lomas tēlotāju V. Līni cenšas panākt, lai izrādē būtu redzama šo iekšējo procesu norise, lai skatītājs uztvertu, kā «viņā dzimst domas, kā veidojas cilvēks un briest viņa uzskati».

Režisors akcentē Varvarā domājoša un dziļi jūtīga cilvēka traģēdiju. Pamazām viņa viņas tuvos cilvēkos — vīrā, draugos, jaunības dienu elkā rakstniekā Saļimovā (U. Dumpis, A. Videnieks) u. c., līdz savas radušās pārliecības rezultātā sarauj visas attiecības ar šo vidi. No mēģinājuma uz mēģinājumu, no izrādes uz



izrādi attīstās tā seismogrāfam raksturīgā jūtības pakāpe, kādu no Varvaras lomas tēlotājas V. Līnes prasa Alfrēds Jaunušans.

Sī vērtējoši analītiskā attieksme ne tikai pret partneri, lugas notikumiem, bet daudz lielākā mērā arī pret sevi, savu rīcību un dzīves uztveri, ko režisors bez izņēmuma prasa no visiem lomu tēlotājiem, izvirza aktieriem ļoti grūtu uzdevumu. Te nepieciešama ne tikai virtuoza profesionāla meistarība, bet arī aktiera personība, noteikta viņa idejiskā pozīcija. Domāju, ka tieši Gorkija lugās bez šīm īpašībām ar panākumiem tēlot vispār nav iespējams. Tie ir tik bieži «Vasarniekos» atkārtotie «par» un «pret», «mīlu» un «nīstu», kas prasa no aktiera kā cilvēka un mākslinieka absolūti precīzu aizstāvību vai noliegumu. Tikai šādai pozīcijai esot, konkrētu saturu var iegūt Gorkija lugu publicistiskie, vietumis deklaratīvie vārdi. Publicistika, aktiera tieša vēršanās pie skatītāja ir reti sastopami elementi A. Jaunušana režijā. Kā vienu no spilgtākajiem piemēriem atceros U. Dumpi Bekmana lomā V. Borherta lugā «Tur laukā, aiz durvīm». «Vasarniekos» režisors atteicies no šādas pieejas. Režisoram ir pamats to darīt, jo šodien tikai publicistiski traktētas runas var arī nerast atbalsi skatītājos. Tāpēc arī tāds cilvēks kā Marija Ļvovna, kurai izrādē dotas samērā mazas attīstības iespējas un kuras uzskati jau lielā mērā ir nostabilizējušies, Drāmas teātra iestudējumā nepārvēršas par gatavu ideju ruporu. «Es negribu, lai Marija Ļvovna būtu jau gatavs tēls, kam viss zināms un skaidrs. Lai viņa izrādē domā, skatās, vērtē, salīdzina un tad spriež,» saka Alfrēds Jaunušans. Arī šī tēla atklāsmē režisors izmanto izziņoši salīdzinošas analīzes metodi.

«Viņu, Mariju Ļvovnu, visu laiku nodarbina domas par to, kā di te ir cilvēki. Viņi taču skaitās progresīvās inteliģences pārstāvji. Marija Ļvovna ir tā, kas neļauj pārējiem apmierināties, atgādina viņu pienākumus, modina sirdsapziņu,» — tā Marijas Ļvovnas rīcību motivē režisors. Tā nav klaja aģitācija un savas taisnības vardarbīga uzspiešana citiem, bet kritiski vērtējoša cilvēka pozīcija, un tādu ieņem Marijai Ļvovnai dod tiesības viņas pieredze, asais prāts un redzīgā acs. Marijas Ļvovnas publicistiskajos monologos, kurus M. Gorkijs rakstīja 1905. gada revolūcijas uzplūdu laikā, A. Jaunušans ievij arī citu — šodien saprotāmāku un tuvāku saturu. Pēc režisora domām, tiem jāizskan kā aicinājumam ikvienam nenovērsties no savas cilvēciskās būtības, netērpties svešās spalvās, nepieņemt automātiski svešas domas, neizlikties citādam un labākam, nekā viņš ir. Tie ir ļoti konkrēti, loģiski pamatoti režisora uzdevumi lomas tēlotājai E. Radziņai, un tie var padarīt šo tēlu ļoti iedarbīgu.

Mēģinājumos Jaunušans atkārtoti brīdināja aktrisi no emocijām, no vārdu izskaistināšanas, uz ko reizēm pavedina publicistiski uzrakstītais Marijas Ļvovnas teksts. «Nedomājiņiet par vārdu, domājiņiet par attiecību!» — šī režisora prasība atskan atkal un atkal visiem tiem aktieriem, kuri cenšas apspēlēt un skaisti runāt tekstu, bet aizmirst, kā dēļ viņi to runā.

Tā kā Marijas Ļvovnas tēlam ir būtiska nozīme lugas idejisko pretspēku sadursmē un atklāsmē, tad režisors tam veltī īpaši lielu uzmanību, katrā situācijā meklējot konkrētu tēla saikni ar apkārtējo vidi un — galvenais — tā rīcības attaisnojumu no šodienas uzskatu un prasību viedokļa. Marijas Ļvovnas monologu pēc sarunas ar Salimovu viņš E. Radziņai skaidro tā: «Atceries Allu Demidovu! Katru vārdu saki sev pierē, nevis viņiem! Emocionāli neaizkustiniņies! Nepaliec mierīga! «Es darīju pareizi, lai apvainojas visa pasaule, bet es darīju pareizi!» — tādai jābūt tavai iekšējai pašsajūtai šajā vietā!»

Režisors nemitīgi «apgrūtina» katru aktieri ar sarežģītiem iekšējiem uzdevumiem, kas nepieļauj vieglu «slidēšanu» pa tekstu, nedomājot par vārda dziļāko jēgu. Šo režisora prasību nespēj izpildīt visi aktieri vienādi labi, jo tā uzliek «papildslodzi» arī labam sava aroda meistaram, kas ir teicami psihofiziski sagatavots. Gorkija varoņu tēlotājam ir obligāta dzīves pieredze, attīstīts intelekts, dziļi pilsoniska attieksme pret savu laikmetu un lugā attēlotajiem notikumiem. Domāju, ka A. Demidovas piemērs šeit ir ļoti trāpīgs un runā pats par sevi. Un, ja Akadēmiskā drāmas teātra izrādē režisora A. Jaunušana iecerētie konflikti un domas neizskan tik pilnīgi, kā mēs to vēlētos, tad ar pilnu atbildības sajūtu gribas teikt, ka tā ir vienas daļas aktieru kūtrības pazīme, ko ne vienmēr režisoram izdodas lauzt.

Pa interesantu tēla evolūcijas ceļu režisors virzīja Vlasi lomas atveidotājus J. Kaminski un A. Liciti. Arī Vlasi pilnasinīgā atklāsmē noteicošais ir pagātnes mantojums. Gan ne tādā veidā kā pārējiem lugas varoņiem, kas sasnieguši jau brieduma gadus; Vlasi vēl ir uz dzīves sliekšņa, un viņa nākotne ir atkarīga no viņa paša. Tāpēc režisors īpaši daudz strādāja ar abiem tēlotājiem, lai uzskatāmi parādītu jaunā cilvēka uzskatu pakāpenisku evolūciju — no nenosvērta, ārēji paskala jaunekļa, kas aizsargājosies no pārējiem, uzlicis āksta masku un bārsta dzelības vai ironiskas asprātības pa labi un kreisi, līdz cilvēkam, kas ieguvis savu pārliecību un droši nostājas pret «vasarnieku» patērētāju filozofiju.

Vlasi tēlojumā arī ir ļoti svarīgi saglabāt analītiski vērtējošu attieksmi, lai uzskatāmāk atklātos varoņa uzskatu attīstība.

Pagaidām vēl ne J. Kaminskis, ne A. Līcītis nespēj pilnībā atklāt Vlasa pretrunīgo dabu un aprobežojas galvenokārt ar ārējo notikumu un sižeta apspēli. Lugas pirmajā daļā, kur Vlasa tēla būtība sarežģītāka, grūtāk uztverama un atveidojama, jo aiz ārējās āksta maskas aktierim jāslēpj (un reizē jāļauj saskatīt) «iekšējs godīgums», abi aktieri savu uzdevumu veic daudz vajāk nekā lugas beigu posmā, kad varoņa attiecības iezīmējas skaidri un nepārprotami.

Grūti nospēlējama ir Vlasa mīlestība pret Mariju L'vovnu. Tais spēcīgajās, pirmreizīgajās jūtās, kurām būtu jāizlaužas no jauneklā sirds un ar savu patiesīgumu, neapvaldītu mežonību jāpārsteidz un jāsatricē ne tikai Marija L'vovna, bet arī skatītāji, ir vairāk ārējas, spēlētas nekā īstas kvēles.

Prasība redzēt, analizēt un vērtēt ir visu iepriekš aplūkoto tēlu dabiska nepieciešamība, rakstura īpašība. Bet garīgi pamirušiem, sastingušiem cilvēkiem šādas tieksmes nav raksturīgas vai arī tās izpaužas sīku klaču un intrigu vērpšanā un uzklaušīšanā. Tieši šo cilvēku izpētē režisors A. Jaunušans izmanto konfrontāciju ar pagātni un nodotajiem jaunības ideāliem. Režisora pamatprasība ir, «lai cilvēki izradē būtu konfliktā ar sevi, nevis parādītos kā gatavi tēli». Tāpēc arī tā saucamo negatīvo tēlu traktējumā (kaut arī režisors kategoriski nostājas pret šādu personu iedalījumu) īpaši akcentētas tās epizodes, kurās visspilgtāk izpaužas pagātnes ideālu pretnostatījums tagadnes mērķu apšukumam un seklumam. Tā, piemēram, spēcīgi tiek akcentēts Dudakova (G. Cilinskis un K. Trencis) pirmā cēliena monologs. Te aktierim, neraugoties uz sāmērā mazām tekstā iespējām, jāatklāj spējīga, gudra, bet reizē glēva un bailīga cilvēka traģēdija. Neizteikt savas domas skaļi, pie visa pierast, ar visu samierināties — tāda ir Dudakova dzīves «filozofija».

Manuprāt, ļoti interesants režisora traktējums dots Dudakovu pārim. Šīs ģimenes dzīvē spilgti saskatāma kāda dzīvē bieži novērota parādība. Liela mīlestība jaunībā saistījusi kopā divus spējīgus jaunos cilvēkus, bet dzīves īstenība, grūtības saēdušas un sakropļojušas viņu raksturus (īpaši Olgu), padarot sīkus, aizdomīgus, ļaunus. Dudakovs pieder pie tiem klusucietējiem, kas redz un saprot netaisnību, bet neuzdrošinās par to runāt.

Režisors tomēr atrod situācijas, kurās apslēptais Dudakova «dum-pīgums» negaidīti un ar milzīgu spēku izlaužas uz āru, lai arī tikpat ātri saplok. Viena no tādām ir Dudakova skats ar Basovu pirms došanās makšķerēt. Te Jaunušans prasa no Dudakova tēlotājiem tik impulsīvi spēcīgu naidu un dusmu izvirdumu pret Basovu, lai tas līdzinātos slepkavībai. Bet, būdams atkarīgs no

G. Cilinskis (Dudakovs) un
A. Liedskalniņa (Olga).

Basova un citiem sava materiālā un sabiedriskā stāvokļa dēļ, Dudakovs ir mācījies ātri savas dusmas apslāpēt. Ar viņš ir sapratis lugā teikto vārdu patiesīgumu, ka «taisnīga cilvēka loma — grūta loma». Izrādē tos saka visneglābjamākais ciniķis inženieris Suslovs — J. Pļaviņš. Savā dzīvē viņš ir pārliecinājies par to un izvēlējis vieglāko ceļu. Tomēr savu ideālu nodevība laiku pa laikam liek ierunāties viņa sirdsapziņai, un tādās reizēs J. Pļaviņa Suslovs ir sevišķi kareivīgs un izgāž pār cilvēkiem naida un neslēpta cinisma žulti, jo sirdsapziņas balss ir jāapklusina.

Ar Suslova argumentiem diemžēl nevar nerēķināties, tie piemīt vairumam «iedzīvotāju», kā sevi dēvē Suslovs (neveiksmīgi tulkots krievu vārds *обыватель*). Labi paēst un atpūsties — tāds ir Suslova dzīves princips, ko viņš ar kaismīgu pārliecību pasludina un aizstāv izrādes ceturtajā cēlienā. Ne kariķējot, bet nopietni un ar iekšēju pārliecību šo Suslova monologu izpilda J. Pļaviņš. Tāpēc tas izraisa apmulsumu un apjukumu ne tikai partneros, bet arī skatītājos, vienā mirklī uzvandot simtiem jautājumu un problēmu par dzīvi un cilvēku attieksmi pret to. Ļoti liela nozīme Suslova tēla raksturojumā ir viņa milestības jūtām pret sievu Jūliju (A. Kai-riša, M. Krauze). Šīs «liktenīgās» jūtas tomēr netraucē viņu būt ciniskam un neķītram pret citām sievietēm. Ar to tiek parādīta it kā nesavienojamu īpašību savienojamība cilvēkā.

Spēcīga «idejiskā kopa», radniecīga pēc domāšanas, bet ar dažādu talanta pakāpi apveltīta, ir Saļimovs (A. Videnieks,





K. Sebris (Dvojetočije), I. Adermanis (Basovs) un I. Burāns (Zamislovs).

U. Dumpis), Kalerija (L. Freimane, E. Dūda) un Rjamins (J. Lejaskalns). Gorkija attieksme pret šiem no dzīves realitātes atrautas mākslas un filozofijas sludinātājiem bija īpaši nesaudzīga un noliedzoša. Režisora nostādne šo tēlu traktējumā nav pretrunā ar autora attieksmi, principā tā ir pareiza un paver arī lomu tēlotājiem lielas iespējas. Tomēr liekas, ka tieši šo lomu izpratnē un traktējumā varēja vairāk balstīties uz lugā tēlotā laikmeta sociāli politiskajām pretrunām un situācijām. Tas dotu iespēju vairāk sasasināt tēlu iekšējos konfliktus un rastu dziļāku sasaukumi ar M. Gorkiju. Viņš, kā zināms, bija iznīcinoši ass pret visāda veida novirzieniem un «ismiem» literatūrā un mākslā. Šī nesaudzība parādās arī minēto tēlu raksturojumā, kuru prototipus viņš saskatīja dzīvē. Taču ir zināms arī, ka daudzi no dažādo virzienu pārstāvjiem mākslā ar aiziešanu no dzīves realitātes ilūziju un iedomu pasaulē izteica sava veida protestu pret tā laika nežēlīgo dzīves īstenību. Tātad arī viņu «filozofija» sakņojās dzīvē. Mūsdienų pieredze un vērtējumi tā laika dekadentu un dažādu literāru virzienu izpratnē, man liekas, būtu lieti noderējuši aktieriem darbā pie padziļinātas šo tēlu izpratnes.

Tagadējā traktējumā minimālu idejisku slodzi nes Kalerija un Rjamins. Viņu «filozofija» iestudējumā skan nekonkrēti, neizraisot

L. Freimane (Kalerija).

pārdomas un asociācijas par mūsdienu dzīves un mākslas problēmām. Pārliecība un domas, ko ar lielu aktierisku nopietnību pauž šo lomu tēlotāji, skan it kā bez pamata un jēgas. Šī iemesla dēļ Kalerijas un Rjumina atveidojumā virspusē parādās āršķīga, teatrālais. Režisoriski smalki izstrādāta ir, piemēram, Rjumina (J. Lejaskalns) tēla psiholoģija, viņa attieksmju gamma pret Varvaru, ko Rjumins mīl, akcentēta viņa tieksme «greznoties ar svešām spalvām», t. i., domām. «Rjumins,» režisora vārdiem runājot, «pats sev ir aktieris un skatītājs, nekā viņā nav īsta.» Bet, ja uzskatām, ka pilnīgu priekšstatu par cilvēku gūstam no viņa psiholoģiskā un sociālā raksturojuma, tad Rjumina tēla sociālās saknes, manuprāt, izrādē netiek atklātas pilnīgi.

Līdzīgi ir ar Kaleriju (L. Freimane, E. Dūda). Arī šajā tēlā akcentētas sadzīvisko attieksmju īpatnības, kas raksturo viņu kā divainu vecmeitu ar zināmu patoloģisku ievirzi, nesniedzot tikpat kā nekādu priekšstatu par šādu cilvēku sociālo stāvokli tai laikmetā. Bet Gorkijs bija nesaudzīgs pret viņiem — kā pret sociāli un sabiedriski kaitīgām parādībām.

Daudz nopietnāks un bīstamāks pretinieks sabiedrības progresam izrādē ir rakstnieks Šalimovs. Divdabīš — par tādu droši varētu sacīt. Aiz ārēja galantuma, takta un iejūtīguma maskas te slēpjas vulgāra, tukša, pašpārliecināta cilvēka dvēsele. «Izrakstījies tukšs» — nicinoši, ļoti trāpīgi par viņu saka Rjumins; bet savā laikā Šalimovs bijis progresīvās jaunatnes elks. Šalimova tēla atklāsmē režisors neizmanto konfrontāciju kā līdzekli, lai parādītu



ši cilvēka morālo degradāciju. Kurā brīdī sākusies un kur sakņojas šī cilvēka garīgā pagrimšana, pagaidām izrādē uzzināt nevaram. Līdz ar to šai tēlā mazināts iekšējais konflikts un tēls kļūst par daudz vienveidīgs — tikai negatīvs. U. Dumpis rāda Šalimovu kā sabiedrības attīstībai bīstamu, rafinētu prefinieku. Tāds cilvēks, savus bijušos nopelnus rakstniecībā kā vizītkarti priekšā turēdams un ar skaistiem vārdiem iežūžinādams (kāds cits lugā saka par viņu, ka runāt viņš prot, jo ir rakstnieks), vēl ilgi pastāvēs un, galvenais, ietekmēs citus. A. Videnieka Šalimovs izrādes priekspēku samēros nav tik bīstams un apkarojams ļaunums.

Cilvēku kroplo, meligo attiecību un netikumības upuris — tā varētu raksturot Jūliju (A. Kairiša, M. Krauze). Ne gluži pret savu gribu un bez savas līdzdalības — droši vien papildinātu A. Jaunušans. Tēls, kurā režisors un abas aktrises cenšas izmantot kontrastus. «Izlaidīga» — nevairās pateikt par viņu režisors, dodams tēlotājām diezgan nepārprotamas mizanscēnas, un tajā pašā laikā — «mīl visu, kas tīrs». Traģiski sakroplotu dvēseli, cilvēku, kas skaidri apzinās savu nelaimi, bet tomēr nespēj pret to sacelties, dziļāk atklāj A. Kairiša. M. Krauzes tēlojumā, manuprāt, saskatāma mazliet ārišķīga tēla pasniegšanas tendence, manierīgums un rezultāta spēlēšana.

Domāju, ka savu vietu izrādē un personisko attieksmi pret atveidojamo varoni nav atradis I. Burāns Zamislova tēlojumā. Varbūt tāpēc aktiera darbā pie lomas reizēm vērojama izlīdzēšanās ar ārējiem paņēmieniem, kas šķietami padara krāsaināku atveidojamā varoņa raksturu, bet pagaidām ļoti maz palīdz iepazīt viņu kā cilvēku. Režisora traktējumā Zamislovs ir viens no «darbīgajiem vassarniekiem», ar vārdu «darbs» saprotot ne tikai strādāšanu Basova kantorī, bet gan visu un visādu līdzekļu izmantošanu ceļā uz bagātības un sabiedriskā stāvokļa iegūšanu. Skaists, galants, bet viltīgs un gudrs plēsoņa, kas dzīvē tālu tiks.

Radošas jaunatklāsmes pietrūkst K. Sebra Dvojetočijem. Tāpēc šim tēlam izrādē nav nekādas idejiskas slodzes, tas paliek spilgtas ilustrācijas līmenī.

«Visu garīgo interešu atrofijas klasisks piemērs ir Basovs,» saka režisors A. Jaunušans. Viņā patiešām vairs nav nekāda nemiera. Basovu (I. Adermanis) pārņēmusi it kā labvēlīga, visus mīloša attieksme pret partneriem un, galvenais, pašam pret sevi, attieksme, kas savā dziļākajā būtībā slēpj viltīgi piesardzīga cilvēka eksistences veidu. Mierīgi un ar apdomu — šis dzīves princips palīdzējis Basovam sasniegt diezgan ievērojamu sabiedrisku stāvokli



U. Dumpis (Saļimovs), J. Lejaskalns (Rjamins) un M. Krauze (Jūlija Fiļipovna).

un justies ļoti apmierinātam ar sevi. «Basova laime ir viņa garīgajā aprobežotībā,» raksturo viņu režisors.

Cilvēcisks tiešums, tēlojuma patiesīgums piemīt M. Feldmanes Soņai, viņas attiecībai pret māti — E. Radziņu un E. Girgensonu Ziminu.

Izrādes «Vasarnieki» scenogrāfs ir Marts Kitajevs, kostīmu māksliniece — Marga Spertāle. Šķiet, ka uzvedumā šoreiz nav atrasta tā ideālā saskaņa starp abiem māksliniekiem un režisoru, kad inscenētāja koncepcija gūst organisku turpinājumu arī skatuves noformējumā un tērpos. Dekorācija ar kroplajiem koku stubenīem nebūt nerunā preti M. Gorkija darba saturam, bet, manuprāt, ilustratīvi un pašauri atklāj lugas galveno ideju, kuras pierādījumam režisors ar aktieriem izvēlēties sarežģītāku risinājumu. Varbūt klaji publicistiskā uzvedumā, kurā arī režija uzreiz spilgti iezīmētu galvenos pretpēkus, šāds noformējums iedarbotos vairāk. Bez tam ārējo iespaidu dažādošanai, manuprāt, mākslinieks skopi izmanto gaismas, kaut dekorācija tam viegli pakļaujas.

Margas Spertāles saskanīgu krāsu tonkārtā veidotie kostīmi sniedz skaistu, estētiski baudāmu greznu tērpu parādi. Mākslinieces

pieeja šādu tērpu darināšanai noteikti ir pamatota un argumentēta (skicēs tērpi, manuprāt, radija citādu iespaidu), bet A. Jaunušana izrādē (arī M. Kitajeva dekorācijā), kur skatītājam jāizjūt dzīves skarbums, nežēlība, pat rupjība, kur blakus spēcīgām jūtām un pārdzīvojumiem kontrastē smalks, tikko tverams cilvēka iekšējo norišu process, — šie tērpi izskatās abstrakti, pārlietu skaisti. Tie novērš uzmanību, vedina prom no visa augstāk minētā, aicinot kādā citā — izsmalcinātā pasaulē.

Valentina Freimane

RICARDS SODIEN

Anglijā jau ilgāku laiku darbojas Ričarda III piemiņas reabilitācijas biedrība, kuras biedri izvirzījuši sev uzdevumu pierādīt, ka Ričards Glosters bijis lojāls brālis un taisnīgs valdnieks, talantīgs administrators un gandrīz vai demokrāts savos uzskatos. Tikai varbūt pārāk lētticīgs un neuzmanīgs pret neliešiem un nodevējiem, kas pulcējās ap viņa troni. Līdz ar to šie neatlaidīgie biedrības entuziasti vēlas pierādīt, ka Viljams Šekspīrs kritis par upuri vēsturnieku hronistu apzinīgajām vai neapzinīgajām falsifikācijām, varbūt arī pats sakarā ar politisko situāciju valstī izvirījies noskaidrot patiesību, un tādējādi viņa traģēdija izrādījusies tīrā fikcija, dzejnieka fantāzija bez nopietnākas sabiedriskās nozīmes.

Iespējams, ka biedrībai ir daudz taisnības. Ne jau velti meklēts, pētīts, pierādīts. Laikam jau vēsturiskais Ričards patiešām nav bijis vainīgs krustdēlu nāvē Tauerā (kā tagad liekas, tie miruši vai tikuši nogalināti jau pēc kaujas pie Bosvortas, tātad slepkavību varēja rosināt vienīgi Ričmonds, tas ir — Henrijs VII), bet Henrija VI nāves brīdī Glosters vispār nav bijis Anglijā. Henrijam VII nācies apspiest vairākus nēlaiķa Ričarda piekritēju dumpjus, īpaši Jorkā; bija pat parādījies kāds pretendents, kas uzdevās par karali Ričardu III un sapulcināja palielu sekotāju pulku. Polidors, Hols, Tomass Mors un viņu darbu kompilators Holinšeds, no kura hronikas galvenām kārtām smēlās Šekspīrs, šo to nebūs zinājuši, šo to noklusējuši, sagrozījuši. Pat Ričarda kroplība no hronikas uz hroniku augusi augumā. Istenībā tikpat kā nekādas vainas šim drosmīgajam bruņiniekam neesot bijis ...

Un tomēr — miers lai vēsturiskā Ričarda piļšiem! — nemirstības kroni viņam uzlicis tieši lielais neslavas cēlājs, makiaveliskā tirāna tēla iemūžinātājs literatūrā. Tāpēc bez nožēlas atvados no cienījamās biedrības rekonstruētā godīgā Ričarda bālās ēnas un pievērsšos ģēnija ieraudzītajam fascinējošajam asiņainās traģēdijas protagonistam. Jo viņš un tikai viņš arī agrākajām paaudzēm ir bijis

īstais Ričards Glosters, bet mums — vēstures mācība, pārdomu, šausmu un mākslinieciskas baudas avots.

Kad režisors Arnolds Liniņš un Raiņa Dailes teātris izvēlējās šo sešdesmit gadus uz latviešu skatuves nespēlēto Šekspīra darbu, vēsture un tās reālijas viņus, protams, interesēja. Taču — nosacīti, kā fons, konkrētā vide un dotie apstākļi skatuviskajām norisēm, cilvēka un sabiedrības problēmām, kas pastāv ikvienā laikmetā, ikvienā paaudzē.

Mūsu pusē Ričards Glosters bijis rets viesis. Tikpat rets kā citas Plantagenetu nama atvases, kuras, sākot ar Džonu (Jāni Bez-zemnieku), Šekspīrs izvēlējās par savu kara|hroniku varoņiem. No Anglijas reālās vēstures atvasinātās norises retāk vilinājušas mūsu režisorus nekā Hamleta, Romeo, Otello likteņi, kas nav tik cieši saistīti ar nacionāli un hronoloģiski determinētiem apstākļiem un tādējādi atstāj brīvākas rokas interpretam.

Dailes teātra iestudējums ir ceturtais latviešu valodā (bijuši 1893., 1907. un 1912. gada uzvedumi); ceturtais, kā liekas, uz padomju skatuves vispār; pirmais — Padomju Latvijas teātri.

Daudziem gan vēl ir atmiņā pirms dažiem gadiem redzētā angļu filma ar slaveno Lorensu Olivjē titullomā. Solids, krāšņs, aktieriski nevainojams, pilnīgi lugai atbilstošs ekranizējums, taču bez Olivjē parastā spilgtuma un vienreizības lomas traktējumā. Viens otrs atcerēsies arī Gorkijas teātra 1963. gada viesizrādēs parādīto J. Tabachņikova iestudējumu. V. Samoilova Ričards — elegantā, vieglā zīmējumā veidots tēls — pirmām kārtām atklājās kā komediants un talantīgs avantūrists, kam pati spēle, ik veiksmīgs gājiens sagādā milzu baudu. Tbilisi man gadījies redzēt atsevišķus skatus arī no K. Mardžanišvili trīsdesmitajos gados paveiktā inscenējuma ar toreizējo tēlotāju V. Godziašvili galvenajā lomā. Tas bija briesmīgs, tumšas varaskāres un naida dzīts kroplis, īsts «melns kuilis», «asiņains cirvis», kauls no drūmākā feodālisma kaula.

Taču vispār «Ričards III» padomju — tai skaitā latviešu skatītājam vēl tikai jāatklāj. Šī pirmreizīguma izjūta piešķir daillinieku attieksmei pret «Ričardu III» īpašu niansi. Iestudējot «Hamletu» vai «Romeo un Džuljetu», jebkura teātra režiju, ansambli un lielu daļu skatītāju vispirms interesē: «Kas atklāts, pateikts jauns, salīdzinot ar līdzšinējiem labi pazīstamajiem interpretējumiem? Ar ko šī izrāde atšķiras no agrākajām?» Zināma, daudzkārt spēlēta darba iestudējumu attaisno svaigs teātra lasījums, nevis atkārtotums un ierastā stereotipa apstiprinājums.

«Ričarda III» inscenējums Dailes teātri, kā jau teikts, vispār «atslēdz» šo Šekspīra darbu mūsu publikai un, protams, savā skatī-

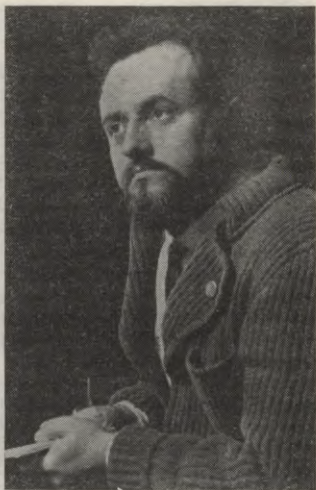
A. Liniņš V. Šekspira traģēdijas «Ričards III» mēģinājumā.

jumā. Konfrontācija ar lugas traktējuma tradīcijām (kaut vai autora dzimtenē, jo mūsu teātri tādu nav) šoreiz paliek samērā šaura erudītu loka ziņā. Un tomēr arī mazpazīstamas Šekspīra lugas uzvedums jau pirms tā dzimšanas ir apkrauts ar gadu desmitu nastu — ar latviešu teātri un īpaši Dailes teātri izveidojušamies priekšstatiem par to, kā jāspēlē Šekspīrs, ar aptuvenām estētiskām normām, ko mēdzam labprāt pielāgot visu lielā angļa lugu īstenojumiem uz skatuves, ar atmiņām par agrākiem teātra triumfiem. Vītušu lauru smarža un sen nodārdējušu

aplaušu atskaņas ir ne mazāk bīstams vilinājums kā apziņa: «Rādām taču tikpat kā novitāti, lai arī spēlējam pa vecam.»

Arnolds Liniņš nav ne «svētbilžu» grāvējs, ne pielūdžējs. Viņa attieksme pret teātra tradīcijām aizvien bijusi lietišķa. Pirmoreiz savā režisora mūžā sastopoties ar Šekspīru, vispār — ar pasaules klasiku, pirmoreiz ķeroties pie tik vērienīga inscenējuma, režisors to pirmām kārtām izjuta kā sliekšni, pār kuru pašam jāpārkāpj jaunā kvalitātē, pār kuru spertajam solim jāklūst par pirmo soli plašajā Šekspīra pasaulē. Tā viņu valdzina jau sen, un Dailes teātra tradicionālā tuvība Šekspīram šai ziņā sakrīt ar režisora sapņiem un nākotnes iecerēm. Taču šobrīd vispirms bija jānoskaidro daudzi jautājumi, kas pavada ikvienu, jo vairāk — pirmo saskari ar Šekspīra traģēdijām. Primārais bija — fiksēt savu izpratni, savu skatījumu, attīstīt to kopā ar aktieriem, tad jau būs redzams, ko no iecerētā izdosies īstenot, ciktāl tas ir radniecīgs, ciktāl — pretstatīgs teātri dzīvojošajām atmiņām.

Ričarda Glostera vārdu Dailes teātri jau pieminējis Eduards Smilģis, pieminējis vairākkārt, taču interese par šo darbu palika tīri teorētiska. Arnolds Liniņš izvēlējās «Ričardu III» ne tāpēc vien, ka saistīja tēma un inscenējuma iespējas. Šī luga no karaļhroniku cikla, ko autors pats apzīmējis par traģēdiju, ar savu monodramai



pietuvināto formu šķita īsti piemērota ansambļa radošajām un tehniskajām iespējām. Sai izrādē Liniņš iecerēja ar liela kopīga uzdevuma palīdzību saliedēt kolektīvu, kas tobrīd — pēc dažādām perturbācijām teātra dzīvē — nebija diez cik spīdošā kondīcijā. Bija skaidrs, ka šo darbu «ņem» diviem aktieriem — Harijam Liepiņam un Valentīnam Skulmem, un centrālais tēls jau režisora fantāzijā apaugļojās ar abu tēlotāju īpatnībām un potenciālajām iespējām. Turklāt, pēc Liniņa domām, tieši traģēdija, ko konkretizē vēsturiska vide, var iemīt taku uz lielo traģēdiju, jau filozofiskā vispārinājumā veidotu mītu.

Mēģinājumu režisors inscenētājs sāka bez galda perioda. «Galda periodu pavadīsim kājās,» viņš teica. Režisors visu gribēja uzskatīt spēles laukumā, pārbaudīt, kā teksts skanēs darbībā. Viņš apzinājās, ka varbūt tas būs mazliet neparasti, taču darbošanās gaitā arī būs iespēja visu pārrunāt, analizēt, vēlreiz pārbaudīt darbībā. «Pirms tam nav daudz jāfilozofē» — tā domāja Arnolds Liniņš.

Pirmajā mēģinājumā inscenētājs vispirms lūdza aktierus iedzīvināties scenogrāfiskajā risinājumā. Lūk, pasaule, kurā nāksies dzīvot un mirt kopā ar Ričardu. Lakonisks, faktūrā raupjš Andra Freiberga makets. Koks un metāls. Pārvietojamas, dažādos līmeņos paceltas platformas uz riteņiem, kuras noderēs gan tronim, gan kāpņu veidojumam, gan oratora podestam, gan arī, skatuves dibenplānā iedzītas, atgādinās soda vietu.

Zīmīgi, ka šoreiz izrādes vizuālais tēls režisora iekšējā redzē parādījās agri, izveidodamies par kaut kādu skaudru, neapgāžamu nepieciešamību, kas laimīgi atbilda arī scenogrāfa priekšstatam un estētiskajām simpātijām. Ap Ričardu vajadzēja būt telpai, kas reizē ir plaša un pilna baismu pārsteigumu un nojautu, telpai, kurā smagi un bistami dzīvot, jo gals var pienākt ātri un negaidot. Šo jotoņu rada gan minētās kustīgās platformas, gan robotas, blāvās, grumbuļaini kaltās metāla plātnes, kas nolaistas no šņorbēniņiem. To kustība un funkcijas galīgi precizēsies izrādes tapšanas gaitā. Skicēs redzami šķēpi, bruņas, tērpi — blāvi, notušētās brūnganās un pelēcīgās krāsās, tie nav vēsturiski precīzi. Ričarda pasaule ieraudzīta barga un vispārināta. Pēc šī redzējuma variantiem varētu skaidri izsekot, kā režisors un scenogrāfs tuvojušies izrādes tēlam.

Daudz vairāk nekā citās Arnolda Liniņa izrādēs scēniskais risinājums noteicis arī atsevišķu situāciju atrisinājumu. Bosvortas kaujas aina, viens no oriģinālākajiem un iespaidīgākajiem izrādes

H. Liepiņš (Ričards).



V. Skulme (Ričards).



momentiem, piedzima pašā mēģinājumu sākumā, tiklīdz noskaidrojās, ko scenogrāfs un skatuves tehnika spēj nodrošināt. Banālās, aizvien stipri nosacītās zobenu kaujas vietā, bez kuras laikam nav izticis neviens teātris (arī Berlīnē konstatēju, ka M. Vekverts savam 1972. gadā iestudētajam «Ričardam» neko citu nebija varējis izgudrot), šoreiz tukšās skatuves dibenplānā noris nežēlīga šķēpu sadursme. No šņorbēniņu abām pusēm ar milzu spēku pret skatuves grīdu triekti, tie grandot un dimdot krustojas, saduras, ietriecas zemē. Precīzs, no naturālisma brīvs tēls, hieroglifs, zīme, ko skatītāji spēj zibenīgi izlasīt. Šai momentā izpaužas izrādes iecerētās stilistikas kvintesence, un tikpat asām, precīzām vajadzēja veidoties arī personu attiecībām, trāpīgā paukošanās stilā — dialogiem. Bet raksturu un kaislibu sadursmē panākt patiesīgumu un tā mērķtiecīgu ekonomisku izteiksmi — tas izrādījās nesalīdzināmi komplikētāks, šai konkrētajā izrādē tā arī vēl līdz galam neatrisināts uzdevums. Un tomēr ne jau gluži velti Arnolds Liniņš pirmo tikšanos ar aktieriem sāka ar lūgumu iedziļināties scenogrāfiskajā risinājumā.

«Vismazāk centīsimies restaurēt un ilustrēt Anglijas vēsturi,» sacīja režisors savā īsajā ekspozīcijā. «No vēsturiskā materiāla jāizkristalizējas galvenajai domai, gluži vienkāršai un pārlicinotīgai, — patvarība, vardarbība un antihumāna attieksme pret cilvēku nav tie līdzekļi, ar kuriem var veicināt sabiedrības, valsts izaugsmi.»

Dažus vārdus režisors saka par lugas monodramatisko formu: galvenais akcents gan domas atklāsmē, gan tīri skatuviski likts uz Ričarda tēlu; pārējām personām nav savas patstāvīgas skatuves dzīves, viņu līnijas saskaras un savijas ar centrālo. No šī viedokļa luga īsināta. Izcelta Ričarda līnija, un neīsināta, pat izvēsta ir pilsoņu līnija — ne vien fons, bet kontrapunkts lugas kopskaņā.

Galvenais režisora viedoklis par Ričardu: nekāda dēmonisma, nekāda dabas dota absolūta ļaunuma. A. Liniņš redz Glosteru kā talantīgu cilvēku ar izcilu prātu, pat — zināmu pieviltību. Kropību nenoliedzot, tai tomēr nevajag ierādīt pārāk uzkrītošu vietu tēla veidojumā. Darba gaitā režisors paredz skaidri apzinātas tēla attīstības fāzes, psihiskā lūzuma momentu; galvenais — parādīt talanta un prāta degradēšanas noziegumu zaķi.

Vēl nedaudz režisors stāsta par vēsturiskajiem apstākļiem. Skaidri jaušama Šekspīra pārlicība (zinātniski to pašu apliecina marksisms), ka nebeidzamās cīņas ap troni, feodālā anarhija nes postu visiem, perina ļaundarību, nelikumību. Nācījas vienotāja monarhija ir vēsturiski progresīva parādība, tā laika reāla nepie-

ciešamība. Ričards, sevi apliecinādam, iet uz šo mērķi pāri liķiem, noziegumiem un izbradā asiņu straumes. Režisoram liekas, ka egoisms un varaskāre viņā tomēr ir savienoti ar šī valstiskā mērķa izpratni. Feodāļu patvaļu, nežēlību un plēsonīgumu Ričards droši vien zināmā mērā izjūt kā attaisnojumu, katrā ziņā kā motivāciju savai rīcībai. Reizē tā ir labvēlīga augsne viņa mahinācijām. «Mēs bargā laikā dzīvojam» — šie Bakingema vārdi varētu būt vadmotīvs valdošās atmosfēras un vides raksturojumam. Ričardam nav personiska ļaunuma pret saviem upuriem vai sadistiska prieka par viņu bojā eju, viņš rīkojas kā šaha spēlētājs, kas noiet no dēļa bandinieku. Viņš varētu prātā turēt pat šādu klusu domu: nedomājiet, ka ir viegli tā rīkoties, taču citādi tronis var izslidēt no rokām, bet vēlāk — vēlāk visi redzēs, kas es būšu par valstsvīru. Varētu parādīt arī šādas ilūzijas sabrukumu, paša Ričarda tirānijai izvēršoties. Nenoniecinot Ričarda personību, īsti veidosies traģēdija.

Tas viss. Tik vien? Ir taču skaidri redzams, ka režisora priekšstati piebrieduši nesalīdzināmi kuplāki — ar dažādiem uzzinātiem un apzinātiem materiāliem, ar paša izjustām mūsdienīgām asociācijām. Taču tas pagaidām — sev. Pat ar iejūtīgo palīgu — režisori Felicitu Ertneri — Arnolds Liniņš runā tikai par galveno izrādes virzību. Viņas nemaldīgā skatuviskā patiesības izjūta, prasme rosināt aktierus uz psiholoģisku smalkumu, vispār — neatsveramā mākslas pieredze A. Liniņam ir ārkārtīgi dārga un ievērojami atslogoja inscenētāju vēlāk, mēģinājumu procesā, īpaši intimākus skatus un dialogus nostrādājot. Bet režisors negrib apkraut aktiera apziņu ar iepriekš noformulētu, zināmā mērā deklaratīvu, koncepcionālu tēžu nastu. Darba gaitā, tekstu un attiecīgās situācijas apdzīvojot, radīsies jautājumu jautājumi, būs kopīgi jānoskaidro, jāstrīdas, jāpārlicina, arī pašam vēl par daudz ko jātiek skaidrībā.

Daļa aktieru jūtas vīlušies: vajadzētu visu svarīgāko iepriekš izrunāt. Kā tad tā? Sekspīrs — un bez galda ... Vēlāk manīju, ka šis jautājums arvien mazāk nodarbināja prātus, kamēr pavisam nogrima aizmirstībā.

Atcerējos, ka pirms vairākiem gadiem līdzīgus atzinumus izteicis Jozs Miltinis, kas, garajā mākslas mūžā uzsūcis un pārstrādājis visdažādākās grāmatu gudrības, darbā ar aktieriem pie lugas kategoriski atsakās tās izstāstīt kādas teorijas vai šodienīgām asociācijām piebāztas koncepcijas veidā. Nekad — *a priori*, vienmēr tikai *à propos*, tā sakot, paša daiļrades procesa vajadzības gadījumā.

Ir vēl viens principiāls interpretējuma jautājums, kas Arnoldam Liniņam bija jānoskaidro, iekams viņš varēja uzsākt mēģinājumus. Tam nav nekāda tieša sakara ar Ričarda personību. Dominējošā tēla dzīvības līniju režisors lasīja kā no delnas; kas tajā slēpts — tas viņu gan satrauca, bet vairs nemocija ar neskaidrību un šaubām.

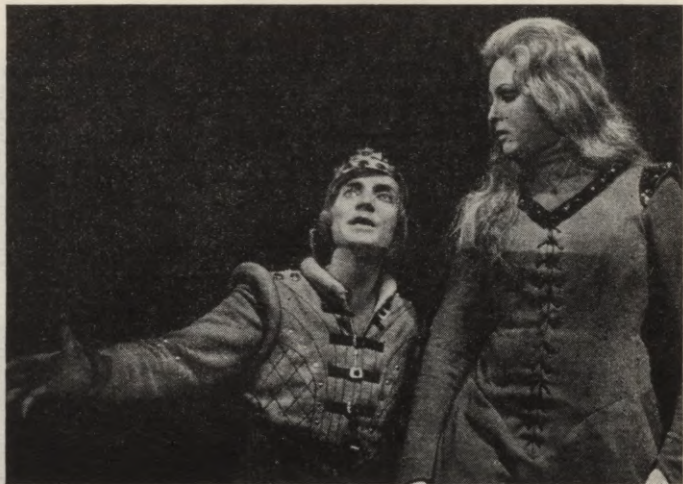
Visgrūtāk režisoram nācās noskaidrot — lugas izskaņu. Mēģinājumos dzirdēju balsis, kas apgalvoja, ka neesot tik svarīgi, kāds noskaņojums valdis izrādes beigās, jo Ričarda nāves brīdī arī skatītājs būšot izjutis katarsi. Fināls esot vairāk tāda kā nosacītība. Režisors tā nedomāja. Finālam ar dzelzs loģiku jāizriet no izrādes, fināls lielā mērā iespaido tās mērķtiecību.

Kā traktējams Ričmonds un viņa uzvara? Kā nosacīts *deus ex machina*, likteņa ierocis tirāna nomaitāšanai? Kā konkrētais vēsturiskais Henrijs Tjudors, atceroties visu, ko zinām par šo kronēto vīru? Kā kārtējās ilūzijas sabrukums, jo jūgs, kas tagad tautai gaidāms, nemūžam nebūšot vieglāks par to, kas izciests? Tieši pēdējais variants, pie tam attiecināts uz visu Šekspīra traģēdiju radniecīgajiem fināliem, kad vara pāriet no rokas rokā, ir modernajā teātrī kļuvis tik populārs, ka ne viena vien kritiķa, režisora, teātra entuziasta acis pārvērties par jaunu, gandrīz vai obligātu mūsdienīguma kvalitātes zīmi. «Ričardā III» tas nozīmētu Ričmonda devalvāciju, nopulgošanu.

Neviens saprātīgs režisors neķersies pie Šekspīra lielo traģēdiju iestudēšanas, kaut cik nenoskaidrojīs savu attieksmi pret mūsdienu šekspiroloģijā un inscenējumu praksē valdošajiem interpretējumiem. Ne Panso, ne Ļubimovs, ne Efross, ne Kroders, minot tikai dažus, par kuru darba procesu es kaut ko zinu. Arī Liniņš — ne. Un izrādes fināls viņam šai ziņā sagādāja zināmas galvassāpes, jo intuitīvā iekšējā pretestība minētajam «mūsdienīgumam» bija jāpārvērš par loģisku argumentu.

Sai sakarā — maza atkāpe, ekskurss teorijā.

Polu šekspirologa — vairāku angļu universitāšu profesora Jana Kotta slavenās esejas par šodienīgo Šekspīru (Varšavā tās atsevišķā izdevumā publicētas 1965. gadā, Londonā — nedaudz agrāk) mūsu zemē pagaidām vienīgi šur tur kritiski pieminētas speciālajos izdevumos. Taču ar Kotta briljantā formā pasniegtajām, tomēr ļoti apšaubāmajām un daudz apšaubītajām tēzēm ir jāiepazīstas un jāpolemizē (mūsu kolēģi, piemēram, Tallinā to arī dara), jo pēdējā gadu desmitā tās ne vien ietekmējušas (par vai pret) šekspirologu domu gājumu, bet liktas pamatā slaveniem, arī pie mums redzē-



V. Skulme (Ričards) un V. Artmane (Elizabete).

tiem vai aprakstītiem Šekspīra iestudējumiem. Maskavā apbrīnotais Pītera Bruka «Karalis Līrs», Pītera Holla, kā arī angļu, poļu, citu režisoru Šekspīra lugu interpretējumi pilnīgi vai daļēji balstās uz Kotta izstrādātajām koncepcijām. Te nav ne vietas, ne vajadzības iztīrīt vai apstrīdēt šo mēģinājumu radīt vienotu, visaptverošu koncepciju visām Šekspīra karaļhronikām un traģēdijām. Taču mūs konkrēti interesē tā argumentācijas daļa, kas šādā vai citādā formulējumā «ceļo» pa mūsu mājām, parasti nemaz neminot tās garīgo ciltstēvu.

Konstatējot, ka Šekspīra darbu dziļākā jēga ir cīņa par varu un reizē arī paša varas mehānisma funkcionēšana, Kotts secina, ka Šekspīra lugās gan mainoties protagonistu vārdi, bet drāma, kas starp tiem noris, esot aizvien tā pati. Šekspīra traģēdijās Kotts un viņa sekotāji grib saskatīt bez būtiskām izmaiņām funkcionējoša «lielā mehānisma» modeli, kas samal un degradē visus, kuri tajā ierauti vai arī cer sagrābt kontroli pār to. Faktiski šī traktējuma tendence noliedz jebkādu vēsturisko progresu, sabiedrības

evolūciju. Tragisma kāpināšanai dramaturģija tiek traktēta antivēsturiski un abstrakti, cilvēces attīstības dzīvais plūdums it kā tiek sastindzināts ledainā nekustībā. Tādējādi šis uzskats, piemēram, «Ričardā III» vai «Makbetā», «Henrijā IV», «Hamletā» vai «Karalī Līrā», kur vien veidojas agrāk noraksturotā fināla situācija, ikreiz bez atšķirības apgalvo, ka viss paliks pa vecam. Mainās despota persona, taču nekas nemainās valstī. Malkolms un Fortinbrass, Henrijs Tjudors, Olbenijs — visi jāiekļauj šai shēmā. Vēl labāk, vēl modernāk būtu, ja nākamais pretendents ļautu nojaust, ka viņš būs nesalīdzināmi riebīgāks par iepriekšējo. Ikreiz — nevis vadoties no konkrētās lugas apstākļiem ... Protams, talantīga izrāde aizvien ir daudz bagātāka par teoriju, uz kuras atspēries režisors. Šāds metafizisks, bezcerīgs traktējums dažkārt (kaut vai Pītera Bruka «Karalī Līrā») var pārliecināt ar tīri māksliniecisku loģiku, lielas mākslas vienreizību, kad konkrēti tēli ar savu dzīvo miesu aizsedz idejiskā skeleta nevarību. Taču atzīt to par principiāli šodienīgu — tas ir ne vien aplam, bet arī — cik garlaicīgi!

Dailes teātra koncepcijas pamatā ir pārliecība par vēsturisku progresu, dzīves dialektikas izpratne, kas ietverta pašā lugā, tās tēlu sistēmā. Tāpēc jaunā, labvēlīgākā situācija — miers (Rožu kara gals) un valsts vienotība (stipras monarhijas izveidošanās kā vēsturiski progresīva parādība) — uz skatuves izpaužas Ričmonda pievilcīgajā traktējumā. Ričmonds izrādes beigās ierodas nevis kā konkrētais Henrijs Tjudors, bet gan kā valsts idejas, kā vēstures *ratio* pārstāvis.

Ik izrādē man liesies, ka atvieglojuma un gandarījuma izjūta gan uz skatuves, gan zālē pavada tā cilvēka galu, kurš ir izsmēlis ļaužu pacietības mēru, un jaunas — saprātīgākas varas nodibināšanos, lai arī to nebūt nevar uzskatīt par ideālu. Bez pretenzijām uz ģenialitāti, vienkārši un vīrišķīgi šo domu pateikuši visi Ričmonda tēlotāji — ārēji necilais un demokrātiski vienkāršais U. Lieldidža Ričmonds, jauneklīgi enerģiskais U. Pūciša varonis, kas it kā kausas sava uzvaras prieka un jau domā par rītdienas rūpēm, V. Zandberga ciņas priekā, taisnības alkās uz priekšu pavērtais karavadonis. Cilvēku pūliņi un darbība nav veltīgi — itin kā saka šis fināls, kaut priekšā vēl nezināmas vilšanās un jaunas tragēdijas, un jaunas šķelšanās, bet tomēr ... Ričmonds kā personība šai izrādē nevar konkurēt ar Ričardu. Bet kurš gan nožēlos noziedzīgā un satracinātā dižgara pazušānu?!

Šāds fināls gandarīja režisoru.

Izrāde, lai arī cik svarīgs tās skanējumā ir pēdējais akords, tomēr sākas no sākuma. Iela Londonā. Uznāk Ričards, Glosteras hercogs. Viens. Tā savu lugu sāk Šekspīrs. Glosteras hercogs viens pats uzdod visai izrādei attiecīgu kamertoni, Ričards Glosters — viens — ir izrādes mugurkauls; un ik izrādē šis lomas tēlotājs ar savu nervu sistēmu, uz saviem pleciem nes izrādes psihisko un fizisko slodzi.

Ričards uznāk. Viens! Aktierim te nav ne ieskrējiena, ne ansambļa atbalsta, ne sadzīves palīdzīgā «spieķa». Tūlīt, jau ar slavenajiem pirmajiem vārdiem: «Nu Jorkas saule mūsu rūpju ziemu ir pārvērtusi spožā vasarā ...» — sākas varoņa spraigā iekšējā darbība, un skatītājam jābūt gatavam uz visu. Kā Ričards atklāsies šai pirmajā monologā, tūlīt pēc tam, skatos ar Klerensu, Heistingzu un Annu, — tas noteiks viņa tēla tālākās gaitas.

Dailes teātra izrādē uz tumšās skatuves vispirms iegaismojas bruņās kaltu karavīru rinda, kas, draudīgi šķēpus pacēlušī, grasās tos sviest publikā ... Vispirms — laikmeta tēls. Tad tumsas mirklis, vīri pazūd. Un ierodas šī laikmeta varonis, izkāpj no orķestra bedres kā velns no elles rīkles.

«Nu Jorkas saule mūsu rūpju ziemu ...» Režisors bija vienojies ar abiem tēlotājiem, ka tas nav komentārs publikā (Brehta tipa episkās atkāpes neiederētos šīs izrādes struktūrā, tās iecerētajā nepārtrauktajā ritumā un dramatismā). Labi. Un tomēr — cik dažādas jau no pirmajiem vārdiem atklājas abu Ričardu — Harija Liepiņa un Valentīna Skulmes — personības.

Skulme sāk savu runu apceroši, konstatējot jau krietnu laiku iznēsātas domas, kas turpat jau pārvērtušās konkrētā, detalizēti izplānotā darbības stratēģijā. Skulmes relatīvais vēsums un nesatricināmā pārākuma izjūta ļauj viņa Ričardam doties pretim sarunai ar apcietināto Klerensu, vaļā palaisto Heistingzu un, beidzot, ar Annu tikpat savaldīgi un pārliecināti kā pieredzējušam profesionālam aktierim savā simtajā izrādē.

Skulmes Ričards tiešām ir aktieris, tikai viņš nepārtop arvien jaunos tēlos; viņš ir izlikšanās meistars, cilvēks, kas veikli uzliek masku, taču publikai aiz tās arvien nomanāmi Ričarda patiesie — ciniskā kombinatora, ļaunā gēnija — vaibsti. Ričards — prāta cilvēks, stratēģis, kas katru gājienu paredz tālu uz priekšu. Tāds tēla interpretējums izrādījās vislabāk atbilstam V. Skulmes dotumiem un varēja, iekļaujoties izrādes kopīgajā virzībā, dot interesantu māksliniecisku rezultātu. Gan tikai ar vienu noteikumu: lai tēls savā racionālajā skaidrībā neklūtu monotons kā elektroniskās smadzenes, lai Ričards nepārvērstos par rezonieri un cīņa par



H. Vazdiks (lords Stenlijs) un E. Zile (lords Heistingzs).

varu, kas paņem visu cilvēku, — vienkāršā intelekta vingrinājumā, varas aritmētikā.

A. Liniņš un F. Ertnere tirāja Skulmi, kurināja viņa spēles azartu, vedināja arī uz to, lai Ričarda laipnā maska, cik vien tas aktierim iespējams, būtu organiska, pārliecinoša un ļautu skatītājiem noticēt pārējo personu apmātībai un lētticībai. Skatā ar mazajiem prinčiem, ko mīlais tēvocis sagaida un gatavojas aizvadīt uz Taueru, vajadzētu patiešām mīli raudzīties viņiem acīs, sarunās ar Heistingzu — patiešām draudzīgi un

sirsnīgi izteikt savu gandarījumu par viņa atbrīvošanu, jo vecais gan ir uzpūtīgs sklerotīķis, tomēr nav nekāds idiots un arī viņam jādod kāds attaisnojums vēlākajam aklumam. Skulmes kalsnās, dabiski stilizētās (ja tā var izteikties) parādības plastikai, viņa asajiem, profilā skatāmajiem vaibstiem un dzelošajām acīm piemīt kaut kas mefistofelisks, kas Ričarda lomā tieši apgrūtināja māņu un mīlas manevru ticamību. «Ko lai daru,» pēc kāda mēģinājuma teica V. Skulme, «es, aktieris Valentīns Skulme, esmu ieslodzīts sava ķermeņa un fizisko iespēju cietumā. Vai man pietiks spēka no tā izsprukt?»

Kādu brīdi aktieris bija aizrāvēs ar teoriju par Ričarda suģestijas, gandrīz vai hipnotizēšanas spējām. Tas viņam ļautu vienkāršāk un vieglāk, kaut arī — jāatzīstas — ne visai interesanti izskaidrot Ričarda iespaidu uz cilvēkiem. Arī Annas pakļaušanas ainu V. Skulme tobrīd ierosināja novadīt pēc kobra un trusiša principa. Šo priekšlikumu režija noraidīja. Ričards mūs interesē tāpēc, ka te ļoti koncentrētā, tā sakot, ekstrakta veidā atklājas cilvēka, nevis pārcilvēka spējas, atklājas cilvēka, nevis pārcilvēka un fatāli nolemto upuru attiecības. Teātris tiecās atklāt Ričarda

augšupejas un sabrukuma iekšējo un ārējo, psiholoģisko un sabiedrisko cēloņsakarību; citādi šai spēlei šodien nav jēgas.

Valentīns Skulme pieņēma šo traktējumu, strādāja šai virzienā ar īsta mākslinieka godīgumu un nopietnību. Kāds ir kopīgo pūliņu rezultāts? Manuprāt, pamatos interesanti un saistoši veidots tēls. Tikai — nenoturīgs. Dažkārt šķiet, ka Skulmem vienkārši negribas vai arī viņš šovakar nespēj uzņemties to patiesām titānisko piepūli, kādu prasa uzdevums ne vien novadīt lomu bez tukšām un atslābuma vietām, bet arī pārvarēt sevi pašu. Jāpiezīmē arī, ka lielākajai mūsu aktieru daļai nav vajadzīgā treniņa šāda formāta klasiskajām lomām. Tāpēc izrādēs dažkārt iezogas gan sākotnējā dēmonisma pēdas, gan rezoniera racionālā vēstīšana, pēkšņas histērijas uzliesmojums pamatota psihiska sabrukuma vietā.

Labākās vietas V. Skulmes Ričarda skatuves gaitās, manuprāt, ir tās, kad tēla darbība noris gluži tā, kā Ričards to ir paredzējis un izplānojis. Kā gandarīts režisors un reizē galvenais tēlotājs viņš, piemēram, eleganti novada valsts padomes sēdi. Precīzi atdalīts un aktieriski izpausts ir katrs jaunais uzvedības etaps — laipnība un joki, drūmā pārvērtība, straujais cirvja sitiens — jau tājums: par vai pret mani? — un triumfālā aiziešana ar nemaldīgo pārliecību, ka visi glēvuļi un konformisti viņam sekos un novērsīsies no Heistingza. Mazāk Ričards pārliecina tais situācijās, kas prasa asu improvizāciju, apsviedīgumu, elastību, piemēram, vārdu divkaujā ar Annu vai mēģinājumā apvārdot Elizabeti. Sievietes taču reaģē emocionāli, brīžiem neloģiski, tāpat — arī Ričarda loģikai iepriekš neparedzami. Seit Skulmes pretreakcija man aizvien šķitusi tīri prātnieciska un nosacīta. Bet citādi jau nevar būt: jo lielāks uzdevums, jo spēks un vājums skaidrāk saredzami.

Taču atgriezīsimies Londonas ielā, kurā no jauna uznāk Ričards Glosters, viens. Harija Liepiņa Ričards nav tik līdzīgs Liepiņam kā Valentīna Skulmes Ričards — Skulmem. Vakardienas Romeo bija jāpārvēršas krasāk nekā vakardienas Tibaltam. Seņā Liepiņš nežēlīgi pasvītrojās vaibstus, ko gadu gaitā dzīve pašam ievīlusi, — un tā nav bijusi ne klusa, ne rāma. Taču viņa Ričarda seju izvagojusi viena vienīga, toties postoša kaislība, dedzinoša kā vis-trakākā mīla un stindzinoša kā vismežonīgākais naidis — nevaldāmā vēlme kļūt pirmajam, pacelties pāri visiem, ieņemt vietu, kāda viņam, pēc paša visdziļākās pārliecības, pienākas. Jau pašā uznācienā, viņa pirmajos vārdos ir jūtams šī Ričarda iekšējais saspringums; ārēji viņš gan ir mierīgs, taču valdās, zobus griezdams. Viņa smadzenēs visu laiku notiek drudzaina domu kārtošana un pārkārtošana, apstākļu novērtēšana un pārvērtēšana, nervi

uzvilkti līdz pēdējai robežai. Kad viņš ir pateicis savu tik atklāto (no režisora puses gan stipri saīsināto) monologu, ir skaidrs: plēsoņa sagatavojies lēcienam. Tik tiešām, cik ilgi vēl tā var — pakļauties, palīdzēt tikt un turēties pie varas visādiem, «kas lēkā dāmu istabās», brāļiem, radiem, stulbeņiem, nicinātiem cilvēkiem, kas nav cienīgi viņam, Ričardam, sasiet pat kurpju auklas. H. Liepiņa Ričardam ir pilnīgi skaidrs mērķis, tomēr vēl nav galīgi izstrādāta rīcības plāna, jo nevar jau zināt, kā izmainīsies apstākļi, kā vajadzēs reaģēt un rīkoties ik situācijā. Tāpēc šis saspringums, iekšējais satraukums, nemitīgā kaujas gatavība.

Šeit ir arī tas sliekšnis, pār kuru Liepiņš dažkārt klūp. Mēģinājumu sākumā, arī vienā otrā mazāk veiksmīgā izrādē aktierī jau no paša darbības sākuma vērojams slimīgs uzbudinājums, pat zināma patoloģija, it kā nākamo murgu pirmie signāli. A. Liniņš un F. Ertnere gan mēģināja pārlicināt tēlotāju, ka tam nav ne vismazākā pamata, ne jēgas, jo atņem Ričarda nākotnes gaitām jebkādu attīstības iespēju un lūzuma asumu. Tomēr ne vienmēr Harijam Liepiņam izdodas savu nervu sasprindzinājumu regulēt.

Jau sākuma monologā un pirmajās ainās H. Liepiņš noskaidro Ričarda attieksmi pret citiem cilvēkiem. Jau sen viņš vairs nav izvēlīgs savos līdzekļos — mērķis attaisno visu! Jebkura dzīva rādība viņam rādās tikai divējādā kvalitātē — kā šķērslis vai kā rīks. Pirmie jāvēc nost no ceļa, otros var arī uz laiku apzeltīt. Tas viss — bez tiešām emocijām. Viss viņa vitālās dabas sagatavotais izjūtu kurināmais iesviests un jau deg vienīgās lielās kaislības ugunskurā, un tajā galu galā sadegs arī viņš pats, jau pirms krūtīs ietrieksies prefinieka šķēps.

Nejūtu arī, ka šim Glosteram būtu īpaša nepatika pret tiem, kas noauguši taisni un kā mīlētāji prot «ar jaukām runām laiku pakavēt». V. Skulmes Ričardam šai monologa vietā gan manāma tāda kā skaudība, tāds kā nīgrums pret laimes lutekļiem. Šim te — nekā tamlīdzīga. H. Liepiņš gan akcentē Ričarda klibumu un greizo plecu, laiku pa laikam ar otru roku tam pieskaras, paglauda it kā sāpošu vietu. Taču visbiežāk tas notiek vientulībā, brīžos, kad Ričards ļaujas satraukumam vai arī patmilīgi gremdējas dabas pārestību apcerē. Citu ļaužu klātienē, savu kārtējo teātri spēlējams, Ričards te klibo, te neklībo, te saliecas greizāks, te izstiepjais taisnāks. Kad aktierim mēģinājumā parādījās šāda nianse, A. Liniņš vienojās ar viņu, ka patiesībā Ričards mazliet mānās, pareizāk sakot, māna pats sevi. Dabas kļūmi, kas ne mazākā mērā nav Ričardu kavējusi auļot zirga mugurā un izdāļāt bardu apdziedātus zobena cirtienus, viņš mākslīgi uzpūš un pārspīlē, jo tādā veidā šī

kropļība noder par papildu stimulu, psiholoģisku alibi viņa ļaundarībām.

«Es savu ēnu saulē aplūkoju...», «man cita prieka nav kā tikai nīst šo kūtro dienu vieglprātīgos priekus...» Savā ēnā Liepiņa Ričards lūkojas ar īpašu baudu, dažās izrādēs pat mazliet koķeti apspēlēdams savu greizumu. Bet attiecībā uz «... man cita prieka nav»... Kur nu, kur nu! Ja būtu gribēts, atrastos arī citi prieki. Kā tūda! pierādis tikšanās ar Annu, ne par kādu nevarēšanu šai ziņā Ričards nevar sūdzēties. Arī tās ir tikai izrunas, māns. Viņam vienkārši nekā cita dzīvē nevajag kā vien varu pār cilvēkiem, troni. Viņš fiziski cieš aiz nepacietības to iegūt, cieš kā klasiskais milētājs — izpūrušie mati pielipuši pie sviedrainās pieres, mute savilkta sāpīgā vaibstā.

Mēģinājumu procesā aktieris dāsni variēja Ričarda plastiku, dažādas izteiksmes intonācijas šai ainā, kamēr nofiksēja šīs kā vēlākajai tēla attīstībai piemērotākās. Lomas otrajā pusē, kad iegūtā vara izrādās tik vāra un apdraudēta, mēs kļūstam liecinieki šī kaislīgā, apdāvinātā cilvēka garīgajam un fiziskajam sabrukumam, kas robežojas ar vajāšanas māniju un pamazām paralizē viņa prāta spējas un politiku vērienu.

Harijs Liepiņš savam Ričardam piešķir citas dabas komedianta talantu nekā Valentins Skulme savējam. Liepiņa Ričards ir lielisks improvizators, kas it kā viegli iejūtas jaunās lomās arī tad, kad nav bijis tām īpaši sagatavots. Atzīstot Glostera talantu par radniecisku savam — paša Harija Liepiņa artistiskumam, aktieris meklēja varoņa uzvedības motivāciju sevī, savā aktiera dabā.

Tieši tā dzima viens no pārsteidzošākajiem un, manuprāt, visspožākajiem momentiem H. Liepiņa tēlojumā, kad pēkšņi tika at-rasta atslēga vienam no pasaules dramaturģijas paradoksālākajiem un grūtāk novadāmajiem skatiem. Es te domāju ainu pirmajā cēlienā, kad Ričards Glosters iekaro lēdiju Annu un iegūst viņu sev par sievu, un tas viņa pretenzijām uz troni ir ļoti noderīgi.

Tik tiešām, kurš cits dramaturgs gan varētu atļauties piedāvāt aktieriem tik neiespējamu, visām psiholoģijas prasībām it kā galīgi neatbilstošu, jebkādi loģikai pretim runājošu uzdevumu? Anna sērās seko sava vīratēva — ilgi ieslodzījumā vārdzinātā karaļa Henrija VI bērū gājienam. Viņu nogalinājis Glosters, kas bijis arī viņas vīra slepkava. «Lāsts rokai, kas jūs abus nodūra...» Kad Glosters stājas Annai ceļā, viņu sagaida kaismīgs: «Tu, nelietīgais pekles kalps!» — un vēl plašāks lāstu un nievu asortiments. Viņa

pat splauj Ričardam acīs. Un raugi — pēc desmit minūšu gara vētraina dialoga Anna jau ir solījusies slepkavam par sievul ...

Kā lai to visu nospēlē ticami, nevis kā autora sižetiski nosacītu gājienu? Gadsimtu gaitā šis cietais rieksts izlauzis vai vismaz izkustinājis ne vienu vien slavenu aktieru zobu. Sekspirs gan iezīmējis Ričarda diplomāta prasmi, sievietes psiholoģijas izpratni: visu noziegumu, visa «launā cēlonis bij jūsu skaistums». Bet vai ar to pietiek, lai kļūtu saprotams tik straujš pagrieziena sērojošas, atriebības alkstošas sievietes nostājā?

Annu iepretim V. Skulmes Ričardam spēlē Ausma Kantāne, H. Liepiņa Anna ir Olga Dreģe. Un abiem pāriem šīs ainas mēģinājumi pārvērtās visgrūtākajā, pat mokošā spēku pārbaudē.

Vienu izskaidrojumu visi tūdaļ nolika pie malas kā izrādei galīgi nederīgu: tas ir uzskats, ka Anna padevusies Glosteram aiz aprēķina, paredzēdama viņa uzvaru un cerēdama uz karaļkroni. Tas izrādes veidotājiem šķita neatbilstam Annas raksturam, kāds tas lūgā ieskicēts, un bez tam šāds viņas nolūks dublētu beigu cēlienā notiekošo Ričarda un Elizabetes sarunu. Tad — un tā tas dažiem tēlotājiem bija licies mēģinājumu pirmajā posmā — viss notikums ar Elizabeti ir lieks. Bet tajā taču Ričards sastopas ar citu sievietes raksturu, tad ar glaimiem un vīrieša tuvību vairs neko nevar panākt, arī Ričards jau ir savā norietā, viņa uzbrukums — nedrošs. Vārdu divkauja ar Elizabeti, ko viņas bērnu slepkava mēģina iegūt par sabiedroto, pašos pamatos ir politiska saruna un beidzas neizšķirti. Kā to pēdējā cēlienā tad arī lieliski nospēlē Vija Artmane, Elizabete — māte un politiķe — aiziet pagaidām nogaidoša. Ričarda uzvaras gadījumā bērnu slepkava varētu rēķināties ar viņas piekāpību, bet bijusī karaliene reāli apsver situāciju un paredz ienīstā uzurpatora sakāvi. Tādējādi satriektās mātes atriebe iet roku rokā ar politisko nepieciešamību.

Taču te ir Anna — sieviete, ne karaliene. Viņai jāatrod cita rīcības «atspere».

V. Skulme savu Annu nospiež ar prāta pārākumu un nesaudzīgu psiholoģisku uzbrukumu. Kaut kas no kobras un truša šai ainā tomēr palicis arī izrādē. Skulmes Ričarda nesatricināmais pārākums — arī zemošanās brīžos — ir nabaga vientuļajai sievietei tik nepārprotams, ka Annu biedē pat viņa mīlestības apliecinājumi un slavas dziesmas viņas daļumam. Ausma Kantāne beigās akceptēja šādu uzvedības līniju: Anna jau no paša sākuma ir šoka stāvoklī, bēdu un pamestības izjūtas traumēta, viņa gan sasparojas lāstiem un vēl pēdējo reizi — splāvienam, bet tad viņas spēki ir galā. Kad Skulme uz Annas provokāciju atbild ar baismu, klusu

maigumu, nevis asi un naidīgi, kā viņa bija cerējusi, Kantānes Anna uz mirkli ļauj viņa skatienam ieurbties sevī un tad novēršas. Viņa vairs nespēj šo skatienu izturēt. Viņa ir salauzta vēl pirms spēles ar zobenu. Anna — Kantāne aiziet, vairāk par visu nīzdama sevi, skaidri saprotot savu kaunu un nenovēršamo postu.

Citādi, manuprāt, ar dziļāku cilvēka dabas komplicētības izpratni šī aina skan H. Liepiņa un O. Dreģes interpretējumā. Arī šī Anna sākumā pie zārka ir bēdu satriekta. Ričards ļauj viņas naidam skatīties, temperamentīgās lamās un lāstos šļākties pāri malām. Viņš tikai kā apburts tik maigi, tik kaislīgi raugās šai sievietē, ka viņa jau tīri fiziski sāk izjust dīvainu neērtību, tādu kā kaunu. Spļāviens Ričardam, protams, ir pavisam negaidīts, viņam jāpārorientējas; uz mirkli novērsis seju, viņš pēc tam raida Annai pārmetumu pilnu, bet vēl kaislīgāku skatienu. Sākot ar šo brīdi, Ričarda mīlestības apliecinājumi pieņemamas spēkā. Un te nu Ričardam, kā jau talantīgam komediantam, pienācis brīdis, kad viņš pats, aizrāviens ar saviem meliem, ir noticējis tam, ko sadomājis. Sai mirkli Anna, varbūt saplūzdama ar lielo mērķi, varbūt arī tāpat — kā sieviete liekas tik iekārojama, tik valdzinoša! Viņš apreibinās ar saviem vārdiem, un aprēķina spēle uz īsu, tomēr nozīmīgu mirkli kļūst patiesība. Anna, īsta sieviete būdama, to intuitīvi uztver, viņas intonācijā paslēptais jautājums: «Patiesi grib vai mēnās?» — ir izšķirts, un viņa padodas. Mirklis, kad Ričards apskauj Annu un mauc viņai pirkstā gredzenu, ir reālas aizmirstības mirklis. Anna — Dreģe griežas projām kā apmāta, tikai pamazām atskurbstot un atskārstot, kas īsti noticis.

Kad Anna ir projām, Ričards — Liepiņš, fiziski nokausējies, noslīd gar zārka malu zemē. Ācis uz mirkli aizveras, greizaiss plecs sāp. Tas ir «kailais» Ričards, kas neko nespēlē, — noguris un iztukšots. Bet tūlīt atkal saspringst stāvs, acis iedegas ļauna, nirdzīga gaisma, un viņš ceļas kājās: «Kas šādā veidā sievu bildinājis? ... Bet vīrs jau aizmirsts — krietnais princis Edvards ...» Šai brīdī paša nokautais princis no visas sirds tiek atzīts par uzticības vērtu, par tik lielisku, ka tāds «otrreiz dabai iznāktu par dārgu». Vīriešu solidaritāte pret sievietes lētticīgo nodevību ... Cik visi zemiskil! Bet tas noder Ričarda mērķiem. Nē, nevienam nav ko žēlot! Arī Annas liktenis ir jau apzīmogots.

Sekspīram tā ir trešā cēliena septītā aina. Situācija šāda: nupat lordmērs glēvi sankcionējis Heistingza nogalināšanu. Seko Ričarda un Bakingema lielā inscenējuma nākamais posms: londoniešu iespaidošana un apvārdošana, lai tie izrāda savu mīlestību un

uzticību Glosteram un piekrīt likumīgā troņmantnieka nobīdīšanai pie malas. Bez Londonas tirgotāju un amatnieku atbalsta tas būtu pārāk riskanti. Taču visa šī darbība lugā noris aiz skatuves un atspoguļojas tikai Glostera un Bakingema dialogā Beinardas pils pagalmā.

Saruna sākas ar Glostera jautājumu: «Kā iet? Kas ir? Ko saka pilsoņi?» Šai dialogā Glosteram pieder vienīgi jautājumi un replikas, Bakingemam — garais stāstījums par to, kā viņš tautai klāstījis visas iepriekš sadomātās neķitribas par Eduarda izcelšanos un cildinājis Glostera tikumus un nopelnus: «Ričards, tas ir tēvs kas tēvs ... Un kur vēl viņa veiklā kara māksla ...» — kā aicinājis, lai sauc: «Sveiks Ričards, angļu karalis!» So dialogu kā poētisks refrēns un idejiskā kvintesence pavada atzinums, ka tauta «neteica ne vārda». Beidzot pašu vīri metuši cepures gaisā un klieguši vajadzīgo suminājumu. Bakingems tiešā runā atkārtο visu, ko pats sacījis un saucis. Šis divu lappušu garais dialogs tūdaļ pāriet lordmēra un pilsoņu ierašanās skatā un Ričarda pierunāšanas komēdijā. Tā ir gara, pēc savas struktūras divdaļīga aina: pirmā — episkā un informatīvā, otrā — dramatiskā, ar Šekspīram tik raksturīgo paņēmieni «teātris teātri» — Ričarda atteikšanās un piekrišanas spēli.

A. Liniņa izstrādātajā režisora variantā tas izskatās citādi. No šī traģēdijas materiāla izveidotas divas ainas — izrādes četrpadsmitā aina pilnīgi atbilst nesaīsinātā oriģināla minētās septītās ainas otrajai pusei. Toties Ričarda un Bakingema dialogu Liniņš atšifrējis dramatiskā darbībā, izveidojot vienu no interesantākajiem momentiem iestudējumā.

Darbības vieta no pils pagalma pārceļta uz Londonas ielu pie gildes, turp, kur Bakingems ticies ar pilsoņiem. Arī šajā jaunajā ainā teksta ir divas lapiņas, taču tā izkārtojums dod vielu ļoti izteiksmīgam, nozīmīgam tautas skatam. Tas noris divos plānos. Priekšplānā, uz proscēnija kāpnēm, parādās Ričards Glosters. Pret proscēnija malu saspringti atspiedies, viņš aizvien nepacietīgāk, sakāpinātāk gaida aģitācijas rezultātus (kā aktieris, kam «jāielec» lomā, — nosprieda Liniņš ar Liepiņu). Uz atbrīvotās skatuves (platformas aizdzītas dibenplānā) — pie gildes sasaukto klušējošo, piesardzīgi savas domas slēpjošo pilsoņu grupas. Starp tām te vienā, te otrā vietā iznirst anonīmā apmetnī ievīstījies Bakingems, kas dažādās tonkārtās, gan intīmi uzticēdamies, gan deklarātīvi apgalvodams (Artūrs Dimīters to veic virtuozi!), runā savu veiklo pantiņu par mirušā karaļa ģimeni un «īsteno» dēlu Ričardu Glosteru.

Ainai sākoties, pilsoņi vēl apmainās dažām piesardzīgām replikām par Heistingza bēdīgo galu un šeit notiekošo, nobeidzot ar vārdiem: «Ak, ļaunā pasaule! Kas ir tik muļķis un nesaprot, ka krāpj mūs, acīm redzot. — Bet kas tik drošs, ka sacis to, ko redz?» Te izmantots galvenokārt lugas trešā cēliena nelielās sestās ainas teksts, ko runā skrierveris, nesot Heistingza *post factum* sastādīto nāves spriedumu. Bet, tiklīdz parādās Bakingema salīgtie vīri un spiegi, kurus pilsoņiem un publikai nav grūti saziņmēt, tā ļaudīm mutes ciet. Un tā viņi klusē līdz ainas beigām, kad Bakingems, uz podesta uzkāpis, savu cilvēku atbalstīts, noslēdz darbošanos ar uzsaukumu: «Sveiks Ričards, angļu karalist!» — un steidzīgi aprauj runu ar pateicību par vienprātīgo atbalstu. Laiku pa laikam Bakingems parādījies arī skatuves priekšplānā pie sava kunga un ziņojis par savu pūliņuniecīgajiem rezultātiem. Un te nu arī gan no nervozējošā Bakingema, gan no histēriski izmisušā Ričarda mutes (ši nesalaužamā, pasīvā pretestība biedē vairāk nekā feodāļu manevri!) atskan šekspīriskā «tauta klusē» vārianti...

Sai vietā režisora ne vien «īsinošais», bet arī «interpretējošais» zīmulis visradikālāk iejaucies lugas struktūrā — bez aplamas pietātes, ar radošu drosmi, kas, manuprāt, pilnam attaisnojies. Tā inscenētājs pašā tekstā atklājis izrādes sociālo kontrapunktu, vienas parādības divas puses: tirānija — klusējošā tauta, apspiedēju varas prakse, kas radījusi baiļu pilnu pasivitāti, un vienaldzība, kailā dzīvības instinkta piesardzība, kas savukārt atvieglo un veicina tirānijas nekaunīgo izplešanos un drošības sajūtu.

«Ričards III» Dailes teātrī ir iestudējums, kas bagāts ar izteiksmīgi un pārskatāmi atrisinātām skatuviskām norisēm, kurās meklēta koncentrēta ekspresija, ķermeņu izteiksmība un ritms. Jaunais pavediens stingri piesiets gadu gados šai namā uzrtinātajam klasikas uzvedumu kamolam.

Atmiņa fiksējusi, piemēram, plaši izkārtoto samierināšanās ainu slimā Eduarda IV galmā. Naidīgie, sākotnēji kā pretmeti uz skatuves nošķirtie grupējumi tagad sajaukušies, saplūduši. Labestības, dieva miera un piedošanas gars apņēmis klusos, nekustīgos stāvus, noliektās galvas. Dārd ērģeļu svinīgās skaņas. Uzreiz — skatuviski īstajā brīdī — karalienes lūgums apžēlot Klerensu, Ričarda gaidītais gala vārds. Glosters ar tīģera grāciju apsviežas un ļauni iesaucas; svinīgās skaņas apklusušas, uz skatuves tikpat

kā bez pārejas plosās vēl asāka interešu sadursme, naida un apsūdzību vētra.

Iztēle atdzīvina Glostera un Bakingema virtuozī saspēlētos manevrus, spiežoties aizvien tuvāk tronim. A. Dimitera Bakingems — tāds pats komediants, tāds pats makiavelists kā nākamais karalis, tikai sīkāks, pieticīgāks, ar reālāk apmierināmu apetīti. Kāda gara radniecība, saprašanās pusvārdā, kaut vai atbrīvojoties no Heistingza! Drudzainā steigā tiek nosprausts režijas plāns. Nāk lordmērs, kas jāpiespiež paziņot tautai, ka nāves sods bijis likumīgs. Sazvērnīeki tam neļauj ne runāt, ne vaicāt, viņi augošā tempā turpina spēli un pārsteidz lordmēru ar nogalinātā galvu. It kā savā starpā pārspriežot notikušo (Ričardam te naivā neziniša loma, Bakingems spēlē antiko traģēdiju), abi lēni, bet neatlaidīgi nāk virsū lordmēram, kurš apdullis un pārbijies stāv priekšplānā pie pašas rampas, publikai gandrīz muguru pievērsis. Tirāns tuvojas. Intonācija nevainīga, taču skatieni aizvien uzmanīgāki, kustība draudīgāka. Pēdējā mirklī lordmērs atjēdzas: «Pats teikšu godprātīgiem pilsoņiem, ka esat rīkojušies pareizi.» Ak tā? Kārtībā! Ceļš pašķirts. A. Dimitera Bakingems (tagad lielo traģēdiju pie malas) izmet sausi: «Nu tad ardievu, cienījamais lord!» Ej vien, vēl vari padzīvot...

Izteiksmīga ir arī aina, kad nupat kronētais Ričards, smagā sudrabortā mētelī ietinies, kroni dziļi uz pieres uzspiedis, tuvojas augstā platformā uzceltajam karaliskajam sēdeklim, bet tas lēni un baismi brauc viņam virsū. Te Ričards jau sāk aptvert briesmas, kas apdraud nupat iegūto varu, te sākas viņa aizdomu un bailu drudzis, augošā noziegumu lavīna. To A. Liniņš aktieriem raksturoja kā «noziegumu eskalāciju», pār kuru tās autors vairs nevalda un kura radīs aizvien lielāku pretdarbību.

«Ričards III» Dailes teātrī ir izrāde, kur līdzās pieminētajām un vēl citām inscenējuma veiksmēm, līdzās spilgtiem, savās funkcijās precīziem epizodiskiem tēliem (starp tiem — L. Bērziņas Jorkas hercogiene, E. Ziles Heistingzs) ir arī ne mazums pretrunīgu vai neizdevušos momentu. Tā, piemēram, nav atrasts Klerensa noslep-kavošanas ainas, pašu slepkavu tēlu stils un intonācija. Režisoram nav izdevies panākt karalieni vaimanu trio poētiski tīru saskaņu. A. Liniņš šo skatu bija iecerējis kā Sekspīram — dzejniekam piederošu, episkiem dziedājumiem līdzīgu kodu, pat sēru rituālu. Tas izceltos uz reālistiskās darbības fona un kļūtu par brāļu kara posta poētisku vispārinājumu. Tam atbilst arī mizanscēna — trīs zemē saknupušu sieviešu stāvu lineārais izkārtojums. Tomēr izrādē vaimanās par vīru, brāļu un dēlu bojā eju ienāca daudz skaļuma, na-

turālu asaru un pārāk konkrētu apsūdzību. Ainai trūkst vajadzīgās mākslinieciskās iedarbes.

Kopiespaidu traucē atsevišķu aktieru ārišķīgā spēle (Ā. Rozen-
tāls slimā Eduarda IV lomā), neistā runas maniere. To visu vaja-
dzētu īpaši analizēt, jo Sekspīra darba uzvedums kā lakmusa pa-
pīrs spilgti iekrāso trupas vājākās vietas, atklāj nevarību lielās
klasikas prasību priekšā. Tik vērienīgiem un repertuārā ilgi sagla-
bājamiem uzvedumiem droši vien vajadzētu izkārtot elastīgākus
mēģinājumu un izrāžu izlaides termiņus, dodot iespēju arī smal-
kajam juveliera darbam ar aktieri, vienkārši — pedagogijai. Taču
šo jautājumu iztirzājums vairs neietilpst šī raksta uzdevumos.

Iestudējums, jo ilgāks tā mūžs, kļūst arvien stabilāks un harmo-
niskāks. Par to liecina arī apmeklētāju skaita likne, kas kāpusi uz
augšu tieši pēc pirmā izrāžu desmita. Inscenējums ir Dailes teātra
cienīgs un, cerams, būs pirmais solis jaunam «izlūkgājienam»
Sekspīra pasaulē.

Silvija Freinberga

ANTIVARMĀCIBA

Šekspīra «Hamleta» iestudēšana jebkuram režisoram, jebkuras režijas metodes pārstāvim ir smags pārbaudes akmens. Tāds tas neapšaubāmi ir arī Oļģertam Kroderam, iestudējot «Hamletu» Leona Paegles Valmieras drāmas teātrī. Lai tuvāk iepazītu režisora nodomus un praktisko darbu, ieskatīsimies «Hamleta» mēģinājumu gaitā, režisora O. Krodera eksplikācijā un pārdomās par darbu teātrī.

I

Hamlets.

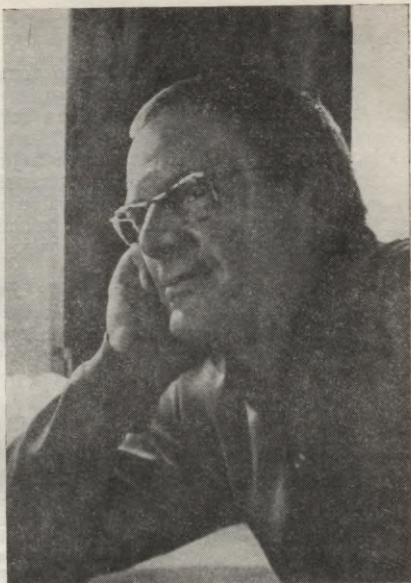
Būt vai nebūt? — tāds ir jautājums.
Kas prāta cienīgāk — vai sitienus
Tos ciest, ar ko mūs vajā liktenis,
Vai pacelt ieročus pret moku jūru
Un tās ar varu izbeigt? — Nomirt, aizmigt
Un just, ka iemiegot tiek darīts gals
Gan sirdēstiem, gan visām citām likstām,
Kas mūsu miesas vajā...

Režisors O. Kroders. Hamleta monologu parasti uzskata par kaut ko ļoti filozofisku un gudru, kas vienkāršam cilvēka prātam gandrīz nav izprotams. Ja mēs to tā uzskatīsim, izrādes nebūs. Šo monologu nevajag šifrēt. Tas jāuztver vienkārši un loģiski, iedomāsimies, ka to uzrakstījis, piemēram, kāds mūsdienu latviešu autors. Uzreiz kļūst citādi, atkrit bijība pret klasiku, kas saista rokas un liedz meklēt loģiskas sakarības. Hamleta monologs — tas nozīmē, ka Hamlets te meklē dažādus rīcības variantus.

E. Freibergs (Hamlets). Iepriekšējais dialogs šo domu gaitu jau ir sagatavojis. Vai nu cīnīties tālāk (t. i., nodurt Kļaudiju), vai arī pašam mirt (t. i., izvairīties no tā).

R. Rudāks (Hamlets). Pašnāvības domas te nav. Hamlets domā par to, vai durt vai nedurt Kļaudiju; viņš ironizē un nonāk pie slēdziena, ka vajag darīt, nevis domāt.

O. Kroders V. Sekspira traģēdijas «Hamlets» mēģinājumā.



Režisors O. Kroders. Jā, par miršanu Hamlets te vēl nedomā; no tā, kas līdz šim bijis, doma par miršanu vēl nevar rasties. Hamleta domu te varētu formulēt tā: «Kas prāta cienīgāk» — taisīt revolūciju vai netaisīt?

E. Freibergs. Bet tekstā skaidri teikts: «... vai pacelt ieročus pret moku jūru» vai «nomirt, aizmigt».

R. Rudāks. Hamletam ar saviem ideāliem galvenais ir — «vai pacelt ieročus?».

Režisors O. Kroders. Jums abiem kaut kur ir taisnība. Bet sāksim ar vienkāršāko loģiku. Vai pielāgoties? Vai cīnīties pretī? Par milzīgu problēmu šo monologu nevajag pārvērst. Hamlets te runā par gluži praktiskām lietām — kā rīkoties?

«Hamleta atziņu evolūcija — no cilvēka ideāla Vitenbergā līdz cilvēka karikatūrai dzīves istenībā. Kā pētnieks bistamā eksperimentā Hamlets pats saindēties un mirst no indes.»

(Režisora eksplikācija)

Režisors O. Kroders. Problēma pastāv aktivitātē vai pasivitātē — vai ciest vai pretoties, vai atriebt vai klusēt? «Būt vai nebūt?»

R. Rudāks. Vai viņš nesāk te sevi lamāt — nomirt gribu, bet darīt nekā negribu?

E. Freibergs. Tas ir tikai pašas beigās.

R. Rudāks. Viņš svaidās no domas uz domu. Varbūt tāpēc arī sākumā saka: «Būt vai nebūt?»

E. Freibergs. Viņš nesvaidās, bet ļoti loģiski risina domu.

Režisors O. Kroders. Lai viens svaidās, lai otrs nesvaidās, lai viens sevi lamā, lai otrs meklē izeju — ja vien jūs to varat iekšēji attaisnot un tā to izjūtat. Galvenais domu gājiens par iejaukšanos vai neiejaukšanos, par aktīvu vai pasīvu attieksmi pret notikumiem mums sakrīt. Tagad jau mēs sākam runāt par detaļām. Kad sāksim kustēties, tad to visu varēsīm pārbaudīt.

«Ne atkārtot to, kas jau bijis. Pateikt savu, kas mums šai sakarībā sakāms. Arī ikvienā atsevišķā lomā.»

Tik daudz jau runātos vārdus izsacīt tā, it kā mēs domātu šo vai citu domu pirmoreiz.»

(Režisora eksplikācija)

II

Gildenšterns.

Godātais princi, vai drīkstu lūgt jūs uz pāris vārdiem?

Hamlets.

Kaut vai uz veselu romānu.

Gildenšterns.

Mans princi, karalis...

Hamlets.

Vai tad viņam kas noticis?

Gildenšterns.

Viņš aizgāja uz savu istabu un jūtas ļoti slikti...

Režisors O. Kroders. Ko Gildenšterns un Rozenkrancs te grib? Viņi labprāt gribētu samierināt Hamletu ar karali. Taču vislabprātāk bēgtu no Hamleta, lai nebūtu jāspiego. Viņi ir parasti vidusmēra cilvēki. Nedrīkst pārvērst viņus par izdzimteniem. Tas nav interesanti. Tie, kas spiego, tie vienmēr ir vidusmēra cilvēki. Viņus visvieglāk uz to pierunāt. Arī Klaudijs nav iedzimis nelietis. Tikai viņa godkāre ir pārāk liela. Un tagad viņš negrib iegūto varu atdot. Arī Poloniju dažkārt spēlē kā vecu, mulķīgu cilvēku ar dažādām cilvēciskām vajībām. Tāds Polonijs mums nav svarīgs, šis īpašības viņam var būt un var nebūt. Mums ir svarīgs politiķis Polonijs.

«Neviens pats par sevi nav ļauns, ļaunu katrs dara, situācijas nepieciešamības spiests. Arī pats Hamlets. Izrādē vajadzīga nevis patētiska dziedāšana, bet «visbiežākais reālisms.»»

(Režisora eksplikācija)

Hamlets.	Vai jūs mazliet nepaspēlētu šo fleiti?
Gildenšterns.	Es neprotu, mans princī.
Hamlets.	Es jūs lūdzu.
Gildenšterns.	Ticiet man, es neprotu.
Hamlets.	Tas ir tikpat viegli kā melot...

A. Rozenbahs (Rozenkrancs). Mēs arī sadusmojamies.

Režisors O. Kroders. Jā, jums tas nepatīk. Savervētam cilvēkam labāk patīk apzināties, ka viņš strādā taisnas lietas labā. «Vai jums vēl kas sakāms?» — ar šo frāzi taču Hamlets sāk nopietni runāt.

E. Freibergs. Varbūt viņš grib zināt karaļa attiecību?

Režisors O. Kroders. Tā viņam ir skaidra. Te sākas Hamleta spēka atslābums. Viņš grib aprunāties no sirds. Vai jums kauna nav? Bijāt lāga zēni un nu esat kļuvuši par pienēsējiem! Absolūti godīgi Hamlets te pasaka savu ciešanu iemeslu. Un, ja Hamlets runā ar jums kā ar cilvēkiem, tad jūs arī ar viņu kā ar cilvēku.

E. Freibergs. Bet tas ir viens brīdis.

Režisors O. Kroders. Jā, Hamletu satriec tas, ka viņš ir pavēris savu sirdi, bet viņam aiz muguras taisa nelietīgus gājienus. Jo-projām tas pats — Hamletu uztrauc nevis attiecības ar Klaudiju, nevis tas, ka viņu izspiego, bet gan tas, ka viņa labākie draugi ir kļuvuši par spiegiem.

«Šekspīra galvenā ipatnība: cilvēks tiek parādīts vienlaikus no dažādiem aspektiem — apziņā un zemapziņā, poētiskumā un viskonkrētākā vieliskumā.»

(Režisora eksplikācija)

III

Režisors O. Kroders. Kāpēc Hamlets «peļu slazda» skatā nīrgājas par Ofēliju? Tā taču ir nīrgāšanās? Varbūt viņš domā, ka Ofēlija ir viņu apvainojusi, atdodama vēstules, un tagad atspēlējas viņai par šo iedomāto apvainojumu. Hamletam ir ļoti egocentriska daba, tas redzams vairākos dialogos.

J. Samauskis (Polonijs). Varbūt Hamlets te domā, ka Ofēlija ir vienā grupā ar Poloniju un ar karali, lai viņu izspiegotu. Un tāpēc tā izturas.

Režisors O. Kroders. Varbūt Hamletam pat prātā neienāk, ka viņš te Ofēliju apvaino, tik ļoti viņš ir aizņemts ar savu domu? Bet Ofēlija to visu vēl nav pārdzīvojusi, tāpēc šai skatā ir tik

mazrunīga. Neapšaubāmi Ofēlija ir vienīgais tīrais cilvēks šajā kompānijā, taču ar tendenci uz to pašu lejupslīdēšanu. Hamlets to nemaldīgi jūt. Un varbūt tāpēc ar baudu «sper ar kāju» Ofēlijai, ar baudu atriebjas viņai, kaut arī šķietami viņa nav vainīga.

L. Rubene (Ofēlija). Varbūt Ofēlija dialoga laikā ar Hamletu jau apzinās, ko viņa dara? Ka viņa tiešām ir ierocis karaļa un Polonija rokās?

Režisors O. Kroders. Tas atņemtu situācijai asumu. Labāk, lai viņa tikai beigās to saprot. Tas pastiprinās arī sociālo tēmu par to, ka spiegošanā tiek iesaistīti labi cilvēki. Tā tas bija ar Rozenkrancu un Gildenšternu, kuri ar laiku piemērojās apstākļiem, tā tas ir ar Ofēliju, kas piemēroties nespēj un sajūk prātā.

L. Rubene. Bet Ofēlija ar tekstu: «Ko tu liki man teikt?» — varbūt grib uzbrukt Polonijam? Polonijs viņu pārtrauc. Tātad viņa saprot. Vai tā nevar?

Režisors O. Kroders. Var spēlēt arī tā, arī tas varētu ietilpt Ofēlijas tēlā, varbūt te nebūtu nekādas pretrunas. Tikai tad ar vienu iezīmi nepietiek, tad tas ir jāspēlē līdz galam. Lai gan man ir šaubas par to, liekas, ka tas iznāktu seklāk. Šodien mēs varam «izkaisīt pa grīdu» tikai dažādus variantus. Domāsim par tiem. Strādājot kustībā, daudz kas noskaidrosies, arī tas, ko šodien esam sprieduši.

«Vislielākais grēks — viennozīmība. Nekas tieši un taisni. Visur metaforas un paradoksi.»

(Režisora eksplikācija)

«Mēģinājumos es nekad aktieri «neiesēdinu» lomā līdz galam. Es dodu tikai virzienu. Vienmēr atstāju ap aktieri brīvu telpu, lai viņš var strādāt tālāk, lai pēc pirmizrādes neuzliek savai lomai vāku. Taču tā darīt var tikai ar aktieriem, kuri tā grib un spēj strādāt. Ja tas tā nav, tad labāk šim aktierim strādāt pie cita režisora. Tā ir mana vājā vieta: es neprotu «spiest» tēlu no aktiera. Ir režisori, piemēram, mana kolēģe Māra Ķimele, kas prot panākt labu rezultātu arī no tādiem aktieriem, kas paši negrib radoši iekļauties darbā. Un izrādes kopdarbā šādu aktieru tēli kļūst pat par vērtību. Es to neprotu. Ja aktieris pats negribēs strādāt, tad manās izrādēs rezultātu nebūs.

Tā pamatā laikam ir mans organiskais naidis pret varmācību. Ja es pasaulē kaut ko ienīstu, tad tā ir varmācība, sevišķi, ja tā apvienojas ar muļķību. Cilvēka netraucēta attīstība, ja vien tā nav aplama, — to man gribas visur veicināt, gan praktiskajā

R. Rudāks (Hamlets).

režisora darbā, gan izteikt un aizstāvēt savos iestudējumos. Arī «Hamletam» šī tēma nav sveša.

Antivarmācība — to varu uzskatīt par savu vadmotīvu teātrī. Kā koks aug, tā arī viņam jāaug. Ja visi koki būs taisni, tad nebūs meža, bet būs kolonāde.

Saprotu, ka šī «antivarmācība» ir arī mans vājuma punkts. Pilnīgi bez varmācības kaut ko īsti vienotu izaudzināt arī laikam ir grūti. Taču es citādi strādāt nevaru.»

O. Kroders



IV

- Polonijs. Viņš nāk jau šurp. To labi sarāijiet,
Lai savas trakulības piebremzē.
Un pastāstiet, cik grūti nācās valdīt
Jums šoreiz kara[dusmas. Paslēpšos ...
Tik netaupiet to, lūdzu.
- Hamlets. Māt, es nāku.
- Karaliene. Nu, te es esmu, ko tu teiksi, māt?
Tu apvainoji savu tēvu, Hamlet!

R. Zēbergs (Polonijs). Ko es, paslēpies aiz aizkariem, gribu uzzināt?

Režisors O. Kroders. Man liekas, ka tu vairāk te spiego karalieni nekā Hamletu, tu gribi uzzināt visādas neķītras lietas. Ja Klaudijs būtu gāzts, tu, piemēram, būtu pieslējies karalienei. Tā kā Klaudijam ir vara — tu pieslejies Klaudijam. Tu pamanīji, ka pēc «peļu slazda» karaliene bija ļoti uztraukta. Viņas turpmākā rīcība

ir grūti paredzama. Tu gribi zināt, vai Hamletam izdosies pievērst karalieni sev; tad var gadīties, ka kriet Klaudijs. Tev tas jāzin!

R. Zēbergs. Nospēlē nu to!

Režisors O. Kroders. Jā, nospēlēt to visu nevar. Pietiek, ka tu to zini. Ko Hamlets te grib?

R. Rudāks. Es esmu saukts.

Režisors O. Kroders. Bet tu taču zini, ko viņa tev teiks. Ar kādu apņemšanos tu te nāc?

R. Rudāks. Lai parādītu viņai tās īsto seju.

Režisors O. Kroders. Jā, tas varētu būt. Bet pārāk abstrakti.

E. Freibergs. Lai viņa neguļ ar Klaudiju.

Režisors O. Kroders. Nupat tu gāji garām Klaudijam, kad viņš lūdza dievu, bet nedūri. Tā bija nejaušība. Ja šo skatu izmestu ārā, lugā nekas nemainītos. Kāpēc tu nedūri?

R. Rudāks. Te Hamletam trūkst iekšējas sagatavotības. Tā ir nejaušība.

Režisors O. Kroders. Maksimālā Hamleta programma ir — lai Ģertrūde atsakās no Klaudija, lai Klaudiju pakar, lai pati iestājas klosterī. To var secināt teorētiski, arī to nevar nospēlēt, bet tas ir jāzin. Minimālā programma — lai viņa nožēlo grēkus.

E. Freibergs. Seit Hamlets domā, ka varbūt vispār nevajadzēs durt. Vispirms jāpierunā māte. Ir vēl arī citi līdzekļi — tādi kā «peļu slazds».

Režisors O. Kroders. Tātad — ko Hamlets teiks mātei?

E. Freibergs. Viņam liekas, ka māte ir netīra.

R. Rudāks. Vai viņš iet to šķīstīt?

E. Freibergs. Tas ir līdzeklis, ne mērķis.

Režisors O. Kroders. Un tomēr. Muļķīgi gan izklausās — «neguliet ar tēvoci». Un tomēr tas ir galvenais. It kā pirms savas nāves Hamlets gribētu nokārtot dzīves parādus, neatstāt māti dubļos. Tronis viņam nav vajadzīgs. Grib nomazgāt statuju ...

«Tai jābūt izrādei, kura galvenokārt jāklausās, nevis jāskatās. Domu un iekšējās dzīves visdziļāko procesu atklāsmē.»

(Režisora eksplikācija.)

«Vajag modināt aktieri to, kas viņu personiski skar. Lai viņš var runāt savā vārdā, lai viņam nebūtu jāizliekas. Režisoram ir nepieciešama iedzimta īpašība — lai viņš justu, kad aktieris melo un kad viņš ir īsts.

Režijas mākslā galvenais ir patiesības meklēšana. Ne tikai idejā kopumā, bet arī sīkumos. Vajag novest mākslu līdz pēdējai

Kā praktiski pie tā pieklūt? Vajag likvidēt visu, kas mēlo. Un tad paskatīties, kas paliek pāri.»

V

Hamlets. Lūk, norvēģis, vēl jauns un vārgs zēns,
Bet armijai viņš stājies priekšgalā,
Tik daudzas dzīvības uz spēles liek
Par mērķi, kurš nav plika graša vērts...

Hamlets. Bet es vēl nemostos un dīķi stāvu,
Uz aizējošiem karavīriem blenzdams,
Kas iedomu un slavas māņu dēļ
Uz saviem kapiem kā uz gultām soļo...

K a p r a c i s. Kad biju jauns, kad biju jauns
Un mīlēju, man šķita . . .

Hamlets. Vai tiešām šis vīrs nesajūt, kādu darbu dara, ka rok kapu dziedādams?

Horācijs. Ieradums viņu notrulinājis.

77

Režisors O. Kroders. Arī te vajag atrast savu attieksmi, izlaist to visu caur smadzenēm. Ar meistarību vien te neko neizdarīsi. Skata doma: cik šī pasaule, kurā man jādzīvo, ir ačgārni iekārtota.

J. Samauskis (Kapracis). Viss te ir absurds. Arī tas, ka kaps tiek rakts dziedot, arī tas, ka domā tikai nestrādājošais.

Režisors O. Kroders. Jā. Visa kapsētas aina ir vienā teikumā izsakāma: cik pasaule ir muļķīgi iekārtota. Un to vajag vieglāk, tiešāk spēlēt. Hamlets šo pasauli nepieņem, bet arī labot to nevar. Pirmajā cēlienā viņš vēl grib to «iecelt atpakaļ eņģēs», bet tagad saprot, ka nekā nevar.

Hamlets (ņem galvaskausu). Nabaga Joriks! Es viņu atceros, Horācij! Sim jokupēterim bija neizsīkstoši humora avoti, apskaužama fantāzija. Kā tev liekas, vai arī Maķedonijas Aleksandrs savā kapā izskatās tāds pats?
Horācijs. Tāds pats.

Režisors O. Kroders. Visi pieņemumi par to, ka sarunā ar galvaskausu ir doma par mūžību, par dzīves niecību, man liekas aplami. Tie lūst nost no lugas un kļūst par atsevišķi stāvošu ilustrāciju. Sai skatā turpinās Hamleta domas attīstība par dzīves absurdu.

R. Rudāks. Bet, lai es pie tā nonāktu, man ir citādi jāsāk.

Režisors O. Kroders. Ej no konkrētā uz vispārējo. Tas vienkārši ir tā — tu satiec uz ielas vienu nēgeri, pēc tam otru, trešo utt., līdz beidzot tu saproti: visi nēgeri ir melni.

«Soli pa solim Hamletam atklājas apkārtējās pasaules īstais mehānisms (process, pie tam pakāpenisks, pieaugošs).»

(Režisora eksplikācija)

«Cilvēka iekšienē ir jāmeklē stils. Nevis — es tagad runāšu tā un darišu tā. Tā būtu stilizācija. Kāds slavenš vīrs ir teicis: «Stils — tas esmu es.» Un tā ir dziļa patiesība. Stils — tā ir absolūti iekšķīga lieta. Ja sāk stilu no ārpusē taisīt, tad iznāk tikai tā atdarināšana.

Šekspīra lugām, tāpat kā Raiņa lugām, neatņemams ir lie-lums, dižums, pacēlums. To nevar pielikt no malas, tas ir jāmeklē pārdabīgā domas koncentrācijā, daudzkārt lielākā, nekā to sa-stopam dzīvē. Aktierim jāiemācās domāt lielākos mērogos. Katra spēle vai situācijas detaļas pārvērtēšana te daudz ko var no-jaukt.»

O. Kroders

VI

Karaliene.	Tu apvainoji savu tēvu, Hamlet.
Hamlets.	Jūs apvainojāt manu tēvu, māt.
Karaliene.	Tu labāk apkaunies un nemels blēpas.
Hamlets.	Jums jākaunas par jūsu liekulību.
Karaliene.	Ko nozīmē tas, Hamlet?
Hamlets.	Ko jūs gribat?
Karaliene.	Tu aizmirsis, kas esmu ...

Režisors O. Kroders. Šo skatu vajag spēlēt bez lielas domāšanas. Šit viens otram. Visa saruna ir tāda — klip, klap. Ja Hamlets apdomās, tad viņa rīcība kļūs neglīta. Bet Ģertrūde darbojas pēc principa — uzbrukums ir labākā aizstāvēšanās.

L. Dēvica (Karaliene). Man grūti aizstāvēties.

Režisors O. Kroders. Protams, jo tev nav pamata. Tev nav ko teikt. Tāpēc arī teksts — «tu aizmirsis, kas esmu». Tāpēc arī tu Hamletam fiziski iesit. Ar to tu gribi parādīt, ka esi cēla dāma. Un Rudāks lai nekrāso frāzes. Dur tikai! Viss vienā ritmā! Polonijam durēt ar zobenu — tas, protams, nav viegli. Bet te tā ir momentāla reakcija — tai pašā ritmā.

Hamlets.	Kas? Žurka? Saderam — tā auksta būs!
	(Dur.)

Karaliene.	Ko padarīji?
Hamlets.	Es nezinu... Tas bija karalis?...

Režisors O. Kroders. Pēc Polonija noduršanas Hamlets ilgi, ilgi nevar atjēgties. Kamēr aiziet līdz apziņai — esmu slepkava. Es nezinu, ko tu te darīsi... Bet ar šo brīdi tam visam, kādiem nolūkiem tu esi dzīvojis līdz šim, ir krusts pāri. Tava dzīve ir beigusies. Tu nevari vairs uzņemties pasaules tīrīšanas misiju, ko biji iecerējis. Galvenais te nav ne Polonijs, ne karaliene, bet pati slepkavība.

Dialogs turpinās.

Režisors O. Kroders. Tu rādi karalienei spoguļi — jo riebīgāk, jo labāk. Te viņa tev nav nekāda māte, tu runā ar viņu kā ar ielas sievieti. Tevi kaitina, ka viņa vēl izliekas nesaprotam, ka ir vainīga istā karaļa nāvē. Tu nevari viņai to iestāstīt — kā dumjam bērnam. Lietišķāk! Nekrāso! Mierīgi, ar tīras loģikas palīdzību iestāsti viņai!

L. Dēvica. Es eju prom! Es vairāk nevaru to klausīties!

Režisors O. Kroders. Piespied viņu kā blakti, ja viņa vēl spirinās. Lai viņa saprot savu vainu līdz galam! Kā zobu, kad borē.

Jā, Hamlets te rikojas gan! Kā dažreiz skolā, kad izmeklē to vismazāko un klapē pa starpbrīžiem. Kļaudijam viņš neķeras vis klāt, tam viņš neko nevar izdarīt.

Uznāk tēva gars. Hamleta saruna ar viņu.

Režisors O. Kroders. Nu ir atkal māte un mazais Jānītis. Arī to vajag līdz galam spēlēt. Ģertrūde ilgi nav bijusi māte, tagad atkal ir. Jūs abi esat kā badā.

L. Dēvica. Ko lai es te daru? Man gribas raudāt.

Režisors O. Kroders. Raudi. To vajag izbaudīt. Nemaz nav jārunā, ko Šekspīrs te uzrakstījis.

«Izrādes struktūru vispirms veido kontrastu princips. Kontrasti visur! Divas pasaules, dzīvie un «nedzīvie», cilvēki un antiļaudis — galvenais, dominējošais kontrasts. Cilvēki maskās (aptroni, augšā) un cilvēki bez ādas (apakšā, proscēnijā, tuvāk skatītājam) — tas nosaka raksturu grupējumu katrā ainā. Kontrasti pat vienā un tai pašā raksturā. Traģiskais un komiskais. Krasas garstāvokļa maiņas. Nemitīgi kāpieni līdz pašai augšai ... sprādziens ... un straujš kritiens lejup (sevišķi Hamletam). Kontrasti starp atsevišķām ainām. Kontrasti veido arī ritmu — mijas smagnējas, pamatīgas pārdomas un satraukums, skrejoša trauksme. Ritma spriegumu rada tas, ka gandrīz katra aina beidzas ar kaut ko, kas saistās ar nākošo, taču tālāk viss attīstās, negaidīti pagriežas pavisam citā virzienā. Darbība attīstās «joņiem» un «blāķiem», kas prasa lielu emocionālu kondensāciju, augstspriegumu.

Pretspēkus sabiezināt! Hamleta nošķirtība no citiem, viņa un galma pretstatība arī mizanscēnās.

Nav vairs cerību — viss viens vienīgs absurds, un traģēdija vērsas groteskā ...»

(Režisora eksplikācija)

Isa, ļoti fragmentāra ieskatīšanās «Hamleta» tapšanas gaitā kaut aptuveni ļauj nojaust O. Krodera darba metodes īpatnību, kurā galvenais ir aktiera nepretencioza rosināšana domāt un darboties, virzīšana uz konkrētu, loģisku darbību, izslēdzot abstraktu filozofēšanu vai jūtinašanos, bet tai pašā laikā prasot domu un jūtu koncentrāciju. «Hamletu» O. Kroders cenšas pētīt, ievērojot tā būtisko kodolu — cilvēka, sava laika sabiedrības locekļa, skaidrības meklējumu mūžam pieaugošo procesu.

Uzvedums savā ārējā tēlā ir ļoti atturīgs, vienkāršs (scenogrāfs A. Plaudis). Kāpnes, troņa krēsli. Viss pelēks, bez krāsas. Cilvēki uz skatuves arī — vienkāršos, pat rupjos kostimos, ādas biksēs, ne visai greznās kleitās. Maz prieka, maz krāsu. Nav šeit nekā no klasikas darbam un karaļiem dažkārt tik raksturīgā greznuma. (Kaut gan arī tādā vidē neapšaubāmi var atklāt traģēdiju.) Laikmeta skarbums uz skatuves ir auksts un neizskaistināts, jau pašā sākumā tas apņem mūs ar nemīlīgu dvesmu, tā radot dzīvu, reālu vidi koncepcijai par pasauli, kurā galvenais stimulš ir cīņa pēc varas, cīņa par ietekmes sfērām, bet būtiskākais rezultāts — personības sagrāve. Dzīves pretstati, cilvēki, reālā vide — viss atklājas tiešā, pat atkailinātā skatījumā. Tēlu attiecību zīmējums zināmā mērā ir piezemēts (pretēji parastai klasikas varoņu piepaceltajai izteiksmei teātros). Tas var dažbrīd pat šokēt un nepatikt. Taču nevar noliegt, ka tēlu attiecību savstarpējā loģika un cēlonība atklājas saprotami un cilvēciski patiesi. Tieši šis atkailinājums, balstīts loģiski pamatotā darbībā, palīdz skaidri saskatīt Šekspīra veidoto tēlu sistēmu un to sadursmju vienkāršo, likum-sakarīgo jēgu.

Ko tad mēs šodien varētu saprast ar O. Krodera deklarēto jēdzienu «visbiežākais reālisms»? Ne tikai tiešumu un skaidrumu vien, bet pašas realitātes visistāko seju. Tātad vispirms — iedziļināšanos lugas materiālā, problēmā, tēlu attiecībās un darbības motīvos, iedziļināšanos, kas šodien ir visbūtiskākā reālisma izpausmes forma. Un tā šajā izrādē radījusi daudzus interesantus atklājumus.

Pasaulē ir bijuši daudzi un dažādi «Hamleta» traktējumi. O. Kroders nav meklējis nekādus tiši atšķirīgus traģēdijas skaidrojumus, nav mēģinājis uz lugas fona realizēt kādu paša izdomātu pieņēmumu. Režisors tikai kopā ar aktieriem soli pa solim izsekojis «Hamleta» tēlu iekšējai dzīvei, un tieši no tā izkristalizējusies izrādes konceptuālā doma.

Luga ir par Hamletu. Un tomēr izrādes centrā nav tikai Hamlets. Nozīmīga un precīza vieta problēmas attīstībā ierādīta gandrīz ikvienam tēlam. Katrs no tiem ir apsūdzētais un reizē arī upuris — Hamleta līdzinieks. Un veidojas sazarota, tūkstoš stīgām saistīta tēlu sistēma šā vārda patiesajā nozīmē.

Klaudijā maz karaliska, pat karaliskas pozas viņam nav. Viņš ir sīks varmāka, kurš ļoti priecājas par katru no jauna izgudrotu intrigu un satraukuma pilns baidās par negaidītu triecienu no nezināmas puses, kas var šo intrigu izgāzt. J. Zariņa Klaudijs ir ļoti darbīgs — viņš ir nepārtrauktā kustībā, vairāk gan gluži

bezmērķīgā, saraustītā kustībā, kas raksturo šīs varas tukšumu un tās vienīgo mērķi — noturēt šo varu par katru cenu. Sākumā viņš grib paspīdēt ar savu varenību, frāzes par mīlestību uz Hamletu viņš saka nevis Hamletam, bet gan visiem apkārtstāvošajiem, un tas vēl vairāk pastiprina liekulības un neistuma atmosfēru. Karalim grūti apvaldīt uzvaras smieklus arī tad, kad runa ir par visbēdīgākajām lietām, piemēram, par Hamleta tēva nāvi.

Un karaliene (L. Dēvica), pat īsti neieklausīdamās, par ko ir runa, nenolaizdama sajūsmas un mīlestības pilnās acis no karaļa, mehāniski smejas līdz. Mazāk pārliecinoša ir Ģertrūdes vēlākā, šausmu pilnā novēršanās no karaļa, kad viņa ir sapratusi Klaudija necilo lomu valsts varas sagrābšanā. Tomēr tā ienes jaunas krāsas tēlā un liek mums saprast, cik bezperspektīva, kaut arī godīga (tieši tāpēc, ka godīga) ir viņas cenšanās atgriezties uz cilvēka cienīga ceļa.

Dz. Klētniece Ģertrūdes lomā vairāk akcentē valdnieces cildeno pozu un iekšējo skarbumu. Bet pēc Klaudija īstās dabas izpratnes no tā visa nekas nepaliek pāri — vienīgi nelaimīga, sagrauzta sievietē.

Un tomēr Hamlets ... Loģiski izkārtotajā tēlu sistēmā R. Rudāka Hamlets atšķiras vispirms ar emocionāli satraucošu stīgu. Sajā melni pelēkāajā, prātīgi izkārtotajā pasaulē pēkšņi ieskanas kaut kas emocionāli satraucošs, kāda sāpe, kāds pārmetums, kaut kas bezgala dzidrs, bet jau aizlauzts. Emocionalitāte saista. Un mūsos neapjausti sāk krustoties prāta secinājumi ar šo satraucoši meklējošo skaņu. R. Rudāka Hamletā, visā viņa gaitā cauri izrādei mēs mazāk jūtam prāta un loģisku secinājumu virzītu darbību nekā darbību, uz ko dzen «vētra krūtīs», kā sacīts režisora eksplikācijā. Tas piešķir izrādei trauksmainu, neapturamu virzību, tas liek skanēt dzīva cilvēka izmisuma saucienam brīdī, kad loks ap viņu savelkas aizvien ciešāks.

E. Freiberga Hamleta tēls ir racionālākas dabas. Viņš vairāk izsver visus «par» un «pret», dialogi ir trāpīgi un asprātīgi, ļauj labi uztvert Hamleta domas virzienu un zemtekstus. Taču, pietrūkstot emocionālam dzenulim Hamleta tēlā, arī visa izrāde zaudē spriegumu un kļūst pelēkāka.

M. Vērdiņa Hamletā jūtams reālāks zemes spēks ar aktīviem, gluži tiešiem cīņas uzdevumiem.

Sie trīs raksturos it kā atšķirīgie Hamleti atrod būtiskus sakarsmes punktus. Jo ir veidoti uzvedumā ar dziļi dialektisku pamatprincipu. Vispirms tās ir cilvēku sadursmju saasinātās pre-

L. Plocīna (Ofēlija) un R. Zēbergs (Polonijs).

tišķības. Tā ir likumsakarīgā attīstības gaita, kurai pakļauts tiklab Hamlets, kā jebkurš cits tēls. Sis dialektiskais skaidrojums paplašina skatuves ievarus dzīvajai dzīvei, saasina domu un emocionāli saista.

Hamleta traģēdijas mezgla punkts iezīmējas Polonija nogalināšanas skatā. Ar šo brīdi Hamlets vairs neuzbrūk, necinās, tikai pasīvi aizstāvas, dažkārt ar ironiju, dažkārt ar rūgtumu — kā jau cilvēks, kas samierinājies ar visu un kam nav ko zaudēt. No Hamleta netiekņemta vaina arī par Ofēlijas nāvi, Rozenkranca un Gildenšterna nogalināšanu.

Tādā kārtā izrāde tiecas realizēt režisora vēlējumu pēc sarežģītas un daudzpusīgas cilvēka iekšējās pasaules atklāsmes. Jo Hamletā patiešām krustojas gan cildenā taisnības mīlestība ar necilu ego-centrismu, gan tieksme saprast pasaules likumības ar neapturamu morālu lejupslīdi. Tādā kārtā izrādē tiek pierādīta arī tēze, ka ideālu pilnais Vitenbergas students pats šajā sabiedrībā «saindējas un mirst no indes».

Līdz ar to Hamlets zaudē atsevišķi stāvoša romantiska varoņa oreolu, arī viņš iekļaujas kopīgajā ansamblī un darbojas tajā uz līdzvērtīgiem noteikumiem.

Tātad izrādes centrā nav īsta traģēdijas varoņa? Vai netiek pazaudēts liela vēriena klasiskas traģēdijas pamats? Tomēr Valmieras teātra izrādē mēs nepārtraukti jūtam lielas traģēdijas elpu. Kaut arī izrādes centrā nav Hamlets, bet pati šī sabiedrība, tās iekšējās liekulības, melīguma un savtīguma uzšķērdums. Kaut arī Hamleta



tragēdija ir ne tik daudz cīņā pret šiem netikumiem un viņa cildenajā bojā ejā, bet gan lieliska, laba cilvēka saindēšanās procesā. Izrādās, ka šāds uzdevums nav mazāk cienīgs liela mēroga klasisķai tragēdijai.

Tādā kārtā daudzkārt lielāku vietu, nekā esam paraduši redzēt, izrādē ieņem Polonijs. E. Zēberga veidotais gudrais, pat tālredzīgais politiķis pavisam negaidot kļūst gandrīz par visa uzveduma mugurkaulu. Kļūst par galveno toņa piedevēju, par galveno šīs izsekošanas atmosfēras radītāju ar pavisam skaidru mērķi — pakāpties vēl kādu kāpienu pa varas kāpnēm uz augšu. Vienā no mēģinājumu periodiem R. Zēberga Polonijs par savu galveno ieroci un reizē upuri šai ceļā uzskatīja Hamletu, bet izrādē jau nepārprotami viņš savu galveno «kārti liek» uz Ofēliju. Hamleta mīlestība uz Ofēliju varētu pavērt daudz iespēju, tāpēc R. Zēberga Polonijs rīkojas ļoti mērķtiecīgi — gan dialogos ar Ofēliju, gan ar karali un karalieni. Un šādā traktējumā jo sevišķi attaisnojas frāze par Jeftu, Izraēlas soģi, kas savu karsti mīļoto meitu upurējis, lai novērstu no sevis dievu dusmas.

J. Samauskis gājis pa citu ceļu. Viņa Polonijā vairāk godkāres, tukšuma un muļķības, pat komikas. Taču nevienu brīdi aktieris nebalstās tikai uz Polonija rakstura īpašību aspēles vien, bet cieši ievēro tēla sociālo nostādījumu. Arī J. Samauska Polonijs ir politiķis, tikai krietni vien muļķīgāks, bet tas nebūt nenozīmē, ka viņa apetīte pēc varas un goda būtu mazāka. Šis tēls savukārt liek mums saprast, cik labi ar karaļa varu sadzīvo intelektuāla nabadzība, un tāpat palīdz veidot vidi, kas izstumj Hamleta prātu un ideālus.

Ļoti nozīmīga vieta izrādē ir arī citkārt epizodiskajiem tēliem — Rozenkrancam un Gildenšternam (A. Rozenbahs un M. Auziņš). Viņu trīs tikšanās ar Hamletu atklāj šo cilvēku evolūciju un reizē arī karaļa varas mehānismu.

Pirmais satikšanās prieks ar bijušajiem skolas biedriem. Pirmās Hamleta aizdomas. Pirmā skolas biedru neērtības sajūta, atzīstoties, ka viņi nav nākuši paši, aiz draudzības, bet karaļa aicināti.

Otrā tikšanās — Rozenkrancs un Gildenšterns jau stāv blakus tronim oficiālās pozās un oficiāli ziņo Hamletam par karaļa sliktu garastāvokli. Var redzēt, ka viņi jau ir uzņemti karaļa galma «štātā» un viņiem jau dots savs uzdevums. Pabeiguši oficiālo ziņojumu, viņi nokāpj lejā pa kāpnēm un aicina Hamletu uz draudzību un atklātību. Vai tā ir viltība? Vai varbūt vēl kaut kas cilvēcisks? Kaut kādas draudzības atliekas, kuras viņi grib pierādīt Hamletam, ielavoties pa sētas durvīm, lai karalis neredz?

Trešā tikšanās jau ir atklātās lomās: Hamlets — saistītais noziedznieks, Rozenkrancs un Gildenšterns — cietumsargi, kas atroti tām rokām stiepj Hamletu pie karaļa.

Ar to loks ir noslēdzies. Rozenkrancs un Gildenšterns vēl turpina sacīt pāris novalkātu glaimu karalim, jo citas dzīves un citu mērķu viņiem vairs nevar būt. Taču karalis to vairs nevērtē. Viņi abi savu darbu ir izdarījuši, un karalis jau skatās tālāk.

Kaut arī Ofēlijas tēls izrādē iekomponēts nepretenciozi un atturīgi, viņas loma izrādes darbības attīstībā ir ļoti aktīva. To, ka Hamlets ir ielenkumā, mēs krasi sākam izjust ne tikai Hamleta dialogā ar Poloniju par kamieli (kā tas veidojās kādā mēģinājumu posmā), bet jau galerijas skatā ar Ofēliju. Vienīgais skaidrais, atklātais mils skats (tā tas veidots šajā uzvedumā) noslāpst aizdomās un izsekošanas netīrajā uzplūdā. Hamlets mana, ka viņus noklausās, redz, kā Ofēlija stostīdamās sāk runāt iemācītu tekstu. Viņa mīlestības apliecinājumi pārvēršas sāpēs un naidā, kas vēršas arī pret Ofēliju. Ar skaidro, psiholoģisko tēlu nostādni, ar negaidīto, bet loģisko darbības virzību šis skats ieņem nozīmīgu vietu izrādē.

Kā L. Plociņas, tā L. Rubenes un V. Kalmes pieeja lomai balstās uz Ofēlijas ticību un palāvību cilvēkiem, kas padara viņu par ieroci karaļa, Polonija u. c. savtīgo plānu realizēšanai. L. Plociņa šo tēmu risina saspringtāk, L. Rubene patiesākā vienkāršībā, V. Kalme to cenšas darīt ar iekšēju jūtīgumu.

A. Vidiņa Laertā mainās akcentēta savas taisnības apziņa ar maigiem mīlestības uzplūdiem. Arī šis tēls šādi tvertā izrādē atveras savos dziļākajos slāņojumos. Arī Laerta patiesās sāpes savas māsas Ofēlijas dēļ karalis izlieto savu mērķu labad. Arī Laerts, domādams, ka cīnās par taisnu lietu (duelis ar Hamletu), patiesībā ir ievilkts neglītā kompromisā. Un, pirms Laerts mirst, arī viņa godaprāts tiek aptraipīts.

Izrādē nozīmīgi iecerēta Fortinbrasa (J. Helds) un Hamleta paralēle: vidusmēra cilvēka, reālo apstākļu novērtētāja, sevis paša virzītāja slavas un uzvaras ceļš iepretī domātāja, pētītāja un taisnības cīnītāja bojā ejai. Tomēr J. Helda Fortinbrass, gan ārēji pašapzinīgs, sīks un plātīgs, iekšēju pretspēku Hamletam nedod. Tāpat kā Hamleta draugs Horācijs (A. Kampe), kas izrādē tikai rezonē Hamleta domu.

Izrādē darbojas aktieri ar lielāku un ar vēl pavisam mazu skatuves pieredzi, tā sagatavota divos un pat trijos sastāvos. Fortinbrasa un Horācija tēlos varētu runāt par nelielu robu izrādes domas attīstībā. Taču ir arī lielākas lomas izrādē, kuras gan turas

kopējā koncepcijā, bet kuras ne visi aktieri vēl spēj īsti piepildīt. Lomas, kurās tēla iekšējās pasaules bagātuma ziņā, kaut vai vienkārši meistarības ziņā vēl daudz ko varētu vēlēt. Tā dažkārt rodas zināma nelīdzsvarotība, piemēram, Ofēlijas tēla.

Taču uzveduma stiprā puse ir tā, ka šie tēli nav izvirzīti kā pašmērķis, dodot aktieriem uzdevumus, ko viņiem grūti veikt, bet iekļauti vispirms noteiktā darbībā ar stingru konceptuālu uzdevumu. Tieši visa uzveduma darbības mērķniecība ir tā, kas ļauj mums šos tēlus skatīt kā zināmas norises daļu. Un līdz ar to mazāk jūtam vienu otru vājāku vietu izrādē, vairāk saista darbībā izteiktā domas virzība uz skatuves.

Sai organiski izvērstai darbībai pakļauta ne tikai tēlu sistēma, tas attiecas arī uz «inscenējuma skatiem» (tēva gara parādīšanās vai arī dueļa skats pēdējā cēlienā), bez kuriem nevar parādīt «Hamletu». Arī tie iezīmīgi ne tik daudz ar inscenējuma vērienu (var būt, ka te kaut ko vēl varētu vēlēt), cik tieši ar savu patieso skatuvisko dramaturģiju, ar likumsakarīgu iekļaušanos lugas darbības norisē.

Kaut arī ne visi tēli izrādē, kā jau sacīts, īsti niansēti un piepildīti, tomēr izrādes izkārtojuma dēļ katrs no tiem ar savu stingri noteikto tēmu spēj piedalīties uzveduma koptēla veidošanā.

Un šeit gribas apstāties pie jēdziena — ansamblis, kuru te redzam dziļākā — problēmas skaidrojuma nozīmē. Izrādes problēmu nerealizē viens vai divi aktieri, tajā iesaistīti it visi izrādes tēli. Mokošais process — turēties pretī bojā ejas nenovēršamībai šādā sabiedrībā — te sastigojis desmitiem stīgās visā tēlu sistēmā. Un to gribas atzīmēt kā kvalitatīvu mūsdienu izrādes iezīmi, jo ansamblis ir viens no priekšnoteikumiem, lai ietilpīgi un daudzbalstīgi realizētos izrādes tēma. Ansamblis var darboties kā noskaņota izrādes stila veidotājs (arī tas te ir), bet cita kvalitāte tam ir tad, ja tas kļūst par domu un jūtu procesa izsekotāju izrādē. Tā, saasinot «Hamleta» problemātiku, šis moments, neraugoties uz atsevišķiem izrādes trūkumiem, piešķir uzveduma domai viengabalainu, pat suģestējošu skanējumu.

Patī Šekspīra luga nenoliedzami ir drūma un pat bezcerīga. Un tomēr tā mūs nekad pesimismā nav spiedusi pie zemes. Tragēdijas mūžam jaunā pievilcība slēpjas tās filozofiskā pasaules skatījuma aspektos, kas liek cilvēkam domāt, pārdzīvot, ierosina dziļāku pasaules izpratni. Valmieras teātra izrādē ir dziļi ieskatījusies Šekspīra uzburtajā, nepievilcīgajā pasaules modelī, bet tikpat spēcīgi tā ir saasinājusi filozofiskās domas apliecinājumu. Un tas kompensē šķietamo bezcerību. Vēl vairāk — te jārūnā par dziļu un iein-

J. Samauskis (Polonijs) un J. Zariņš (Klaudijs).



teresētu optimismu. Jo, atsedzot jaunā drausmīgo varu, mēs labāk saprotam nepieciešamību glābt labo. Ja izrādei ir pozitīva filozofiska slodze, tā vienmēr nes sevī aktīvu stimulējošu lādiņu un kā tāda ir humāna parādība mākslā un sabiedriskās domas aktīvajā procesā.

Izrāde atgādina stingri būvētu celtni, kurā katrs akmens, katra nagla ir savā vietā. Taču mēģinājumos O. Kroders, kā redzējām, deva aktieriem vislielāko brīvību, brīvību domāt, fantazēt, pieņemt un atmest. Dažkārt skatuviskā situācija radās, izejot tieši no aktiera pašsajūtas lomā un no gluži intuitīvas attiecības pret partneriem. Vai šeit nerodas divaina neatbilstība tam, kas darīts mēģinājumu procesā? Vai šeit nerodas pretruna starp vēlēšanos atklāt patiesību vissīkākajā sīkumā un starp loģiski būvētu, teatrālu uzvedumu? Liekas, ka, veidotai pēc šādas režisora metodes, izrādei vajadzētu būt salīktai no dziļi individuāli radītiem tēliem, kas kopidejā sasauktos netieši, asociatīvi; ka tai vajadzētu būt tāda tipa izrādei, kas pievelk ar savu daudzkrāsaino dzīves skatījumu, it kā netveramo, bet taisni tāpēc bagātu asociatīvo domu. Taču uz skatuves — stingri izkārtota režisora izrāde.

Acīm redzot, izrādes veidošanās gaitā O. Kroders dod aktieriem vislielāko brīvību, lai aicinātu viņus iedziļināties «Hamleta» problēmā un tēlu attiecībās un varbūt arī tāpēc, ka, domājot kopā, dažkārt rodas gluži jauni un daudz labāki varianti, nekā iepriekš paredzēts. Taču, kad nonākts pie pēdējā variantā, tas tiek dzelzaini iekomponēts izrādes kopējā celtnē. Izrādes celtnē, kur apcerošas

ainas mainās ar strauji bangojošām kaislībām, kur precīzas mizanscēnas kalpo domas akcentējumam (piemēram, aktieru skata fināls). Tas viss ir precīzi un, liekas, negrozāmi. Taču O. Kroders sēž zālē un ierauga kāda aktiera tēlā jaunu niansi, kas varētu būt interesanta attiecīgā skata vai dialoga traktējumā. Un aktieris ieplūdina savā tēlā jaunu krāsu vai varbūt paskatās uz to no citas puses. Un tā, kaut arī izrāde šķiet stingra un negrozāma savā uz-būvē, tajā vienmēr vēl rodas kas jauns, tās attīstībai vēl nav pie-lukts punkts.

«Olģerts Kroders labi pazīst mūsu teātra aktierus un ļauj kat-ram strādāt tā, kā viņam tas nepieciešams. Viņš zin, ko un kādā ceļā no katra var sagaidīt.

Arī «Hamletu» mēģinot, mēs ar Kroderu vairākkārt nesapratā-mies, mūsu domas dalījās. Taču Kroders nekad akli nepastāv uz savu. Ja viņš pamana, ka aktieris dara citādi, bet ka tur var kas iznākt un tas ieklausies kopējā koncepcijā, režisors parasti tam piekrīt. Vispār pie «Hamleta» strādājām ļoti radoši — viens pa-met domu, otrs uztver, papildina vai variē. Un tā tas iet tālāk.»

R. Zēbergs

«Ja tēls kādreiz tik viegli nedodas rokā un aktieris sāk nervo-zēt, Kroders vienmēr viņu atvēsina ar ticības pilnu apgalvojumu, ka uzreiz jau nekas neiznāk. Otrā trešā mēģinājumā viņš nekā neprasa no tēla. Pamēģiniet tikai viņam rādīt kaut ko no tēla! Ļoti bieži pie īstas skaidrības tiekam tikai ģenerālmēģinājumā. Un arī tad vēl izrādēs viss turpina attīstīties un veidoties. Tā mēs ilgi meklējām atrisinājumu karaļa lūgšanas skatam. Bija doma — karalis garā naktskreklā. Tad to atmetām, atradām šausmīgas variantu. Lai gan karaļa iekšējā attieksme pret dievu bija skaidra jau agrāk — tas ir teātris, tirgošanās ar dievu. Ar šo šausmīgas paņēmienu karalis grib sevi piespiest ar dievu runāt.»

J. Zariņš

«Ideālākā iespēja ir tāda — sarunāt ar aktieri, ko vajag, un tad skatīties, kas iznāk. Ne vienmēr tas tā ir iespējams. Vispār darbs ar aktieri ir ļoti individuāls un prasa vislielāko saprašanos. Citādi strādāt ir grūti. Teātrī pats galvenais ir saprašanās. Jo īsts mākslas darbs ir vienpersonisks. Tātad arī kolektīvs jāpa-dara vienpersonisks.»

O. Kroders

Tatjana Vlasova

MEKLEJUMI

Rīgas Krievu drāmas teātris 60. gadu beigās, 70. gadu sākumā. Kāds tas ir? Repertuāra pamatā — mūsdienu luga, kas risina aktuālas problēmas. Šo problēmu atspoguļojums ietverts īpatnējā sava stila meklējumu formā.

Radošā kolektīva mākslas laikmetīgums noteicis tā nozīmīgumu un popularitāti vairākus gadu desmitus. Šā gada oktobrī Krievu teātrim Latvijā aprit deviņdesmit gadi. Sākot ar 1883. gadu, ko uzskata par vietējā krievu teātra attīstības sākumu, pakāpeniski teātris ieguva redzamu vietu Rīgas kultūras dzīvē. Divu gadu desmitu laikā tas izveidojās par spēcīgu māksliniecisku vienību ar spilgtu, radošu rokrakstu. Panākumus veicināja A. Ostrovska, L. Tolstoja, A. Čehova darbu iestudējumi — toreiz modernākais vai gandrīz modernais repertuārs — un virkne talantīgu skatuves mākslinieku. Par šī stabilizācijas posma kulmināciju kļuva darbs pie Maksima Gorkija dramaturģijas. 1905. gada priekšvakarā, kā arī revolūcijas notikumu dienās tā vistiešāk un visasāk pauda laikmeta sociālās problēmas. «Sīkpilsoņu», «Dibenā», «Vasarnieku» inscenējumi, kas tika radīti tiešā sadarbībā ar pašu autoru, noteica toreizējā Rīgas Krievu teātra tuvību darba tautas centieniem. Tajā laikā aizsāktās tradīcijas neizzuda. To dzīvotspēju apliecināja teātra darbība arī citos attīstības posmos.

1940./41. gada sezonā iestudētie L. Rahmanova «Nemierīgais vecums», B. Lavreņova «Lūzums», A. Guseva «Slava» iezīmēja jaunu lappusi teātra dzīvē, jo apliecināja sociālisma idejas.

1945. gada grūtajā ziemā, kad vēl varēja saklausīt kara tuvumu, vācu okupācijas laikā slēgtā teātra trupa, atsākot savu darbību, turpināja aktīvi ieskatīties dzīves notikumos. Pirmās izrādes — K. Simonova «Tā arī būs», V. Lāča «Vedekla» — stāstīja par to, kas satrauca katru — kara dalībnieku, aizmugures iedzīvotāju, okupācijā nokļuvušo. Padomju cilvēka paš aizliedzība un varonība kara laikā bija izrāžu galvenā tēma.

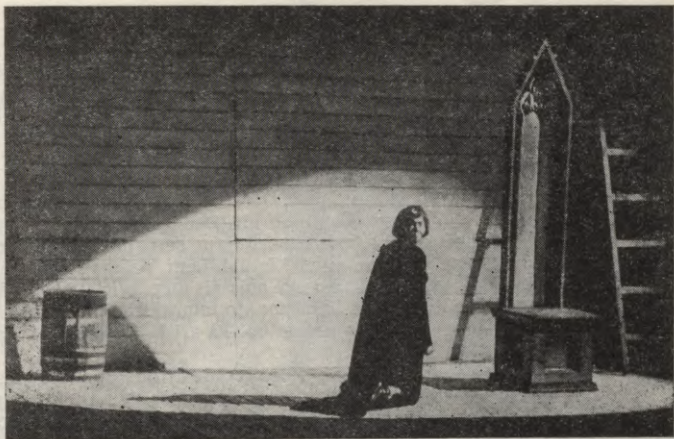
Krievu drāmas teātris vienmēr bijis spēcīgs klasikas atveidotājs.

Pēckara posmā klasikas iestudējumos radās jaunas iezīmes — laikmetīgu, sociālu problēmu akcentējums, publicistiskais skanējums. Zināmā mērā šo iezīmju rašanos sekmēja vēl teātri neredzētais mūsdienu dramaturģijas apjoms. Protams, katrā teātra darbības etapā sociālais un publicistiskais tika atklāts dažādiem mākslinieciskiem līdzekļiem.

60. gados Rīgas Krievu drāmas teātra izrādēs sāka parādīties jauni vaibsti. Un tas bija likumsakarīgi. «Mūžīgās problēmas» vienmēr tikušas saistītas ar šīs dienas, šīs stundas notikumiem, prasībām, jautājumiem, ar katras jaunas paaudzes pagātnes, tagadnes un nākotnes izpratni, ar domāšanas veidu. Radās interese par tādu literatūru, kas balstās uz dokumentiem. Tiešais notikums, liecība, lai to parādītu uz skatuves, lika meklēt jaunus izteiksmes līdzekļus. Blakus emocionālam raksturošanas veidam lielu vietu sāka ieņemt parādību analītiskā izpēte. Centrā bija cilvēks ar visu savu bezgala sarežģīto domu pasauli. No šī viedokļa teātris bieži vien izskatījās arī klasisko mantojumu — gan vecāku, gan jaunāku. Un aktieriem bija jāizsaka sava attieksme pret dzīves īstenību — tieši, lakoniski, ar publicistisku asumu. Šai analītiskajā izpētē un publicistiskajā tiešumā redzam ceļu, ko izvēlējies Krievu drāmas teātris pēdējos desmit gados.

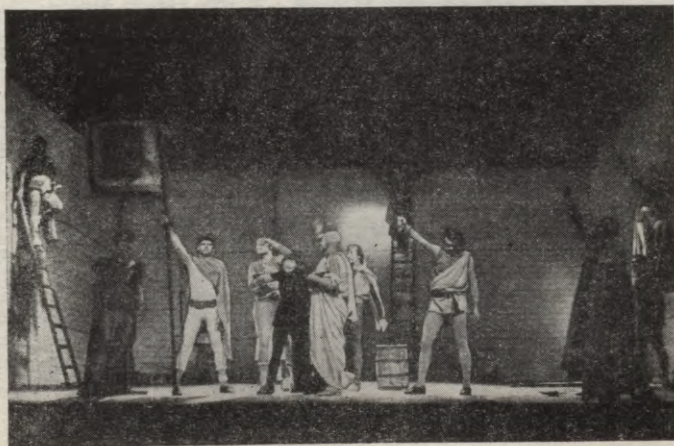
Gorkija lugas «Dibenā» uzvedumā (1969. g.) režisors A. Kacs atteicies no ierastā naktsmītnes sadzīves attēlojuma. Krievu drāmas teātra izrādē visam, sākot ar tēlu atklāsmi un beidzot ar dekorāciju, jākalpo tam, lai Gorkija 1905. gada revolūcijas priekšvakarā izteiktās domas palīdzētu mūsu laikabiedriem saprast neseno pagātni un arī tagadni, atklāt vārdu «Cilvēks — tas skan lepni ...» mūsdienīgo nozīmi.

Nosacīti iezīmētais naktsmītnes «amfiteātris» (scenogrāfe T. Sveca) izraisa domu, ka pēc Gorkija aprakstītās Kostilova iestādes parauga nākošajos gadu desmitos fašisti būvējuši koncentrācijas nometņu barakas. Tieši tur vārdi «Cilvēks — tas skan lepni ...» ieguva citu — sava laikmeta jēgu. Aktieris, kas darbojas uz skatuves radītajā «amfiteātrī», gandrīz nemaz nav saistīts ar sadzīves elementiem. Līdz ar to par galveno izrādē kļūst personāža teiktais vārds un tajā ietvertā doma. Darbības personas var tieši atklāt to pašai dzīves un egoisma, cietsirdības un sirds nīšanas savstarpējo cīņu, kas visdažādākos vēsturiskos apstākļos nosaka cilvēka lielumu vai pagrimumu. Šī cīņa, saspringta, kontrastu bagāta, asa, palīdz atklāt izrādes koncepciju — cilvēkam jebkuros apstākļos jāprot saglabāt dvēseles skaidrību un savu sirdsapziņu. Tikai tad viņam būs tiesības teikt: «Cilvēks — tas skan lepni ...» Tāda,



1972./73. g. sezona. R. Praudiņa (Zanna) A. Upīša traģēdijā «Zanna d'Arka».

1972./73. g. sezona. Skats no A. Upīša traģēdijas «Zanna d'Arka».



protams, ir arī dramaturga doma, bet viņš to izteica citā laikā, izteica vīrišķīgi, publicistiski.

Publicistika ... Uz skatuves, kur valda īpaši mākslas patiesības likumi, tā atklājas visdažādākās, reizēm pat negaidītās formās un žanros. Tā dzīvo satīrā, pamfletos, uzsaukumos. Tā saplūst ar liriku, dramatismu, pat trāģismu.

Augstu vērtējumu ieguvušais Dž. Deriona «Cilvēks no Lamančas» iestudējums, kas ar lielām skumjām un nosodījumu, bet tajā pašā laikā dziļi optimistiski vēlreiz izseko jau sen pazīstamo dona Kihota tēmu, ir ne tikai ar agrāk ierastajiem dramatiskā teātra līdzekļiem veidots uzvedums, bet arī mūzikls un publicistiska izrāde.

Krasi izteikta publicistika, kas izmanto improvizāciju, caurstrāvo J. Jurandota satīru «Devītais pravietis», kā arī B. Brehta «Kaukāza krīta apli».

Gandrīz katrā Krievu drāmas teātra izrādē atrodami publicistiskā teātra principi. Bet katrs meklējums ne vienmēr vainagojas panākumiem. Apvienot dažādus stila elementus vienā organiskā kompleksā nav viegli. Tas ir ilgstošs radošā darba process. Tāpēc reizēm, kaut izrāžu veidotāji arī atrod atsevišķas neapšaubāmas vērtības, tās varbūt var ietilpināt viņu radošajā laboratorijā, bet tās nekļūst par teātra stūrakmeni.

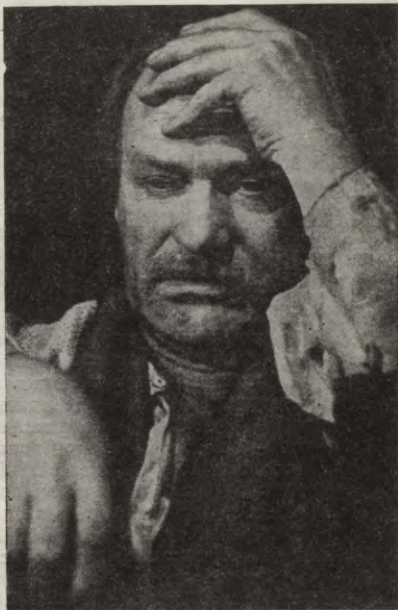
Krievu drāmas teātrī bija un ir izrādes, kas balstās uz viena vai tikai dažu aktieru snieguma. Tam ir dažādi iemesli — sākot ar teātra vēlēšanos izvirzīt centrā vienu varoni un beidzot ar nespēju iesaistīt kopējā izrādes tēlā visus izpildītājus. Pirmā iemesla ilustrācijai var minēt «Cilvēku no Lamančas», «Kaukāza krīta apli», otrā — A. Upīša «Zannu d'Arku». Ir teātrī ansambļa izrādes. Pie tādām pieder «Dibenā», M. Satrova «Boļševiki», B. Vasiļjeva «Bet rītausmas šeit klusas ...», I. Dvorceka «Cilvēks no malas», A. Volodina «No mīlotajiem nešķirieties!». Protams, šāds sadalījums ir zināmā mērā nosacīts, jo ansambļa elementus var atrast arī viena aktiera izrādē un otrādi — galvenais varonis var būt akcentēts ansambļa izrādē.

«Boļševiku» izrādē, kas kopumā guva mākslinieciski spēcīgu un aktuālu skanējumu, atrodamas tās inscenētājam L. Beļavskim raksturīgās īpatnības. Viņš dzīvi uztver vairāk emocionāli, nepaejot garām cilvēku jūtām, pārdzīvojumam. Reizēm šī tieksme nonāk pretrunā ar režisora meklējumiem pēc racionālā, kas nav atdalāmi no visa Krievu drāmas teātra radošajiem centieniem. «Boļševikus» L. Beļavskis iecerēja kā sabiedriski filozofisku disputu. Kas ir īsts ļēņinietis? — šo jautājumu izvirzīja vairāku cilvēku doma. Katra viedoklis veidojās dialogos, kas risinājās, savienojot gandrīz ne-

1969./70. g. sezona. A. Mihailovs
(Satins) M. Gorkija lugā «Dibenā».

pārtrauktu iekšējo un ārējo darbību. Darbības personas šķērsoja skatuvi gan paralēli, gan pa diagonālēm, tādā veidā pasvītrojot dinamisku domu evolūciju, dažādu viedokļu sadursmes. Finālā atrastais kopīgais uzskats, boļševiku partijas viedoklis, koncentrēja visas personas vienā grupā. Tās dziedāja «Internacionāli», un izrādes galvenā doma — leņiniskās partijas vienotība — ieguva galīgo skatuvisko izteiksmi.

Interesantā režijas nostādne dažbrīd zaudēja mērķtiecību — tad, kad izpildītāji nespēja harmoniski apvienot personāža iekšējās pasaules analīzi ar ārējo rīcību. Galvenokārt šī nepilnība bija vērojama dialogu norisē, sevišķi — pašā disputā. Viena cilvēka domu pavadīenu citi neuztvēra ar te nepieciešamo uzmanību, un otrādi — vairāku disputa dalībnieku viedokļi neguva gaidīto savirknējumu vienas personas viedoklī. Traucēja atsevišķu lomu izpildītāju nespēja koncentrēties domai, strīdam, reakcijai pret partneru rīcību. Tādā kārtā viņi sašķēla disputa kopuzbūvi — bija kaislīgi runātāji, tēlu ieskicējumi, taču režisora uzstādītais mērķis netika pilnībā sasniegts. Režijas ieceres visspilgtāk atspoguļoja A. Kričevska — Sverdlovs, A. Mihailova — Lunačarskis, R. Dambrāna — Jenukidze, V. Gluhova — Cjurupa, jo šie mākslinieki prasmīgi apvienoja gan tēlu psiholoģisko, gan ārējo raksturojumu. Tas, protams, bija sasniegums. Bet šis sasniegums izcēla arī ansambļa nepilnību.



Ansamblis ... Teātra kolektīvs risina šo problēmu, balstoties uz dažāda veida dramaturģijas darbiem. Mēģinājumi padarīt visu ansambli par ietekmīgu izrādes spēku redzami ne tikai monumentālajos iestudējumos, kādi ir «Dibenā» un «Boļševiki». Tie vērojami arī citās izrādēs.

A. Kacs sekmīgi strādā pie vēl maz apgūtā traģikomēdijas žanra. Viņa daiļradei raksturīga notikumu jēgas padziļināta analīze un to spilgtas ārējas formas atveidojums. Iestudējot K. Sakoni «Televīzijas traucējumus» un I. Stavinska «Nestundu», režisors risināja ritma, formas uzdevumus, kas neapšaubāmi ietilpst galvenajā ansambļa problēmā.

«Televīzijas traucējumos» Bodoga mājas atmosfēras raksturošanai izrādcis veidotāji pielieto īpatnēju ritmisku paņēmieni: vienādas mehāniskas kustības visiem pusdienas skata dalībniekiem. Šķiet, kāds piespiedis pogu, un naži un dakšiņas sakustējušās cilvēku rokās. Ar smaīdu izrādē tiek pastāstīts par cilvēkiem, kas dzīvo pēc ierastas programmas, nevēlēdamies pārkāpt tās robežas. Pēc programmas viņi dara visu, arī pusdieno. Bodoga mājās viss ir zināms iepriekš — kā televīzijas programmā. Novirzes te nav iespējamās. Visi uztraucas tikai tad, kad pēkšņi tiek izjaukts uz visiem laikiem pieņemtais — televīzijas traucējumi neļauj noskatīties filmu. Un tad pie televizora sakustas visi, sakustas haotiski, grūstoties, jo notikušais neietilpst saplānotās dzīves programmā. Visu pārējo laiku ģimenē valda ikdiena, garlaicība, vienaldzība.

Uz skatuves radītajam noskaņojumam vajadzētu skaidri un pārliecinoši pierādīt izrādes svarīgāko jautājumu — kāpēc vienam no ģimenes locekļiem, jaunākajam dēlam Imrušekam, nobriest doma aiziet no mājām? Taču šis notikums rodas pats par sevi, bez iepriekšēja motivējuma. Kāpēc? Viss redzētais izrādē — gan pusdienas rituāls, gan rosme pie televizora, skati, kuros visspilgtāk varētu izpausties Bodoga mājas iemītnieku domu šaurība — neiegūst psiholoģisku pamatojumu. Pirmo vietu izrādē ieņem ārējā ritmiskā darbība, kas gan saliedē izrādes dalībniekus, bet dara to vienpusīgi, maz atklājot tēlu iekšējo pasauli.

Arī «Nestundā» jau no pirmā izrādes mirkļa ritms nosaka galvenā varoņa Maksimoviča dzīves stāstījumu. Karuseļveidīgā skatuves uzbūve (scenogrāfe T. Šveca) pasvītrot, ka dzīve neļauj cilvēkam apstāties, atvilkt elpu, pārdomāt savu rīcību. Iecere ir interesanta. Bet vai ar to pietiek, ja no atsevišķām Maksimoviča dzīves epizodēm var uztvert tikai rezultatīvus slēdzienus — tur es rīkojos slikti, tad es biju cinisks, te pārdzīvoju nepatīkšanas utt.? «Nestundas» literārā viela satur dziļu cilvēka dzīves uzskatu vei-



1969./70. g. sezona. V. Basihins (Barhatovs) A. Korina komēdijā «Viens... divi... trīs...».

došanās analīzi. Taču izrāde dod vairāk ilustrācijas nekā personāža rīcības pamatojuma. Aktierim B. Sokolovam Maksimoviča lomā, neskatoties uz viņa plastiskumu, labu humora izjūtu, atliek tikai rezoniera uzdevumi. Tādā kārtā vēlēšanās radīt dinamisku, satirisku smieklu piesātinātu izrādi nav piepildījusies, jo tās redzeslokā nav ietverta cilvēka domu un jūtu sfēra.

Iecerētais, bet uzreiz neizdevies un sāpīgi pārdzīvotais rūpīga darba rezultātā pēc kāda laika tomēr izdodas un gūst mākslinieciski pilnvērtīgu izpausmi kādā citā žanrā.

Izrādes «Bet rītausmas šeit klusas...» pamatā ir B. Vasiljeva garais stāsts ar tādu pašu nosaukumu. Šo materiālu ar lielu taktu un māksliniecisku izjūtu izmantojusi režija (A. Kacs, I. Krasovskis). Tas ir publicistisks, bet ar lirisku nokrāsu apveltīts stāstījums, kas labi atbilst teātra meklētajam stilam. Veidojas ansambļa inscenējums. Pirmajās ainās meitenes — karavīri darbojas ritmiski, taču ne uz mirkli nezaudējot savas rīcības psiholoģisko pamatojumu. Jaunajām būtnēm, kuras vēl tik maz dzīvojušas pasaulē, piemīt dzīvesprieks, veselīgs humors. Tāpēc viņas piedalās visādās

izdarībās, apjukušā seržanta Vaskova priekšā spēlējot veselās «izrādes». Un tad jau meitenes pašas vēlas, lai viņu joki būtu pāsniegti artistiski.

Izrādes gaitā meiteņu lomu tēlotājas pakāpeniski atklāj sevi arī no citas puses — parāda gatavību veikt varoņdarbu. Šī spēja izaug it kā no pavisam parastām meitenēm — no trauslās Soņas Gurvičas, kas klusi, atturīgi pārdzīvo savas personiskās nelaimes, arī nepiemērotību frontes apstākļiem. No vientiesīgās, par visām jaunākās Gaļas Cetvertakas, kura cīnās ar kara grūtībām, kā prot, un kaislīgi vēlas uzvarēt ienaidnieku, jo bērnišķīgi sapņo ietērpties garā balles kleitā. Rita Osjaņina tieši kara apstākļos kļuvusi stingra un atskabargaina.

Meiteņu sapņus pārtrauc kara ritms — viņu ceļā kā rēgi nostājas vācieši. Kā pretstati izrādē skan fašistu marša kareivīgā melodija un nepretenciozā meiteņu dziesmiņa. Notikums, kas atveidots uz skatuves, stāsta, kā piecas meitenes atdeva dzīvības, bet neatdeva ienaidniekam nelielu dzimtās zemes gabaliņu. Pateicoties tēlu dziļajai psiholoģiskajai atklāsmei, kas arī šajā izrādē ir cieši saliedēta ar dinamiskiem un plastiskiem aktieru uzdevumiem, stāstījums pāraug vispārinājumā par padomju cilvēka nesalauzamo morālo spēku.

Darbības personu aktīvā attieksme pret notikumiem rūpnīcā I. Dvorecka lugā «Cilvēks no malas» (rež. A. Kacs, I. Pekers) nosaka izrādes ansambļa raksturu, kaut literārais materiāls te dod iespējas arī centrēt vienu varoni. Teātris galveno uzmanību pievērsis notikumu plūsmai, konfliktam, kurā piedalās visas izrādē darbojošās personas.

Veiksmīgie, bet reizēm arī neveiksmīgie un mazāk veiksmīgie teātra režijas meklējumi cieši saistīti ar aktieru meistarības problēmu. Vispusīgi attīstīta mākslinieka jēdziens daudzus gadu desmitus bijis neatdalāms no Krievu drāmas teātra labākajām tradīcijām. Vēl daudzu skatītāju atmiņā ir slaveno vecmeistaru plejāde, kas ar savu lielisko skatuves kultūru iezīmēja veselu radošu posmu teātra vēsturē. J. Bunčukas Alvinga kundze (H. Ibsena «Spoki») un Stesela kundze (A. Stepanova un I. Popova «Portartūra»), J. Jurovska karalis Līrs (V. Šekspīra «Karalis Līrs») un Tevje — piena vedējs (Šolom-Aleihema «Tevje — piena vedējs»), N. Barabanova Poļežajevs (L. Rahmanova «Nemierīgais vecums») un Zahars Bardins (M. Gorkija «Ienaidnieki») ir tikai pavisam maza daļiņa no bagātā teātra zelta fonda. 40. un 50. gados nozīmīgi aktieru darbi parādījās diezgan sistemātiski, un tas liecināja par aktiera mākslas nemitīgu izaugsmi šai teātri. Līdz ar vecmeista-

1971./72. g. sezona. A. Smakova
(Katja) un A. Terehanovs (Mitja)
A. Volodina lugā «No mīļotajiem
nešķīrtieties!».

riem sekmīgi attīstījās nākošā paaudze. Atcerēsimies B. Tihova Majakovski V. Ļipovska lugā «Bārgais ierocis» («Pilnā balsī»), A. Mihailova Sirano de Beržeraku (E. Rostāna «Sirano de Beržeraks») un vēl daudzus jo daudzus citus spožus aktieru sniegumus.

Pašlaik teātrī dominē meklējumi režijā. Darbs ar aktieri atvirzījies otrā plānā. Ir diezgan jāpiepūlas, lai nosauktu kādu īpaši spilgti pēdējos gados veidotu tēlu. Bet izrādēs taču joprojām piedalās virkne talantīgu vecākās un vidējās paaudzes aktieru, un negribas ticēt, ka viņu iespējas būtu izsmeltas, ka agrākajos gados sasniegtais būtu jau maksimums.

Pārskatot Krievu drāmas teātra repertuāru 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā, diezgan pagrūti atrast nopietnus sasniegumus tagadējā aktieru sastāvā. Var runāt par M. Ļebedeva donu Kihotu («Cilvēks no Lamančas»), A. Mihailova Satinu («Dibenā») un Lunačarski («Boļševiki»), R. Praudiņas Žannu d'Arku (A. Upiša «Žanna d'Arka»), Ņ. Ņeznamovas Heļu (L. Zorina «Varšavas melodija»), B. Tihova Zorovaveļu (J. Jurandota «Devītais pravietis»), A. Kričevska Sverdlovu («Boļševiki»). Taču šajā sarakstā ir dažs jau diezgan sens panākums, trūkst daudzu aktieru vārdu. Kādas, piemēram, ir V. Gluhova, G. Timofejeva, J. Krilovas pēdējo gadu izcilākās lomas? Ar ko pārsteidz un iepriecina teātra jaunākās paaudzes pārstāvji?



Jautājumu rodas daudz, un to pamatā ir vēlēšanās redzēt šai teātrī līdz galam izveidotus, noslipētus, emocionāli bagātus varoņus, kas apliecinātu aktieru augstu profesionālu meistarību. Veidojot savu stilu, audzinot ritmisku un plastisku aktieri, teātra vadībai varbūt vairāk vajadzētu piegriezt vērību izvēlētajā dramaturģijas daudzpusībai un arī tās mākslinieciskajam līmenim. Meistarības izaugsmi taču vispirms nosaka darbs ar pilnvērtīgu lugu. Nevar noliegt, ka šodien Krievu drāmas teātra repertuārā ir pārstāvēti daudzi autori, kas radījuši istas mākslinieciskas vērtības. Šī dramaturģija paver aktieriem mākslinieciskās izteiksmes iespējas. Ir zināms, ka reizēm nav tik vienkārši atrast autorus, kuru devums atbilstu visām teātra prasībām. Meklējot piemērotu materiālu, teātris drosmīgi piesaista jaunus autorus. Bet, veicot šo labo darbu, ne vienmēr izvirza nopietnas prasības lugu veidotājiem. Pie tāda slēdziena jānonāk, vērtējot A. Korina lugas «Viens ... divi ... trīs ...» (rež. J. Isakovičs) uzvedumu. Tajā izvirzītās problēmas par cilvēka atbildību darbā, par prasmi atrast skaisto ikdienā ir nozīmīgas, bet šie svarīgie jautājumi netiek iekļauti dramaturģijas likumbās, kas prasa visa notiekošā risinājumu darbībā. Lai gan izrādē bija ieguldīts režisora, scenogrāfa (A. Freibergs) un aktieru rūpīgs darbs, tomēr lugas viela neveicināja radošā kolektīva izaugsmi.

Arī igauņu autora R. Kaugvera darbs «Sava sala» (rež. I. Pēkers) neattaisnoja cerības. Izvirzījusi interesantu problēmu kompleksu, izrāde nespēj sniegt pārliecinošu to risinājumu, jo literārie tēli lugā ir tikai iezīmēti. Tie nedod vajadzīgo pamatu cilvēku raksturu atklāšanai, viņu sarežģītās iekšējās pasaules atveidei.

Tajā pašā laikā teātrī netika novests līdz galam darbs pie dziļi psiholoģiskās, radošu iespēju bagātās A. Ostrovska drāmas «Līgava bez pūra». Tika pieviltā skatītāju cerība mūziklā, improvizācijas lugā, traģikomēdijā redzētus māksliniekus ieraudzīt citā dramaturģijā. Kāpēc? Varbūt tieši vienveidība, pievēršanās galvenām kārtām publicistikai nomāc aktiera personības attīstību? Tas ir labi, ka teātris cenšas sasniegt nosprausto mērķi, meklē savu īpatnēju stilu; taču, tāpat kā spektra krāsa veidojas no dažādiem krāsu toņiem, tāpat arī skatuves meistarības komplekss rodas, vispusīgus mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus apgūstot.

Publicistiskā dramaturģija veicina aktiera elastīgumu, viņa domas pasniegšanas tiešumu un precizitāti. Bet vienlaikus tajā slēpjas arī vienkāršošanas iespējas, cilvēka psiholoģijas primitivizācija. Citādi ir ar padomju dramaturģijas augstākajām virsotnēm, ar klasisko mantojumu. Šķiet, ka aktīvāka pievēršanās šiem darbiem varētu dot radošajam kolektīvam jaunas atziņas, bagātināt

to ar jaunatklāsmēm. Atceroties teātra vēstures dažādus posmus, nāk prātā, cik dažādi attīstīja savu radošo programmu, piemēram, V. Meierholds, neparasti iestudējot Aleksandras teātri Ļermontova «Maskarādi», modernizējot Verharna «Ausmu», analizējot cariskās Krievijas būtību ar Gogoļa dramaturģijas palīdzību. Un mūsu pašu E. Smiļģis, kaislīgi cīnoties par romantisko teātri Latvijā, smēlās ne vien no Dailes teātrim vistuvākajiem autoriem — Raiņa, Šekspīra, bet apguva arī Blaumaņa darbus, dziesmu spēļu žanru.

Meklējot savu repertuāru, atbilstošu izraudzītajam stilam, Krievu drāmas teātris pēdējos gados ir zināmā mērā «piemirsis» pašmāju autorus. Šo vairākkārt atkārtoto domu negribētos pasniegt kā recepti, jo katrs kolektīvs vislabāk zina, ko vēlas savai skatuvei, kas saskani ar tā radošajiem plāniem. Gribētos tikai piezīmēt: ja teātri neapmierina tas, kas atrodas latviešu dramaturgu portfeļos vai ir uzvests uz teātru skatuvēm, tad varētu ierosināt arī kādu jaunu kopīgu sadarbību ar autoru, lietderīgu abām pusēm. Varbūt tādā kontaktā radīsies savs, iecerēm atbilstošs dramaturgs.

Vienīgais oriģināldarbs pēdējās sezonās ir A. Upiša traģēdija «Zanna d'Arka», kuras uzvedumos veltīts PSRS 50. gadadienai. Tas izraisījis lielas diskusijas. Gribētos pievienoties tiem, kuri uzskata, ka darba interpretācija uz skatuves neatbilst Tautas rakstnieka stila un šīs traģēdijas īpatnībām. Kaut arī A. Upiša darbs paver ļoti plašas iespējas ansambļa izrādes veidošanai, aktieru izaugsmē pagrieziena nav noticis, tāpēc, ka jaunā meklējumos izrādes veidotāji A. Kacs un I. Pekers nav balstījušies uz mūsu klasiķa rokraksta vienreizību. Literārā ziņā tiek pasniegta teātra meklētā stila ietvaros un ir apaudzēta ar dažādiem svešķermeņiem. Izrādē atkal centrēts tikai viens varonis — Zanna d'Arka. R. Praudiņas veidotais tēls pats par sevi ir māksliniecisks sasniegums. Maziņa, trauša, bez jebkādas pretenzijas uz monumentalitāti R. Praudiņas Zanna dzīvo īsti traģisku dzīvi. Bet apkārt viņai valda racionālais spēles veids, kas, kā jau teikts, vērojams vairākās citās izrādēs. Tas vēlreiz apstiprina domu, ka teātris apzināti iet šādu ceļu. Un atkal rodas jautājumi — vai šai ceļā nepieciešami tikai viena veida mākslinieciskie līdzekļi, vai tas nenodara pāri aktiera vispusīgai attīstībai?

Atrast savu radošo rokrakstu, nemitīgi pilnveidot to ar jauniem atklājumiem ir grūti. Nevar un arī nevajag atkārtot to, kas reiz bija sasniegts. Jāmeklē jaunais, vienreizējais. Bet meklējot nedrīkstētu aizmirst vērtīgāko, mūžīgo. Kādreiz Krievu teātris ieguva slavu ar saviem mākslas meistariem. Šo tradīciju vajag turpināt, jo šodien kolektīvā darbojas dažādu paaudžu apdāvināti mākslinieki.

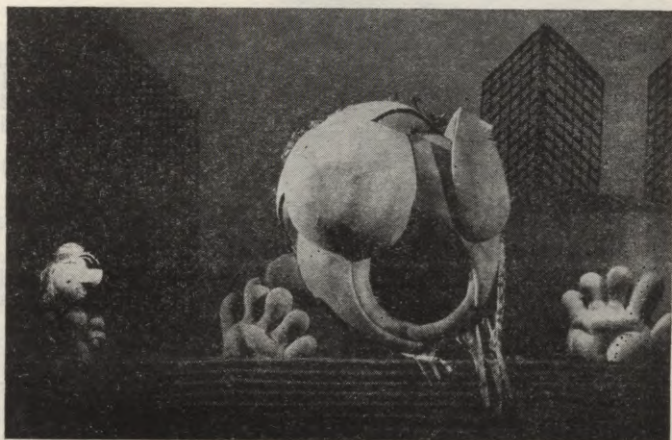
TIESIBAS BUT SKOLOTAJIEM UN PRASME PIEŠKIRT DZIVIBU NEDZIVIEM VEIDOLIEM

Tās ir īpašības, kas šodien raksturo leļļu teātra māksliniekus. Bija gadu simteņi, kad leļļu teātra izrādes vērsās gandrīz vai tikai pie pieaugušajiem. Tagad — it sevišķi mūsu zemē un arī visā pasaulē — šis mākslas veids kalpo pirmām kārtām bērniem. No tā tad arī izmaiņas pašā leļļu teātra raksturā.

Agrāk lelles kā vismobilākais, ar redzi un dzirdi viegli uztveramais satura atklāsmes paņēmiens uzrunāja laudis no tirgus laukumiem par to dienu sasāpējušajām aktualitātēm, uzrunāja galvenokārt satīras valodā vai arī, nokļuvušas baznīcas rokās pūļa pamācīšanai un karaļu izpriecai, — ar alegorijām. Šodienas leļļu teātra izrāžu žanri ir visdažādākie, to loks ir tikpat plašs (ja ne vēl plašāks) kā aktieru teātrī. Leļļu teātra izrāžu — uzvedumu sagatavošanas process no steidzīga, uz asu prātu un improvizāciju balstīta dienas notikumu tvēruma vai daudz atkārtotu, labi pazīstamu motīvu un sižetu variējuma ir pārvērties par rūpīgi pārdomātu darbu, par vienreizējas mākslinieciskas izpausmes meklējumiem kā katram uzvedumam, tā arī attiecīgajam leļļu teātra kolektīvam kopumā. Šodienas leļļu teātra mākslinieki ir sev izvīrījuši diferencētākus un plašākus satura uzdevumus nekā viņu priekšteči citos gadsimtos. Tātad tas ir viens no tiem mākslas veidiem, kas piedzīvojis kvalitatīvu lūzumu, ieguvis lielāku nozīmību mūsdienās.

Bet vai mēs neaizrunājamies par tālu? Vai tiešām lielāku nozīmību un plašākus satura uzdevumus, kalpojot pirmām kārtām bērniem? Jā, patiešām.

Pat tie leļļu teātri, kas iestudē vienīgi pasaciņas par lācēniem, runčukiem Punčukiem, sniegavīriem, runājošiem raušiem, zalkšu karaļiem un citu izdomu personāžu vistiešākajai bērnu auditorijai, ir līdzgaitnieki vispārējā straujā šodienas leļļu teātra attīstības procesā (un, ja kāda no leļļu teātra trupām gadījumā tāda nav, tad tas ir vienkārši slikts leļļu teātris, kas šī mākslas veida pašreizējo kopējo seju neraksturo).



1972./73. g. sezona. Skats no A. Brigaderes pasaku lugas «Spridītis».

Nav tādu pagātnē radītu leļļu teātra formu, ko šodien kādi leļļu teātra mākslinieki nemēģinātu par jaunu pārbaudīt un lietā likt. Taču klāt nākuši arī pavisam jauni žanri, jauni mākslinieciskās izteiksmes meklējumi — gan liriski, gan romantiski un fantastiski, gan dažādu gradāciju komēdijas, gan drāmas. Leļļu, marionešu, ēnu teātri un melnajā burvju kabinetā daudz jaunatradumu ieviesusi arī tehnika. Tomēr pats galvenais ir tas, kā vārdā šis darbs tiek darīts: lai pavērtu visjaunākajai cilvēces daļai ceļu uz māksliniecisko bagātību krātuvēm, lai veidotu tās iztēli, gaumi un sirds jūtību, kā arī lai tai mācītu iespējami noturīgu, augstiem morāles kritērijiem pakļautu dzīves parādību uztveri.

Sādu mērķu vadīti, strādā ar valsts atbalstu radītie Padomju Savienības un demokrātisko republiku leļļu teātri, kā arī daudzi citi šīs profesijas pārstāvji visā pasaulē. Jau 1929. gadā, pateicoties Čehoslovākijas leļļinieku iniciatīvai, tika radīta vispasaules apvienība «UNIMA» («*Union Internationale des Marionnettes*»), kas pulcē visu leļļu teātru paveidu aktīvākos darbiniekus. Apvienība

riko kongresus un starptautiskus leļļu teātru festivālus. Tā sekmē ne vien profesionālās pieredzes apmaiņu starp dažādu valstu leļļu teātriem, bet rada vēl vienu arēnu, kurā draudzīgi tiekas dažādu tautu pārstāvji, lai apmainītos domām par cilvēces kultūru, cilvēces nākotni, lai ierosinātu viens otru praktiski darboties šīs nākotnes labā. Lūk, kas ir spējis padarīt īsteni plašus šodienas leļļu teātra mākslinieciskās sūtības horizontus.

Arī Rīgas Leļļu teātris ir līdzbiedrs šajā apvienībā.

Latvijas republikā katru rudeni 1. septembrī uz skolām aiziet apmēram trīsdesmit tūkstoši pirmskolnieku. Rīgā vien šo pirmskolnieku skaits ir astoņi tūkstoši. Tātad mēs varam rēķināties, ka tikpat daudz mūsu republikas nākamo pilsoņu katru gadu «izpurinās» no saviem rāpulišiem, pieceļas kājās un pirmo reizi, «ieslēdzot» apzinīgu parādību uztveres vērtējuma sistēmu, sāk iepazīt pasauli.

Ar šo brīdi viņi apgūst praktisko izdarību iemaņas, iegaumē cilvēku savstarpējo attiecību likumus, pieņem morāles mācības un, mācoties no tuviniekiem, no audzinātājām bērnu dārzos un — no mākslas, veido estētiskos un ētiskos ideālus. Mācoties no Mākslas (ar lielo burtu), kas ienāk viņu dzīvē ar pirmajām bilžu grāmatām, pasakām, dziesmām un leļļu teātra izrādēm.

Tiesa, Rīgā ir arī Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris, kas laiku pa laikam velta uzvedumus pirmskolas un pirmo klašu vecuma bērniem. Tomēr visciešāk — diendienā ar mazo skatītāju auditoriju ir saistīts Leļļu teātris. Šī saistība tieši ar vismazāko skatītāju ir tik cieša, ka daudzi pieaugušie, steigoties garām necilajam namam Krišjāņa Barona ielā, nemaz neiedomājas tajā ielūkoties. Labākajā gadījumā viņi apmierinās ar apziņu, ka šajā namā tiek darīts ievērojams un bezgala vajadzīgs darbs. Taču arī tad daudzi no viņiem nejaūtā par šī darba mākslinieciskajām kvalitātēm. Bet tādas šeit veidojas nepātraukti. Un, uzskaitot savas republikas ieguvumus, mums vienmēr vajadzētu pieminēt arī Leļļu teātri.

Atšķirot Maskavā izdoto Teātra enciklopēdiju, mēs uzzinām, ka 1966. gadā Padomju Savienībā ir darbojušies 100 leļļu teātri, kas snieguši izrādes divdesmit piecās padomju tautu valodās (patlaban leļļu teātru skaits Padomju Savienībā sasniedz jau 130). Tādēļ jo lielāks ir gandarījums īsajās enciklopēdijas ziņās izlasīt, ka Rīgas Leļļu teātris ar savu veikumu ir ierindojies šīs mākslas kolektīvu vadošajā grupā.

Par teātra mākslinieciskā snieguma teicamo līmeni liecina arī tā uzvaras aiz Padomjzemes robežām. 1962. gadā ar uzvedumiem

1971./72. g. sezona. V. Grigorjevs (leļļinieks Zans) J. Viļkovska un J. Ospiņas lugā «Ginjols Parīzē».

«Tips un Taps» (režisore T. Hercberga, scenogrāfs P. Senhofs) un «Saslauku vecis» (režisors un scenogrāfs A. Burovs) mūsu Leļļu teātris ieguva pirmo vietu Starptautiskajā leļļu teātru festivālā Varšavā. 1968. gadā uzvedumam «Pīfa piedzīvojumi» (režisore T. Hercberga, scenogrāfs P. Senhofs) Le Krezo uzgavilēja franču skatītāji. Bet pagājušajā — 1972. gadā, Rīgas leļļiniekiem izbraucot apmaiņas viesizrādes uz Rusi Bulgārijā, kā arī piedaloties kā goda viesiem bulgāru leļļu dramaturģijas festivālā Varnā, augstu atzinību izpelnījās latviešu leļļu teātra uzvedums «Velniņi» (J. Zīgura scenārijs pēc R. Blaumaņa stāsta motīviem, režisore T. Hercberga, scenogrāfs P. Senhofs, R. Paula mūzika).

Pēdējās lielākās veiksmes pašu mājās ir pirmā vieta Vissavienības konkursā par uzvedumu «Interlellis-67» (teksta autors G. Priede, uzveduma veidotāji — T. Hercberga, P. Senhofs, R. Paula mūzika) un prēmija par godu pionieru organizācijas piecdesmitajai gadadienai rīkotajā skatē. To ieguva uzvedums «Rīga dimd» (teksta autors V. Ļūdēns, režisors P. Cepurītis, scenogrāfs A. Mangals).

Tomēr vissvarīgākais panākums ir tas, ka visi šie labu slavu ieguvušie Rīgas Leļļu teātra uzvedumi nav īpaši gatavoti skatēm un festivālu vajadzībām. Tās ir parastas izrādes, ko teātris ik gadus iestudē, katru reizi cenšoties panākt attiecīgā darba vislabāko risinājumu. Protams, kā katrā radošā procesā, te ir iekarojumi un



zaudējumi, bet vienmēr uzvedums tiek veidots ar īsto, t. i., kāpinātas ieinteresētības attieksmi.

To noturēt nemaz nav tik viegli. Ikdienā Rīgas Leļļu teātris darbojas bez radošas konkurences, preses neatbalstīts. Par skatītāju trūkumu nav jābaidās. Nelielā zālē gandrīz vai vienmēr izpārdota. Tāpat izpārdotas izbraukumu izrādes. Bez tam, tik tikko teātri iepazīsinis, bērns taču ņem pretī it visu, kas vien nav pavisam garlaicīgs un biedējošs. Viņš viegli seko jokiem — pat primitīviem, reaģē uz iestudējuma raibumu, troksni. Teātrim it kā nav cita pamudinājuma kā vienīgi pašu mākslinieku sirdsapziņa, atbildības sajūta, ka no katra viņu pareiza vai nepareiza soļa atkarīga bērna uztveres tālākā attīstība.

Bērnībā skatītā garskropstu Saulcerīte kā neaizsargātības un daiļuma simbols uzplaiksnis vēl septiņdesmitgadīga sirmgalvja atmiņās. No lāču un kaķu gaitām gūtie priekšstati par godīgumu pavadīs kā ceļa spieķis cauri skolai, varbūt — visai dzīvei. Tādēļ ir bezgala svarīgi, lai šie iespaidi būtu pēc iespējas spilgti, emocionāli noturīgi. Satura devumam uzvedumos ir jāpieaug līdz ar leļļu teātra skatītāja vecumu, atklājot arvien plašākas, dziļākas ricības, cēloņu un seku kopsakarības. Strādājot šajā teātrī, katru dienu nākas paturēt prātā, ka leļļu izrādēm ir gan jābūt viegli uztveramām, saistošām, taču nebūt ne atvieglotām. Labi zināma ir patiesība: priekš bērniem jāstrādā tā, lai arī pieaugušajiem te būtu ko skatīties (ja viņi šajā teātrī ienāktu!).

Izvairīties no apsūkuma un rutīnas Leļļu teātra māksliniekiem palīdz vienīgi viņu pašu neatlaidība.

No laika gala mūsu Leļļu teātris ir meklējis, ar ko salīdzināties, kam sekot, no kā iedvesmoties. Un varbūt taisni tādēļ, ka republikas teātru saimē šis mākslinieku kolektīvs ir it kā ārpusstāvošs, tam ir vajadzējis meklēt radošās uzlādēšanās avotus plašākā mērogā — visu pārējo republikas mākslu devumā, Padomju Savienības un pasaules leļļu teātru sasniegumos.

Tātad teātris strādā labi un viss kārtībā? Jā, strādā labi, bet vēl tālu nav panākta tā kārtība, kas apmierinātu pašus Leļļu teātra vadītājus. Un strādāt ir grūti. Grūti strādāt bez aprīmas, ja vien var būt kādas gradācijas tai grūtumā, ko pārdzīvo katrs cilvēks, kas savā profesijā vēlas radīt nebijušas vērtības.

Leļļu teātra ansamblis nebūt vēl nav ideāli nokomplektēts. Nelielajai veterānu grupai, kas savas gaitas šajā profesijā sāka jau Tēvijas kara gados Ivanovā un kas tagad sarūk arvien mazāka,

1972./73. g. sezona. L. Jercuma
(autobraucēja pane Tu-Tū)
J. Viļkovska lugā «Rimcimci
labo auto».

vairāk nekā divdesmit piecos Leļļu teātra pastāvēšanas gados «pa šķipsniņai, pa dziedīņam» pielasīti klāt pārējie tēlotāji, no kuriem tikai dažiem ir profesionāla izglītība aktiera meistarībā, bet leļļu vadīšanas mākslā — pavisam nedaudziem. Šie aktieri ir mācījušies galvenokārt teātrī, piedaloties uzvedumos.

Leļļu teātris sniedz 850 izrādes gadā latviešu un krievu valodā. Tēlotāji veido četras izbraukumu grupas — divas latviešu, divas krievu, kas paralēli strādā pie jauniem iestudējumiem un sniedz izrādes. Tādā kārtā, piemēram, kāds rīdzinieks var skatīties svētdienas vakarā izrādi Leļļu teātrī, bet viņa draugi tai pašā laikā divās trīs republikas vietās arī var iepazīties ar šī mākslas kolektīva devumu. Vai arī, daļai trupas atrodoties izbraukumos, viena vai divas tēlotāju grupas koncentrēti mēģina stacionārā. Un vienmēr roku, kas prastu turēt lelli, ir par maz, un par maz ir balsu, kas runātu dažādā personāža vārdā. Katrā leļļu teātra izrādē ir aktieri, kas tēlo vairākas personas, un viņiem talkā nenāk nedz grims, nedz parūkas. Dažādība jāpanāk pašā balss skanējumā, tembrā, runas ritmā, lai spilgti izpaustu personāža rakstura īpašības: te runā vieglprātīgais zvirbulis, te laiskā cūka, te viltīgais iekarotājs — vācu bruņinieks, te cildais krivu krīvis.

Sarežģītākās lelles bieži vien jāvada vairākiem aktieriem vienlaicīgi. Jau tehniski vien saskaņot galvas un roku kustības ir grūts uzdevums. Bet šīm kustībām taču nav jābūt tikai loģiskām — tām



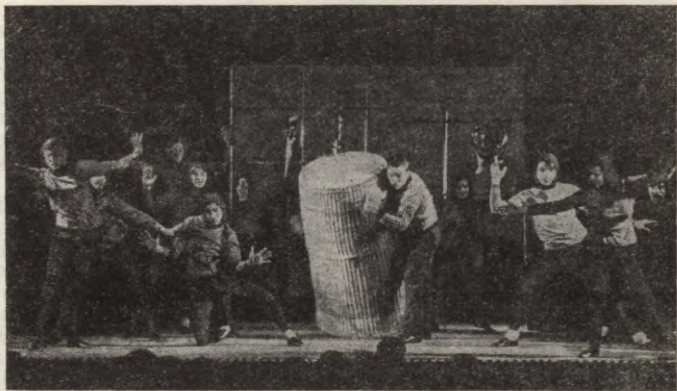
ir jābūt tēlaini raksturīgām, tādām, kas saplūst ar personas valodu, tādām, kurās izpaužas personas raksturs.

Uzvedumā «Runčuks Punčuks» atvērtā logā parādās melanhols, filozofiski noskaņots suns. Viņš atver savu plato muti un rāmā garā gaudo serenādi. Skatītājs redz tikai šo pārliecinošo, absolūti dzīvo, spilgto tēlu, bet varbūt aiz kulisēm dzelzainā koncentrētībā, galvu reibinošā kustību sinhronizācijā to veido vesels aktieru kolektīvs: viens atver logu, otrs plāta suņa muti un dzied (gaudo!), trešais kustina ķepas, bet vēl kāds cits parāda asti. Aktieri pārtver cits no cita lelli balstošas nūjas, kustina vajadzīgās detaļas, organizē vajadzīgos trokšņus.

Un visu laiku aktieru rokas ir paceltas augšup. Tās dzīvo virs aktieru galvām fiziski noslogotu un tai pašā laikā sapnim, dejai līdzīgu dzīvi, izmantojot visu savu spēku, veiklību un izteiksmību — izteiksmību, kas tiek pāradresēta priekšmetam. Labs leļļu teātra mākslinieks caur savām rokām spēj ieprojecēt nedzīvajā lelles veidolā savu izjūtu nianšes, savu sirdi, un mēs šīs personas eksistenci ne vien ticam, mēs kopā ar to raudam un smejamies.

Mūsu Leļļu teātri ir šādi mākslinieki. Tomēr ar augstu leļļu vadīšanas meistarību un dziļu iejūtību apveltītu trupas locekļu vēl ir par maz — tādiem būtu jābūt it visiem ansamblī, taču pagaidām sarežģītākajām izrādēm tēlotāju trūkst pat skaitliski. Tā, piemēram, nav iespējams turpināt izrādīt uzvedumu «Interlellis-67», lai gan tā izrādes līdz pat pēdējai reizei bija izpārdotas un palika vēl daudz interesentu, kas būtu vēlējušies šo uzvedumu iepazīt. Teātrim zaudējot dažus tēlotājus, nav citu, ar kuriem aizgājušos darba biedrus atvietot. Piespiedu «atvaļinājumā» šobrīd atrodas arī citi Leļļu teātra iepriekšējo sezonu iestudējumi.

Tādēļ LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbiniece Tīna Hercberga, kas ir Leļļu teātra režisore no 1953. gada, bet kopš 1966. gada — galvenā režisore, visas savas cerības ir saistījusi ar Leļļu teātra studiju. Sajā studijā, kas tika nodibināta 1971. gada sākumā, mācās četrpadsmit audzēkņi. 1972./73. gada sezonā viņi jau ir tik tālu sagatavoti, ka var piedalīties izrādēs ne kā gadījuma izpalīgi, bet gan kā augoši tēlotāji, kuru sagatavotībai likti droši pamati. Studijas pirmā mācību gada beigās tika iestudēts uzvedums «Princese uz zirņa» pēc Andersena pasakas. Sajā uzvedumā studisti darbojās visā augumā: gan ar lellēm — lielām un mazām, gan bez tām. Tā, piemēram, karali un karalieni veido virs statīviem piestiprināti, pītiem kurvjiem līdzīgi veidojumi — šie pītie kurvji iezīmē karaļa un karalienes galvas. Statīvus vajadzīgajā rītmā pārvieto studisti. Zem pītajām galvām «pieaug» rokas. Tās paceļas



1971./72. g. sezona. Skats no H. K. Andersena pasakas «Princese uz zirņa».

jautājot, sakustas noraidot vai arī karaliskā pašapmierinātībā nogulstas pāri iedomātajiem vēderiem. Studisti, kuriem pietrūkst lomu Andersena pasakā, rada izrādes fonu, palīdz varoņiem un darbojas, paūžot savu attieksmi kustībā.

Teātra vadītāja ir pārliecināta, ka ikvienam leļļu teātra aktierim, kaut arī to no skatītājiem slēpj aizslietņi un augstā skatuves mala, tāpat kā tēlotājiem aktieru teātrī, ir jāapgūst kustību meistarība. Tikai tad, ja izteiksmīgi darbosies viss aktiera ķermenis, arī lelei būs iespējams piešķirt maksimāli daudz tēlainības. Tad šī aktiera un lelles «sadarbība» ik reizi pārvērtīsies par virtuozu rotaļu, kuru skatītāji, ja arī neredzēs, tomēr intuitīvi sajūtīs. Tieši tādēļ pēdējos gados režisore T. Hercberga atrod arī kārtējos uzvedumos lomas, kuras aktieriem jātēlo, izejot visā augumā publikas priekšā («Giņjols Parīzē», «Runčuks Punčuks»), bet uzvedumā «Velniņi» to dara viss attiecīgā uzveduma kolektīvs.

Tā, apvienojot dzīvā plāna aktieri ar «atdzīvināto» lelli, režisore inscenējāja iegūst jaunas izteiksmes iespējas, un reizē ar to ansambļa dalībnieki mācās nepiespiesti darboties uz atklātas skatuves, apgūst jaunas kvalitātes savā meistarībā.

Trupas izaugsmes perspektīvas iezīmētas. Nav iemesla domāt, ka ieguldītās pūles nenesīs tālākus panākumus. Bet ko darīt ar dramaturģiju? Labu leļļu teātra lugu arvien un arvien nepietiek.

Nepārtraukti jālauza galva, ko ietvert teātra turpmākajos plānos, ko iestudēt studistiem diplomdarbā.

Pieredze arvien skaidrāk liek saprast, ka leļļu teātra repertuāram jābūt diferencētam — piemērotam dažāda vecuma skatītāju grupām. Zinātniskie pētījumi rāda, ka pavisam mazie skatītāji (no 2 līdz 4 gadu vecumam) nevar koncentrēt uzmanību ilgāk par 20 minūtēm. Sai skatītāju grupai būtu vajadzīgas pavisam īsas, taču mākslinieciski pilnvērtīgas ludziņas. Pagaidām tādu trūkst un republikas autori vēl nav iemācījušies tādas uzrakstīt. Tālāk: gribas iestudēt ne tikai pasakas, būtu labi kādreiz pastrādāt arī pie kaut kā par reālo dzīvi, lai no leļļu teātra skatuves par mācīšanos un godīgumu nerunātu vienīgi dzīvnieki ar cilvēciskotām īpašībām un uzvedību. Bet kā šādus uzvedumus izveidot? Acīm redzot, ludziņai par zēniem un meitenēm būtu jābūt ar kādu ļoti specifisku, leļļu teātrim piemērotu žanrisko ievirzi. Un tad — laiku pa laikam Rīgas leļļinieki vēlas uzrunāt arī pieaugušos skatītājus, lai tie, kuri nepavada savus dēlus un meitas uz bērnu izrādēm, tomēr pavisam neaizmirstu, ka Rīgā ir šāda mākslas iestāde.

Autorus, kas visu to varētu dot, Rīgas Leļļu teātrim diemžēl nav iespējams izaudzināt tāpat kā aktierus studijā. Taču tas, kas ir padarīts, nav maz. Galvenā režisora T. Hercberga ir sadarbojusies ar rakstniekiem G. Priedi, B. Saulīti, L. Puru, J. Žiguru, rezultātā iegūstot savdabīgus, interesantus uzvedumus, režisors P. Cepurītis — ar dzejnieku V. Ļūdēnu. Arī visjaunākais teātra režisors V. Bogačs ir jau iesaistījies oriģinālrepertuāra veidošanā, meklējot sadarbību ar republikas jaunajiem autoriem.

Daudzpusīgais Leļļu teātra izrāžu saturs saistās ar scenogrāfa meklējumiem, paver ceļu režisora izdomai. Reizē ar to izvirzās arvien jaunas problēmas, ko teātra ikdienas darbā risināt.

Viena no tām — cik tālu drīkst pieļaut leļļu nosacītību? Mākslinieki veido leļļu teātra skatuvi, iecer lelles. Rīgas Leļļu teātri šo pienākumu ilggadīgi veic P. Šenhofs. Nesen štatā sācis strādāt A. Mangalis, bet laiku pa laikam atsevišķus uzvedumus veido arī pieaicināti mākslinieki. Mākslinieku ieceres realizē tēlniece M. Austruma. Ir pašsaprotami, ka katrs no viņiem vēlas izvairīties no naturālisma, pliekšanas salkanības, atkārtojuma un «lelliskuma» šabloniem. Tomēr, nododoties faktūras un modernas formas meklējumiem, ir bezgalīgi svarīgi nepārkāpt robežu, aiz kuras bērna izjūta un iztēle vairs nevēlas māksliniekam iet līdzi. Varoņiem (ko mēs gribam, lai bērns iemīlētu) ir jābūt simpātiskiem, vienalga, vai tie veidoti no papjēmašē, griezti kokā, šūdināti vai limēti no porolona vai cita kāda materiāla. Un arī tad, ja šo varoņu kontūras ir

tikai iezīmētas, ja bērns ir ticis aicināts lielāko daļu no šīm personām piedomāt klāt, izrādes varoņu «dvēselei» ir jābūt ļoti precīzi atklātai.

Arī plavā, paņēmis rokās divas smilgas vai divus dažādus zariņus, māla pikas, akmentiņus, bērns vienu nosauc par labu, bet otrā varbūt saskatīs atbaidošas iezīmes. Un nekad bērns šīs divas «personas» nesajauks. Detaļu proporcijas, līniju harmonija izraisa viņā vai nu tīkamas izjūtas, vai atgrūž. Lūk, kāda ir mēraukla, leļļu teātrī lelles veidojot. Un tieši šeit, lai neklūdītos, ir jābūt ļoti lieliem māksliniekiem — pavisam pieaugušiem un tomēr vēl arvien bērniem.

Irēna Lagzdiņa

«... BET PATIESIBA DĀRGAKA»

Zēns stundā ieradās ar nokavēšanos.

«Ruško, kur tu biji?»

«Klausījos mūziku,» pārņemts no dzirdētā, nedomādams par atbildes neatbilstību kļūmīgajai situācijai, vientiesīgi paskaidroja Vilis, izraisīdams pārējos skolniekos traku jautribu. Taču skolotājam smiekli nenāca. Zēnu izsauca pie tāfeles, viņš nevarēja atbildēt un dabūja divnieku.

Tas notika Ludzā skolas gados. Pa radio plūda mūzika, satraucoša, sugestējoša. Tajā bija krievu tautas dziesmu plašums un vēl kaut kas vārdos nenosaucams, tas piepildīja katru šūnu ar apdulinošu esības prieku. Vilis klausījās mūzikā kā apmāts, kā noburts un aizmirsa par skolu, par mācībām...

Vēlāk Vilhelms Ruško uzzināja, ka tas bijis Čaikovska Pirmais klavierkoncerts. Vēl tagad mākslinieka mājās goda vietā stāv plate ar šī koncerta ierakstu. Viņš to rūpīgi glabā. Kā talismanu. Vilhelms Ruško to klausās svinīgos gadījumos vai arī tādos brīžos, kad vēlas koncentrēties un atgūt garīgu līdzsvaru.

Interese par mūziku sākās jau no bērnu dienām. No māmuļas Vilis bija mantojis labu dzirdi un mīlestību uz tautas dziesmu. Skolas gaitas uzsākot, mazais Vilis kļūst par lielāko dziedātāju.

Aiz azara bolti bārzi
Sudrabēga lapeņom...

Skanēja visi skolas gaiteni, kad zēns dziedāja. Tautas dainas viņam nekad neapņika. Tāpat kā nekad nevar apņikt zaļa zāle plavā, cirulis debesīs. Vienkāršās, aizkustinošās melodijas, kas izlauzušās no tautas dvēseles dziļumiem, mācīja iepazīt gan mūsu, gan citu tautu dzīvi. Aizrautīgā interese par dažādu tautu folkloru māksliniekā dzīva arī šodien.

Kopš sākusies skolnieka Vilhelma Ruško nopietnā interese par mūziku, viņu kā magnēts pievelk baltā, svinīgā operteātra ēka. Tās retās reizes, kad zēns ar saviem klases biedriem ir Rīgā, lielais bal-

tais nams vienmēr ir pirmā apmeklējuma vieta. Tagad mākslinieks ar jautru smaidu atceras, kā viņš katru reizi lūdzis draugus: «No-fotografēsimies pie operas durvīm, es te noteikti dziedāšu!»

Vēlāk mūzikas mīlestību papildina jauna aizraušanās — dramatiskā māksla. Taču mūzika mākslinieku pavada visu mūžu. Sevišķi tuvi viņam ir Sopēna un Lista skaņdarbi.

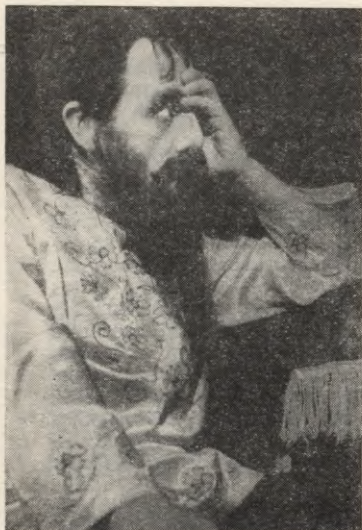
Kad jautāju V. Ruško, ko viņš uzskata par savu skolotāju teātra mākslā, viņš gandrīz bez vilcināšanās atbildēja: «Dabu.» Viņš dabu nebaudīja svētdienīgās izklaidējošās pastaigās. Būdams trīspadsmitais bērns ģimenē, V. Ruško agri izjuta darba dzīves sūrumu. Viņam pašam vasarās bija jāpelna līdzekļi skolai. Gana gaitas attīstīja zēnā neparastas novērošanas spējas. Mazais Vilis iemācījās sajūst, kā pēc negaisa smaržo lauks un mežs, un redzēt, kā ezera spogulis ņirb tveicīgas dienas sākumā. Viņš pacietīgi ieklausījās dabā, un tā viņam mācīja saprast to no vienas vēja plūsmas, no viena skudras skrējiena. Daba apbalvoja viņu ar prasmi asāk redzēt, dzirdēt, just. Laikam tāpēc arī cilvēka dvēseles kustības aktieris uzmin tik precīzi un, atklājot tās uz skatuves, atrod viskonkrētāko formu, saviļņodams tik daudz skatītāju. Vilhelms Ruško ir intuīcijas un iedvesmas aktieris.

Uzņemto iespaidu bagātība laužās uz āru un meklēja izteikšanās iespēju. V. Ruško iestājās Tautas teātra dramatiskajā studijā. Aktieru meistarības pamatus viņš apgūst izcilā režisora un pedagoga J. Jurovska vadībā. Jau mācību gados teātra studijas pasniedzēji ievēro topošā aktiera interesanti tembrēto balsi un izcilo muzikalitāti. Tūlīt pēc kara, atjaunojoties mūsu republikas kultūras un mākslas dzīvei, nodibinās Strādnieku teātris. Gadu vēlāk uz Strādnieku teātra bāzes izveidojas Operetes teātris, un no šī brīža Vilhelma Ruško radošais darbs ir saistīts ar jautro mūzu.

Kaut gan operetes libretu stereotipie tēli dažkārt vedina aktierus uz vienveidību, tomēr V. Ruško individualitātei tas nav kaitējis. Gandrīz katra viņa loma nes sevī lielu, priecīgu pārsteigumu. Viņš vienmēr ir iekšēji gatavs uz cilvēka garīgo stāvokļu visplašākās amplitūdas notēlojumu. V. Ruško daiļrade ir apliecinājums, ka arī operetes teātrī var risināt psiholoģiskas un sociālas problēmas.

Vairāki viņa radītie skatuves tēli ir cilvēki ar kādu spēcīgu aizraušanos, kuras izpausmes forma dažkārt ir pieņēmusi titāniskus apmērus. Apkārtējās vides un apstākļu neatbilstību varoņa tieksmēm aktieris vienmēr ir izmantojis, lai vēl krasāk izpaustos viņa radītā tēla pretrunīgums. Tieši šajos sadursmes momentos tēli ir ieguvuši maksimālu izteiksmību, ir bijuši traģikomiski un pat traģiski.

Sajā ziņā zīmīgs bija gruzīns Sameds izrādē «Romeo, mans



Vilhelms Ruško — Rasputins T. Hrenņikova «Baltajā naktī».

kaimiņš». Šā tēla atklāsmē V. Ruško lietoja galēji hiperbolizētus izteiksmes līdzekļus, taču tie nevienu brīdi nelikās pārspilēti, jo bija motivēti ar Sameda trako greizsirdību. Vēl tagad kolēģi ar jautrību atceras, kā V. Ruško Sameds, valdot niknumu uz sāncensi, kodis savā piedurknē, tad rokā un beidzot iekēries pat kāpņu margās.

Pavisam citāds bija neveiksminieka — provinces skolotāja tēls mūziklā «Svētdiena Romā». Sajā lomā aktieris izmantoja pastelkrāsas, lomas pamatzīmē-

jums bija smalks, filigrāns. Vai arī savādnieks, ar īgnuma piepi apaugušais Horass Vandergelders amerikāņu mūziklā «Hallo, Dollij!». Horasam Vandergelderam ir kāds monologs, kas V. Ruško izpildījumā nekad neatstāj vienaldzīgu klausītāju. Tas nav tikai tāpēc, ka amizē paradoksālais šā tēla domu gājiens, kas aktierim ir tik tuvs, tā nav arī tikai smeldzošā, smagā sajūta, kāda pārņem, redzot vientuļu cilvēku, kuram nevari palīdzēt.

«... ak kungs, pat es kādreiz esmu bijis jauns, tā bija tīrā mulķība; esmu bijis precējies, arī tā bija mulķība. Pēc tam mana sieva nomira, tas bija mulķīgi no viņas puses; es kļuva vecs, kļuva bagāts, pazaudēju draugus, kļuva skops, taču tā bija prātīga rīcība, jo Jonkersā, manuprāt, vairāk nekas nav sasniedzams.»

Kas tas ir? Mierinājums? — Varbūt. Tomēr vairāk liekas, ka tie ir vārdi — vairogs, vārdi — maska pret tādām, kuriem ir paradums pārāk nesmalkjūtīgi «līst dvēselē».

Runājot šo monologu, aktieris vērsas pret skatītājiem ar tādu attiecību, it kā tie būtu Jonkersas ziņkārīgo paziņu slānis. Balsī un žestos vēsa atturība un noslēgtība. Ar visu savu būtību viņš it kā bridina no jebkuras iespējamās atklātības. Tikai atsevišķos momen-

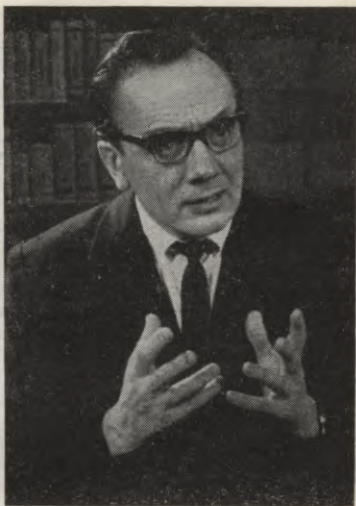
tos ielaužas smeldze un nožēla, taču tūlīt tās tiek izkļiedētas ar pieklājīgu, necaurredzamu smaidu. No nogurušā skatiena, nepacietīgajām balsis intonācijām var just, cik ļoti tirgonim Horasam Vandergelderam apnikušas draugu un paziņu pamācības, cik labprāt viņš pasūtītu pie velna viņus visus, nerēķinoties ar stingrajām pieklājības normām.

Horass ir cinisks, skops, īgns. Jā! Taču V. Ruško Horass ir ciniķis no vientulības rūgtuma, nevis no pārsātinātības.

Jā, viņš ir skops, bet bagātība ir bijusi vienīgais viņa darbības jēgas pierādījums, viņa radīto vērtību apliecinājums, jo provinciālajā Amerikas pilsētiņā «Jonkersā vairāk nekas nav sasniedzams».

Tāpēc šo tēlu jau no pirmā tā parādīšanās brīža skatītājs uztver ar visai sarežģītu attiecību — nosodījumam pa pēdām tūlīt seko līdzjūtība. V. Ruško Horass ir pats savas neuzticēšanās un īgnuma upuris. No epizodes uz epizodi aktieris arvien asprātīgāk rāda, kā Horass, sargādams savu patstāvību, paradoksālā kārtā kļūst atkarīgs ... no vēlēšanās būt neatkarīgam. Tāpēc arī Horass sākmā vārds no precībām ar jaunības draudzeni Dolliju — šī sieviete viņu pārāk labi pazīst, tāvad pratīs pakļaut sev viņa gribu. Šādu tieksmi varētu saprast, taču Horass par savu neatkarību ir samaksājis pārāk dārgi — iznākumā tukšums un bezcerība. Viņš diezgan vēlu saprot vienkāršo, bet lielo gudrību — kas nezaudē, tas arī neiegūst. V. Ruško rāda, kā Horass, apjautis savu kļūdu, krīt atkal otrā galējībā un par katru cenu cenšas būt citāds. Cīnoties ar šīm mokošajām pretrunām, viņa Horass ir gan smieklīgs, gan aizkustinošs, gan kaprīzs.

«Esmu jau atradis ideālu sievu! Tā esat jūs, kaut velns jūs paurautu!» ar negaidītu puicisku aušību, sirsnīgi smiedamies, izkļiedz



Horass. Ar šo izsaucienu V. Ruško Horass it kā atbrīvo savu dvēseli, ar liksmu pārgalvību nomezdam visus aizspriedumus. Izrādās — tas bija tik vienkārši!

Skatītāji arī smejas, jo ir priecīgi, aizkustināti un gandarīti.

Vēl joprojām notiek strīdi, vai operetē vispār nepieciešams meklēt kaut kādus īpašus dziļumus tēla psiholoģiskajā motivācijā. Mēs bieži runājam par to, cik svarīgi ir ievērot žanru, ka tā izjūta apliecina aktieri meistarū utt. Un tomēr tieši «izlaušanās» no žanra Vilhelmam Ruško ir nesusi pārliecinošas uzvaras. Precīzāk — iziešana no žanra diktētā tēmu loka. Viņa tēlu koncepciju gandrīz nekad nav ierobežojusi žanra žņāugi, žanra pazīmes viņš ir saglabājis tikai ārējos izteiksmes līdzekļos.

Tādas lomas kā Horass Vandergelders veidojas no pārdomu sintēzes, bet citi skatuves tēli, kā, piemēram, direktors operetē «Mēs vēlamies deļot», piedzimst no konkrēta dzīves vērojuma, kas, apaugļots ar paša aktiera kaismīgu attiecību pret to, kļūst par māksliniecisku kvalitāti.

«Kas jums palīdzēja, veidojot direktora lomu Petrova operetē «Mēs vēlamies deļot»?»

«Skaudība.»

?!

«Jā, es šos cilvēkus apskaužu. Viņi ir īsti «piemērošanās ģēniji». Cik tādiem viegla dzīve! Viņiem viss ir skaidrs!»

Sajā tēlā, kuram ir asi satīriskā ievirze, mākslinieks akcentē aprobežota cilvēka kaitīgumu, nevis smieklīgumu. Tādi ļaudis V. Ruško izpratnē ir sabiedrības posts, jo tie, virtuozī pārvaldot cilvēcisko vāļību mehānismu, ar pārējiem rīkojas kā ar šaha figūrām. Istā brīdī izstāstīta anekdote, žilbinoša asprātība, oriģināls spriedums ar pretenziju uz dziļu izpratni (kaut arī no citiem patapināts) — tas viss tiek veiksmīgi pielietots.

Pavēlnieciskās intonācijas V. Ruško direktors zibenīgi nomaina ar tēvišķīgi gādīgām: «Ak jūs, mani darba rūķi! Spēlē vien, spēlē, Trifonov! Tā sakot, pašiem savs Bēthovens...»

V. Ruško direktors nav parasts muļķis, viņš ir izveicīgs muļķis. Šādu cilvēku devīze — klāja blēdība, jo klajāka, jo mazāk aizdomīga. (Kas gan noticēs, ka viņš spēj tik atklāti mānīties!) Tādam viss viens — vai Romēns Rolāns vai Romāns Rulons. Nu un tad? — Maza pārteikšanās. Kam nav gadījies?!

Vai arī pēc saputrota citāta, ko direktors piedēvē Staņislavskim, viņš atmaskots nemaz neapjūk: «Tev to Staņislavskis nav teicis, bet man gan teica!» Ej nu saziņi, vai tas ir oriģināls joks vai arī žonglēšana starp steigā sagramstītu zināšanu drumslām un tum-



Vilhelms Ruško — Horass un Alla Kiseļova — Dollija T. Vaildera «Hallo, Dollij!».

sonību. Līdzīgas frāzes ir veikli sagatavots atkāpšanās ceļš šādu darboņu mulķībai.

Tādi ļaudis ir apveltīti ar spēcīgu paš aizsargāšanās instinktu. V. Ruško Gavrila Petrovičs pat paškritiku izmanto kā aizsarglīdzekli: «No arhitektūras es nekā nesaprotu ...» Tur slēpjas viņa dzīvotspēja. Nezāles izturība.

Šajā lomā aktieris darbojas it kā divās dimensijās — viņš dzīvo spilgtu skatuves tēla dzīvi, bet brīžiem, atiedams no darbības dotajos apstākļos, sazvēernieciski pamirkšķinādams, vērsas pie skatītāja. Tāpēc, skatoties V. Ruško šajā lomā, pārņem ne tikai jautrība, bet arī dziļš gandarījums, ko mēs izjūtam tad, kad satiekam domubiedrus un esam vienprātīgi kādas parādības vērtējumā.

Arī šajā lomā mākslinieks pacēlās pāri sakonstruētajam literārajam materiālam, shematiska jokdara, tradicionāla komiska tipa vietā radīdams vispārinātu tēlu.

Notika A. Gladkova «Sendienu» mēģinājums. Māksliniekam nebija ne grima, ne parūkas, ne kostīma. Un tomēr tas bija Kutuzovs.

Vispirms aktieris «kļuva resns» (bez polsteru palīdzības!) — smagnēja gaita, neveiklas kustības un rokas tā attālāk no ķermeņa, kā visiem miesās pilnīgiem cilvēkiem. Ārējā līdzība bija pārsteidzoša. Un vēl — gudrs, visuredzošs skatiens, no kura neizbēgsi, nenovērsīsies. Ne velti Šura, šā skatiena atbrūnota, atzistas, ka viņa ir sieviete. Un tad ārēji mierīgais, miegainais cilvēks negaidīti bargā balsī nodimdina: «Kā štabā iekļuvāt, jums prasu es!» Taču Kutuzova acis prot skatīties arī saprotoši un līdzjūtīgi. Jo vairāk viņu pārņem žēlums pret Šuru, jo vairāk viņš cenšas maskēties ar dusmām.

Sajā lomā V. Ruško risina gudra karavadoņa, talantīga cilvēka problēmu. Kutuzovs šai gadījumā nav tikai spilgti un savilņojoši uzzīmēts raksturs, tajā iemiesotas arī mākslinieka pārdomas par lielu vēsturisku personību. Tās saklausāmas jau pašā sākumā — Kutuzova attieksmē pret saviem padotajiem, kuru lielākais vairums ir neapdāvināti, lišķīgi cilvēki. Indīga zobgalības ugunīņa noplīvo V. Ruško Kutuzova acis, kad viņš saka par Nurinu: «Daudz prāta nevajag, lai klanītos.» Aktieris to varētu pateikt vairāk vai mazāk iznīcinoši, taču ne jau tas ir galvenais. V. Ruško šajos vārdos ieliek tik daudz smeldzīgas gudra cilvēka vientulības: pašā slava viņu nomāc, bet apkārtējo virsnieku muļķība sagādā fiziskas ciešanas. Kad V. Ruško mēģinājumos atkārti: «Jau tā no štaba muļķu runām ausis sabojātas,» — atkal un atkal jāatceras Ļ. Tolstoja «Karā un mierā» ar dokumentālu precizitāti aprakstītais Kutuzovs. V. Ruško izpratnē Kutuzovs ir spēcīga karavadoņa personība, kas apzinās savu vērtību un tāpēc nebaidās aizrādīt muļķiem par viņu stulbumu. Asociācija ar Ļ. Tolstoja aprakstīto Kutuzovu nav nejauša, jo, lomu gatavojot, aktieris vairākkārt pievērsies nemirstīgajam krievu klasikas darbam.

Tā varētu bezgala turpināt žanriski dažādo un mākslinieciskā pieejā atšķirīgi veidoto lomu sarakstu. Varētu minēt gan ar smalku šarmu apveltīto Falka tēlu Strausa «Sikspārni», gan arī Ebesedera tēlu izrādē «Vīnes valsis», kurā V. Ruško ar kupleju «Kausu tukšo līdz dibenam» pāris mirkļos uzbūvē romantisku pacilātību un ļauj nojaust Strausa mūzikas smalko reibumu.

Vērojot mākslinieku mēģinājumos un iztaujājot viņa ilggadējos darba kolēģus, diezgan grūti ir precizēt Vilhelma Ruško darba metodi. Katrai lomai aktieris atrod it kā savu pieeju, kuru pēc tam ne pie vienas citas lomas vairs neatkārti. Tomēr vienam principam viņš ir uzticīgs vienmēr — paškritiskai materiāla atlasei. Ļoti interesanti ir vērot V. Ruško pirmajos mēģinājumos, kad viņš kā rotaļādamies uzkrāj tēla rakstura detaļas, improvizē. Viens mēģi-

Vilhelms Ruško — Renato D. Krāmera
«Svētdienā Romā».

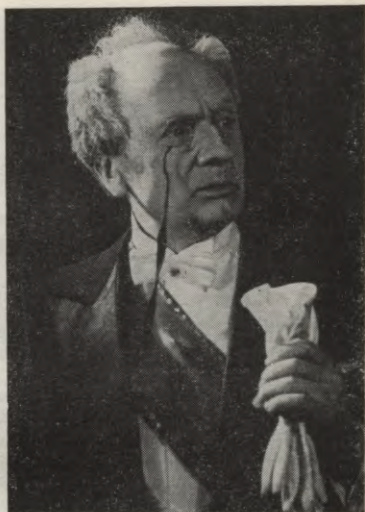
nājums asprātīgāks par otru, liekas, ka mākslinieka fantāzija ir neizsmelama. Pēc tam seko periods, kad aktieris sāk atmet, svītro, maina, pārveido. Taisni žēl skatīties, kā no mēģinājuma uz mēģinājumu pazūd kāds izteismīgs žests, grima nianse, tērpa detaļa, trāpīgs vārds.

«Domājat, ka man nav žēl?» pusjokodams tādos gadījumos attrauc Ruško. Dažreiz taisni baida tāds pirmajā brīdī neizprotams atmešanas trakums. Tikai pēc vairākām izrādēm noskaidrojas šādas rīcības tālredzīgā mērķtiecība — īstā izteismība slēpjas lakonismā. Tāpēc arī V. Ruško var salīdzināt ar gleznotāju, kurš, labi pārvaldot līnijas izteismību, ar vienu otas vilcienu prot parādīt pašu būtiskāko. Vērojot aktieri tēlā, grūti iedomāties, ka pirms šīs vieglās, apbrīnojami precīzās līnijas, kas tagad valda uz skatuves, ir skicēts vairākkārt, daudz kas ir aizsviests kā nederīgs, noliegts kā nevajadzīgs.

Vilhelma Ruško žanra un autora stila izjūta, viņa nemaldīgā, precīzā mākslinieka intuīcija sevišķi spilgti izpaužas Rasputina tēlā T. Hreņņikova «Baltajā naktī».

Darbs pie Rasputina lomas sākās ar konfliktu — aktieris kategoriski atteicās no tās. Turpretī teātra mākslinieciskā vadība tikai viņu varēja iedomāties atveidojam šo tēlu. Arī kolēģi ticēja panākumiem. Taču V. Ruško bija nepielūdzams.

Savā ziņā varēja saprast aktiera naidīgo attieksmi pret šo piedāvājumu. Ap Rasputina vārdu gadu desmitos ir sakrāties daudz lētu, briesminošu leģendu, kurās tam piedēvēta «melnās maģijas» meistara slava. Daudzi vēl atceras, kā dažādos nostāstos Rasputinu iztēlojās kā kaut ko līdzīgu pekles sūtnim — Mefistofelim, tikai bulvāru romāna variantā. Aktieris pamatoti baidījās, ka šis



iedibināties priekšstats traucēs atrast tēla būtību, ka tas vedinās iet pa vieglākās pretestības ceļu — radīt misticisma un noslēpumainības miglā tītu šarlatānu.

Taču V. Ruško pretestība salūza pēkšņi un negaidīti. Rīgā ieradās kostīmu māksliniece N. Hreņņikova un atveda Rasputina fotouzņēmumu. Ģimēne drīz vien nokļuva aktiera rokās. V. Ruško paņēma to un kļuva neparasti kluss. Viņš ilgi pētīja cilvēku ar divaino acu skatienu, kas pirmajā brīdī likās pat bērnišķīgi atklāts un naivs. Tikai vērīgāk ieskatoties, tajā atklājās glūnoša neuzticība. Šajā brīdī laikam iezīmējās lomas kodols, un Rasputins V. Ruško atveidojumā bija pārsteigums pat tiem, kuri paredzēja aktiera veiksmi.

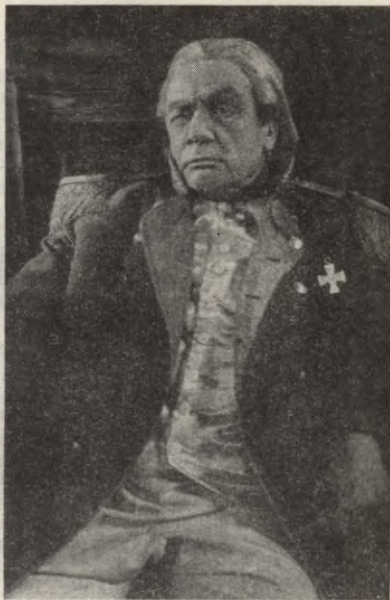
Sekojojot mākslinieka darbam pie šīs lomas, bieži nācās atcerēties, kādu nozīmi viņš savā radošajā darbībā ir piešķīris dabas ietekmei. Tai, protams, vairāk ir bijusi netieša nozīme: tā palīdzējusi pārvarēt garīgu sasprindzinājumu vai arī pavērusi ceļu neparastai domai. Tomēr, vērojot mākslinieku Rasputina lomā, vairāk nekā jebkad jādāmā, ka tikai daba var iemācīt tādu atbrīvotu stihiijas izpausmi, tādu neaprēķināmu spēka mutuļojumu, ko negaidīti nomaina miers un līdzsvarotība. Dabas vērojumu iespaidā V. Ruško daļrādē ir ieguvusi neviltotu vienkāršību, pievilcīgu dabiskumu, impulsīvu emociju izpausmi, kas vajadzības gadījumā vijīgi pāriet uz klusinātiem psiholoģiskiem pustoņiem.

Rasputina valdonīgais temperaments vienkopus ar viņa neparasto prātu, pēc aktiera domām, pakļāva un suģestēja pat izcilus galma politiķus. Šis pretrunīgais raksturs spēja pārvaldīt cilvēku psiholoģiju, spekulēt ar viņu vājībām, tādējādi virzot viņu rīcību sev vēlamajā gultnē. V. Ruško to lieliski parāda Rasputina un ķeizarienes Aleksandras dialogā, kurā vienlaicīgi izpaužas gan godbijīga franta pieklājība pret dāmu, gan Toboļskas tirgoņa rupja familiaritāte. Ruško Rasputins bez īpašām ceremonijām izrāj Aleksandru par neapdomīgajām vēstulēm. Sarunai ir nepārprotami intīms raksturs, taču, tikko istabā ienāk Nikolajs II, Rasputins prot izkļiedēt jebkādas vientiesīgā valdnieka (šo īpašību lielā mērā uzsvēra libreta autors) aizdomas. Ar dziļām skumjām viņš sāk runāt par neapskauzamo Krievijas cara likteni, par slimo tronmantinieku, par to, cik ļoti viņam rūp mazā Alekseja liktenis; viņš jau sen būtu aizbraucis atpakaļ uz Toboļsku, taču vēlas izārstēt zēnu.

Te V. Ruško lieliski atsedz Rasputina izlikšanās mākslu. Pirmajā brīdī Rasputins melo tik aizrautīgi, ka šķiet — viņš pats arī uz mirkli notic teiktajam un ar šo šķietamo īstumu iemidzina

sarunu biedra modrību. Bet tad, kad ir panākta uzticēšanās, viņš vairs veltīgi nešķiež savu tēlošanas prasmi, bet darbojas pavisam primitīvi. Lai gan libreta tekstā vairāk materiāla ir klajai divkosībai nekā psiholoģiski smalkam tēla rīcības pamatojumam, V. Ruško apiet šo nepilnību un parāda Rasputina liekulības māku visā tās spožumā.

V. Ruško tēlotā Rasputina rīcību nosaka ne tikai titāniska varaskāre. Viņš ir pārliecināts par savu taisnību, uzskatot, ka ir pareizi izpratis Krievijas tālāko likteni. V. Ruško necenšas ar īpašu vēsturisku precizitāti atveidot Rasputina uzvedību. Tieši otrādi — viņš visu laiku tišām it kā aizmirst, ka tēlo šo leģendāro personu. Aktieris patur prātā tikai vienu, ka viņam jārāda strupceļā nokļuvis cilvēks, jo lugā attēlotie notikumi skar Rasputina slavas norieta periodu, kad viņš visu galmu ir nokaitinājis ar savu nekaunīgo avantūriskumu, ar savu pārdrošo iejaukšanos valsts lietās. Tas ir laiks, kad pret Rasputinu tiek gatavoti atentāti. Stāvokļa smagumu vēl palielina paša Rasputina garīgā krīze, viņš vairs neredz savas darbības jēgu, jo izkurtējušos galminiekus viņš nicina, bet no vienkāršās tautas baidās. Apjauzdams savu renegāta būtību, viņš saprot arī to, ka ir pārvērtējis savus spēkus. «Krievija nemil zemniekus, Krievijai vajag labdzimušus valdniekus...» Rasputinam nevilus izlaužas šī smagā, bezmiega naktīs izauklētā atziņa. Taču izeju viņš neatrod. Saprazdams, ka atpakaļceļā nav, viņš izmisumā cenšas grāfu Jusupovu pierunāt izdarīt galma apvērsumu. Taču to viņš dara bez īpašas pārliecības, automātiski,



iepriekš nojauzdams šāda soļa bezcerīgumu. Pretrunas, ko aktieris pasvītro Rasputina raksturā, šajā ainā iegūst galēju asumu.

Tikai tādas neparastas mākslinieciskas iedvesmas īpašnieks, kāds ir Vilhelms Ruško, varēja šajā tēlā organiski apvienot vispretrunīgākās rakstura īpašības — rupju cinismu, trulu cietsirdību ar ilgām pēc cilvēku draudzības un uzmanības, vientiesību ar drūmu, slimīgu aizdomību, viltīgu aprēķinu ar neapvaldītu atklātību.

Zīmīga ir Ruško veidotā varoņa uzvedība nogalināšanas ainā. Te aktieris uzsver, ka viena no Rasputina galvenajām īpašībām — piesardzība — ir atdevusi vietu pretējai galējai īpašībai, un šoreiz tas ir liktenīgi.

Rasputins Jusupova viesistabā nevis ienāk, bet smagnēji iedejo, viņš kustas kā dancojošs lācis, kā jokdaris uz tirgus laukuma, čigānu dziesmas stihija vēl dzīvo katrā viņa šūnā. Viņš bijis čigānu krodziņā iztrakoties. Apnicis. Tagad viņš ir ieradies pie Jusupova. Viegli iereibis, viņš lāčo pa paklājiem, bērnišķīgi un reizē lietpratīgi apbrīnodams dārgos priekšmetus. Rasputins grib būt likšms, aizmest šaubas un neticību. Viņš runā ar Jusupovu atklāti, aizbildnieciski un draudzīgi, kā ar jaunāko brāli. Viņš izklāsta tam savvērestības plānu, no viņa parastā tramīguma nav ne vēsts. Viņš lūdz, lai Jusupovs viņam kaut ko padzied, un Rasputins — Ruško ar īpašu, ja tā varētu teikt, apgarotu vērību ieklausās dziesmā, un tieši šajā klausīšanās manierē izpaužas viņa vēlēšanās aizmirsties, tieksme pēc cilvēciska siltuma, jūtama viņa ātri ievainojamā, slimīgi jūtīgā dvēsele.

Tad pēkšņi izzūd saskaņas ilūzija, jo ir pamodusies Rasputina nojauta. Šajā skatā, rādidams Rasputinu plosošās pretrunās, aktieris pilnā mērā valda pār skatītāju, jo, «mētājot» savu varoni no viena galēja garīga stāvokļa otrā, viņš liek arī skatītājam izjust vissarežģītākās un visdažādākās attieksmes pret savu tēlu.

Lomas sagatavošanas laikā V. Ruško nepaļāvās uz savu bagāto iedvesmu, viņš krāja bezgala daudz materiālu par lomu, izfantazējot milzums trāpīgu spēles detaļu, un tomēr «Baltās nakts» pēdējos mēģinājumos aktieris atkal atteicās no ļoti izdevīgas un scēniski izteiksmīgas epizodes. Sākumā tas pārsteidza. Aktieris, kurš visu laiku bija uzsvēris Rasputina tautiskumu un piešķīris tā raksturam it kā skomoroha — tautas jokdara raksturu, pēkšņi atmet epizodi, kas šo līniju padarītu sevišķi izteiksmīgu. Mēģinājumos Ruško tēlotais Rasputins, iedzēris saindēto vīnu, laidās trakā

dejā un dziedot ar jaunu sarkasmu paņirgājās par galmu, par savu smieklīgo un baismīgo vietu tajā. Tas taču izrādē būtu tik efektīgil!

«Jā, pat pārliedz!» ironizēja V. Ruško un nepadevās kārdinājumam. Laikam aktieris baidījās, ka aiz ekstravaganātās izdarības var pazust rakstura patiesība. Interesantie atradumi būtu blīvējušies pārāk nospiedošā masā, aizsedzot galveno domu. V. Ruško, kā visi meklējoši mākslinieki, bēgdams no lētuma, vienmēr piespiež sevi būt līdz askētismam godīgam. Skatuves patiesības meklējumos viņš ir nežēlīgs pret sevi un citiem. Rasputina tēls netieši rezumēja un paskaidroja mākslinieka darba principus, palīdzēja dziļāk ielūkoties viņa jaunrades laboratorijā.

Gan ar stūraino gaitu, vareno soli, kas piešķir Rasputina figūrai smagnējību, kuras dēļ aktieris izskatās augumā lielāks, gan ar Rasputina domāšanas veidu, viņa spēju zibenīgi nojaust lamatas V. Ruško pasvīturo Rasputina vitalitāti un neparasto prātu, kuri, strādājot tukšgaitā, paši sevi iznīcina kā jebkurš stihisks spēks, kas netiek ievirzīts pareizā gultnē. Viņš atveidoja cilvēku, kura visa dzīve ir bijusi viena liela kļūda un kurš pats, būdams apveltīts ar asu prātu, saprot, ka ir pārvērtējis savus spēkus, saredz savu pazemojošo misiju un traģiski cieš no tā. Un Ruško tas izdevās bez iezēlināšanas, ar atturīgas, bet dziļas loģikas palīdzību. Piešķirdams Rasputina tēlam dažas cilvēciskas īpašības, uzsvērdams viņa prātu un ārējo pievilcību, V. Ruško deva netiešu atbildi uz jautājumu, kāpēc apkārtējie bija nonākuši šā bīstamā anarhista ietekmē.

Nogalināšanas ainā ir vēl viena uz ārēju efektu aprēķināta epizode. Rasputins sašauts krīt, un visi ir pārliecināti, ka viņš ir miris. Tad ar lielu lēcieni viņš atkal ir kājās un rēkdams (libretista remarka) tuvojas slepkavam. Aktieris, uzsvērdams Rasputinam raksturīgo parupjo zemnieka humoru, viņa komedianta dabu, minēto epizodi atšifrē tā: Rasputins, ar nāvi cīnīdamies, pamanijis slepkavu sejās mānīcīgas bailes, nolemj par tiem pēdējo reizi paņirgāties un pabaidīt tos. Beidzot spēki viņu atstāj un viņš nokrīt blakus lāčdaī uz mutes, pats izklādamies tai blakus kā milzīgs lācis. Tobolskas lācis, kā viņu galmā dēvēja...

Kādā sarunā jautāju Vilhelmam Ruško, kas viņam dod spēku atnest visus interesantos atradumus, kuri iegūti ilgos, mokošos meklējumos. Aktieris tikai pasmaidīja un jokodamies pārfrazēja pazīstamo teicienu: «Slava dārga, bet patiesība dārgāka par visu.»

Ligita Bērziņa

«ES VIENMĒR ESMU GRIBĒJIS BŪT AKTIERIS ...»

Aktieris. Dažādos vecumos šī vārda jēgu uztver dažādi. Bērnībā daudzi sapņo kļūt par aktieriem. Tā šķiet romantisma apdvesta profesija: rampas spožās ugunis, krāšņi tērpi, aplausi ... Un tikai vēlāk cilvēks iegūst saprašanu par to, kas viss aiz šī krāšņuma slēpjas. Pavisam nelielai daļīnai agrāko sapņotāju pietiek neatlaidības, darba mīlestības un, protams, talanta, lai frāzi «es gribu būt aktieris» pārvērstu realitātē.

Viktoram Pļutam spēka un enerģijas pietika. Kopš tās dienas, kad Harkovas piektās klases skolnieks Viktors paziņoja, ka viņš būs aktieris, ir pagājuši daudzi gadi. Soli pa solim dzīvē tikusi realizēta toreiz izteiktā vēlēšanās. Vispirms pašdarbība — lasīti dzejoļi skolas vakaros, spēlētas lomas un lomiņas kultūras nama bērnu dramatiskajā pulciņā. Pats mākslinieks šodien to atceras ar smaidu. Kad pabeigta 7. klase, Viktors Pļuts kļuvis par strādnieku un sāk apgūt virpotāja profesiju. «Strādājām trijās maiņās, mācījās vakarskolā, bet piedalīties dramatiskajā ansamblī tomēr paguvu. Kā man tas izdevās, nemaz lāgā nevaru saprast.»

Tad dienests Padomju Armijas rindās Tālajos Austrumos. Vienā rotā ar Viktoru Pļutu dienēja arī puisi no Osipova Tautas mūzikas orķestra un divi baletdejojotāji. Viņi nodibināja agitbrigādi, kurā konferansjē pienākumus uzņēmas Viktors. Puiši uzstājās gan savā daļā, gan arī izbraukāja turpat vai visas šajā rajonā izvietotās karaspēka vienības.

Pēc dienesta — ceļš atpakaļ uz dzimto pilsētu Harkovu un savu rūpnīcu. Tikai šoreiz V. Pļuts kļūst par rūpnīcas kluba direktoru. Un ar katru brīdi vairāk viņā nobriest doma pār mācībām teātra institūtā. Viņš sāk gatavoties iestājāpārbaudījumiem un domā braukt uz Maskavu. Tanī pašā laikā kluba režisore M. Kovalenko iestudē poļu autores Gabriēlas Zapoļskas lugu «Panes Duļskas morāle», kurā Viktoram uztic atveidot Sbiškina lomu. Iestudējums tiek izvirzīts uz pašdarbības skati, kuras žūrijas komisijas loceklis ir arī Harkovas Teātra institūta pasniedzējs J. Azimovs. Pēc izrādes viņš Viktoram Pļutam iesaka nopietni padomāt par studijām Teātra fa-

kultātē. Sis tad arī ir pēdējais moments, kas izšķir jauneklā turpmāko dzīvi. Rudenī Harkovas studentu — nākošo aktieru vidū ir arī Viktors Pluts.

Par saviem studiju gadiem aktieris stāsta:

«Harkovu un Teātra institūtu atcerēties vienmēr ir patīkami. Te mēs visi pirmo reizi pa istam saskārāmies ar aktiera mākslu. Gribējām pateikt kaut ko savu, to, kas mūs satrauc, saviļņo, gribējām runāt par savas paaudzes sapņiem un cerībām. Pēc trešā kursa beigšanas daļai no mums radās doma izveidot studiju, kurā mēs patstāvīgi varētu strādāt, eksperimentēt. Galvenā iniciatīva piederēja Ādolfam Šapiro. Blakus mūsu institūtam atradās Sakaru darbinieku klubs. Seit mēs atradām mājvietu. Vēlu vakaros pēc lekcijām skrējām uz klubu un strādājām. Vienlaikus bijām režisori, aktieri, skatuves strādnieki un apgaismotāji. Gāja grūti, gulēt dabūjām tā pamazāk, pa divām trim stundām, bet laimīgi bijām noteikti.

Tā, strādājot pa naktīm, tapa mūsu pirmais iestudējums — Leonīda Zorina «Ieraudzīt laikā». Luga risina tolaik ļoti aktuālo problēmu par zinātnes un mākslas savstarpējām attiecībām, tā saukto fiziku un liriku problēmu. Par to daudz diskutēja, rakstīja presē, un arī mēs ar šo izrādi gribējām dot savu ieguldījumu disputā. Laikam jau kaut kas mums bija izdevies. L. Zorins, noskatījies iestudējumu, novērtēja to visai atzinīgi un pēc tam centās atbalstīt mūsu aizsākto darbu.

Bet ne jau vienmēr viss ritēja tik gludi. Mums institūtā bija savs klubs, kas saucās «Brīvdienų klubs». Tur mēs parasti rādījām savus patstāvīgos darbus. Pēc otrā kursa beigšanas mēs visi četri — Ādolfs Šapiro, Nikolajs Šeiko, Nellija Maksimova un es — vasaru pavadījām pilsētā. Gribējās kaut ko iestudēt. Toreiz studentu vidū ļoti iecienīts un populārs bija vācu rakstnieks E. M. Remarks, it sevišķi viņa romāns «Trīs draugi». Tā kā trīs draugi mēs bijām un Patrīcija mums arī bija, tad nolēmām «taisīt tik augšā». Rudenī to parādījām savā klubā. Pilnīga izgāšanās! Vēl ilgi pēc tam, kad es gāju pa institūta gaiteni, pasniedzēji rādīja uz mani un teica: «Tas ir tas Pluts, kas bija pielīmēts pie sirmās parūkas.»

Mācoties Teātra institūtā, man visvairāk iznāca sadarboties ar režisoru Nikolaju Šeiko, jo mūs abus saistīja formas meklējumi, eksperimenti šajā virzienā. Toreiz man galvenais bija pēc iespējas vairāk spēlēt, spēlēt ... Angļu valodas eksāmenam, piemēram, izvēlējamies V. Šekspīra komēdiju «Divpadsmitā nakts», pārveidojām lugas materiālu atbilstoši mūsu angļu valodas zināšanām, atstājot minimāli maz teksta un sadomājot iespējami vairāk ārēju



Viktors Pluts.

izdarību. Parādījām to eksaminācijas komisijai. Lai cik tas arī dīvaini būtu, atzīme bija «teicami». Protams, pateicoties nevis zināšanām, bet gan mūsu fantāzijai.

Mācību gados ar studentu koncertbrigādi man bija iespēja viesoties Polijā, Čehoslovākijā, Ungārijā.»

1962. gadā Viktors Pluts absolvēja Harkovas Teātra institūtu un kopā ar jauno režisoru Ādolfu Šapiro un vēl dažiem saviem kursa biedriem sāka darbu Rīgā, Jauņatnes teātrī.

Pirmā loma Rīgā — Glebs Kosmačovs tāda paša nosaukuma Mihaila Šatrova drāmā. Iepriekšējā gadā Harkovā Viktors Pluts «Gleba Kosmačova» izrādē bija at-

veidojis Saveljeva tēlu. Viena režisora (Ā. Šapiro) inscenējums un divas pilnīgi atšķirīgas lomas! Saveljevs — spilgts raksturs, kas ar draudu un šantāžas palīdzību cenšas apkarot katru brīvu domu, maskējoties ar augstiem partejiskiem principiem. Aktieris dziļi bija izpratis šo autora radīto varoni un asā, precīzā formā mācēja to atmaskot skatītāju priekšā.

Un šim tēlam pretstatā — Glebs Kosmačovs, īsts komunistiskas pārliecības cilvēks. Arī tas bija interesanti, labā profesionālā līmenī veidots skatuves tēls, tikai mazliet statisks. Aktieris izlidzējās galvenokārt ar savu paštēlu, pievilcīgo ārēni. Taču jau ar šo savu pirmo lomu Viktors Pluts iekaroja skatītāju simpātijas — pat tik tālu, ka tie viņam uzticēja savas rūpes un bēdas: «Kad tēloju Šatrova lugā «Glebs Kosmačovs», uz kādu laiku gribot negribot vajadzēja noorganizēt labo pakalpojumu biroju. Pēc izrādēm tele-

foniski un pa pastu ar neatrisinātām ģimenes problēmām pie manis griezās vairākas skatītājas...»¹

No tā laika ir pagājuši desmit gadi. Tie visi ir bijuši aktiera spēju un talanta jaunatklāsmes piesātināti. Mūsu laikabiedru tēli padomju dramaturģijā, revolūcijas gadu varoņi, krievu un ārzemju klasikas raksturi — un katrai no šīm lomām atrasts tas vienreizējais, būtiskais un raksturīgākais, kas tās padara neatkārtojamas un neaizmirstamas.

Bieži par kādu aktieri mēdz teikt: «Tas ir komiķis,» — vai arī: «Tam ir patiešs traģisks talants.» Uz Viktoru Plutu tieši nevar attiecināt nevienu no šiem apzīmējumiem. Viņš ir plaša diapazona aktieris. Un šādas attīstības iespējas un līdz ar to arī prasības izvirza pati Jaunatnes teātra specifika. Grūti pat aptvert, ka viens un tas pats aktieris ar tādiem pašiem panākumiem atveido Ļeoniidiku A. Arbuzova lugā «Mans nabaga Marats» un Krokodilu K. Čukovska pasaku uzvedumā «Čukokkala».

Viktors Pluts precīzi uztver režisora ieceri un atkarībā no tās cenšas atrast savu vietu un funkcijas izrādes veidotāju kopīgajā plānojumā. Viņu interesē viss — gan scenogrāfa piedāvātais makets un kostīmu skices, gan izrādes muzikālais noformējums. Tas aktierim ļauj visā pilnībā izjust topošās izrādes stilu un ar savu lomu balstīt režisora iecerēto. V. Plutam piemīt laba mizanscēnas un telpas izjūta, teatralitāte šī vārda labākajā nozīmē. Viņa lomas parasti iegūst pilnīgu skanējumu un pēdējo slīpējumu tikai izrādes laikā, jūtot skatītāju zāles dzīvo reakciju. Teātra galvenais režisors Ā. Sapiro saka: «Viktors ir īsts izrādes katalizators un mūsdienīga aktiera etalons.»

Visām Viktora Pluta veidotajām lomām ir raksturīga dziļa tēla iekšējās pasaules atklāsmē. Bieži vien interesantākās ir tieši tās lomas, kurās aiz paraupjas ārējās čaulas ir slēpti smalki, psiholoģiski niansēti dvēseles strāvojumi, kurās tēla pozitīvais potenciāls uzreiz neizvirzās priekšplānā. Šāds cilvēks mākslinieks veido ārēji atturīgus, apvaldītus, klusinātos kamertoņos, toties ar lielu iekšēju spēku. Par galveno aktiera ieroci šādos gadījumos kļūst runātais vārds, intonācijas gradācijas, toņi un pustoņi. Un tikai kāds asāks žests vai skaļāk pateikta frāze liek nojaust to jūtu bangojumu, kas verd cilvēka dvēselē. Tā soli pa solim pamazām skatītājam atklājas varoņa pozitīvais kodols, viņa patiesā būtība.

Pie tādām lomām pieder gan zinātnieks Jevdokimovs E. Radzinska lugā «104 lappuses par mīlestību», gan komjaunatnes sekretārs Jakovs M. Svetlova «Pēc divdesmit gadiem» iestudējumā. Bet

¹ Aktieris uz skatuves un dzīvē. — «Rīgas Balss», 1969, 15. nov.

priekšplānā izvirzās V. Pļuta tēlotais Ļeoniņiks (A. Arbuzova «Mans nabaga Marats»), Kims (V. Rozova «No vakara līdz pusdienai»), Belouss (A. Arbuzova «Pilsēta rītausmā»).

Trīs dažādi, pilnīgi atšķirīgi cilvēki — mūsu laikabiedri.

Ļeoniņiku karš ir iedragājis ne tikai fiziski, bet atstājis viņā arī morālas traumas. No skatuves skaudri skan «aplaupītās paaudzes» tēma.

Ļeņingrada, blokāde, bads. Tukšā dzīvokli satikušies trīs jaunieši: Ļika, Marats un Ļeoniņiks. Jau izrādes sākumā — Ļeoniņika stāstā par savu bērnību un badā mirušo māti — skan apsūdzība karam, skan emocionāli, saviļņojoši. Un ar katru brīdi izrādes gaitā arvien skarbāk skatītāju uzrunā šī aizsāktā doma par karu, kas kropļo cilvēku dvēseles. Aktieris ir šķietami mierīgs, apvaldīts, bet kaut kur zemapziņā Ļeoniņikā gruzd neapmierinātība pašam ar sevi. Brīžam šī neapmierinātība izlaužas uz āru īsās eksplozijās. Neilgā laika sprīdī aktiera sejā atplaiks nās visa cilvēcisko izjūtu gamma.

Izšķirošo lūzumu rada Marata atbraukšana. V. Pļuta Ļeoniņiks atrod sevī spēku, lai aizietu no Ļikas un mēģinātu visu sākt no gala. Aktieris te akcentē domu, ka, lai arī cik tas nebūtu grūti, cilvēks nekad nedrīkst ielaisties kompromisā ar savu sirdsapziņu.

Arī Viktora Pļuta veidotais Kims ir iekšēju pretrunu mocīts, nervozs, impulsīvs, it kā saraustīts gabalos. Bijušais sportists, tagad fizikultūras skolotājs, kas viens pats audzina dēlu. No pirmā acu uzmetiena liekas — neveiksminieks, bet, ielūkojoties dziļāk, mēs redzam, ka viņš nebūt nav zaudētājs. «Kīma saraustītājā, bieži vien pretrunīgajā rīcībā, viņa nervozajā sejā ierakstīts viss, ko šis cilvēks no dzīves gaidījis un kas viņam pagājis garām. Bet, kad priekšskars aizvēries, tad skatītājs saprot, ka šis vingrošanas skolotājs ir cilvēciskās rīcības ziņā daudz vērtīgāks nekā daudzi, kuriem dzīves veiksmē bijusi lielāka.»¹ Tā par viņu rakstīja L. Akurātere. Aktieris liek ticēt savam varonim, atbalstīt viņu un iemīlēt par tā patiesīgumu un cilvēciskumu.

Citāds ir V. Pļuta tēlotais matrozis Belouss. Monolīts, pārliecināts, ka viņa vieta dzīvē ir tieši šeit — Komsomolskas celtnieku vidū. Jautrs, brīžiem zobgalīgs, izpalīdzīgs, ļoti jūtīgs pret apkārtējiem. Katrā grūtā brīdī viņš prot atrast īstos vārdus un uzmundrinājumu. Kaisli uzliesmojošs pret netaisnībām — V. Pļuta Belouss ir virzošais un cementējošais spēks visā izrādē.

Diametrāli pretēja ir otra Viktora Pļuta veidoto tēlu kategorija. No komēdiju tēliem dzirksti patiess spēles prieks, aizrautība un

¹ Akurātere L. Ļeņina komjaunatnes teātrī. — «Karogs», 1970, № 6, 148. lpp.

*Viktors Plūts — Kims V. Rozova
«No vakara līdz pusdienai».*

smalka humora izpratne. Dažos gadījumos tēlu asā ārējā forma tiek ievirzīta satīriskā gultnē un izkāpināta līdz galējai groteskai. Šajā gadījumā par galveno kļūst ārējie raksturošanas paņēmieni, plastisks tēla risinājums, precīzs lomas zīmējums. Aktieris meklē interesantas, neparastas mizanscēnas. Apveltīts ar teicamu stila izjūtu un spilgtu improvizatora talantu, mākslinieks savu lomu veidošanā ļoti daudzos gadījumos izmanto bufonādes un farsa elementus, kas bieži vien robežojas ar ekscentriku, bet vienmēr paliek labas gaumes robežās.

Krievu klasiskās komēdijas varonis Jegors Glumovs A. Ostrovska komēdijā «Arī gudrinieks pārskatās». Šis tēls ir ciets rieksis pat aktieriem ar lielu skatuves pieredzi, kur nu vēl tādām, kurām aiz muguras bija tikai trīs darba gadi teātri. «Šis gudrais un ciniskais tips lieliski saredz visu netīro, kaut arī visiem spēkiem cenšas uzrāpties uz pjedestāla, kas salipināts no šiem pašiem netīrumiem. Glumovs ir bīstams. Tieši tādu to redzam V. Plūta atveidojumā: izveicīgs, cinisks, nežēlīgs un neatlaidīgs kā ērce...»¹

V. Plūta Glumovs ārēji bija visai pievilcīgs, viņa izturēšanās, žesti, mīmika, kustības bija precīzi noslīpētas, bet aiz elegances maskas slēpās gluži parasts nelietis. Asā satīriskā griezumā tvertais tēls lieliski iekļāvās izrādes kopējā skanējumā.



¹ Makarova O. Rīdzinieki aplaudē klasikai. — «Rīgas Balss», 1965, 18. martā.

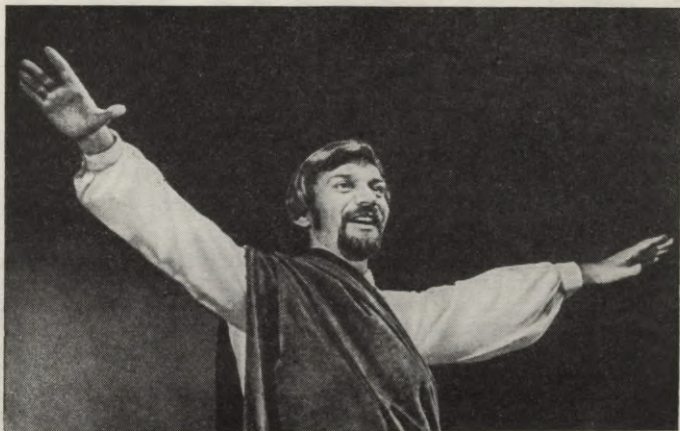
Nereti gadās, ka ne visai veiksmīgā iestudējumā kāds no aktieriem tomēr rada spilgtu tēlu. «Es ļoti milu Jevgeņija Svarca dramaturģiju,» saka Viktors Pluts. Un droši vien šī mīlestība pret autoru kļuva par pamatu tam, ka aktierim izdevās radīt interesantu Ēnas tēlu Svarca pasaku lugā «Ēna». Zinātnieka Ēna — tā ir ļaunuma iemiesojums, visa labā un gaišā ēnas puse. Un tajā pašā laikā Ēna ir gudra un tālredzīga. Savu mērķu sasniegšanai tā izmanto visu, nekautrējoties ne no kādiem līdzekļiem: ar viltu, pielīšanu, demagoģiju, šantāžu un rupju varu tā soli pa solim tuvojas savam mērķim — tronim.

V. Pluts atklāj skatītājam visu Ēnas attīstības gammu: no sīka nelieša, bet lieliska psihologa sākumā līdz pat Ēnas galīgai uzvarai, kad tā kļuvusi par visa ļaunā valdnieci. Tēla iekšējā būtība gūst izpausmi ārējā formā: Ēna ir plastiska, lokana, spējīga pieslīpēties visiem un visam, mīksta kā vasks, bet, kāpjot augšup pa karjeras kāpnēm, viņa ar katru brīdi kļūst stingrāka, nelokāmāka, varenāka. Un beigās mēs redzam it kā no dzelzsbetona veidotu maniaku ar čērksstošu, metālisku balsi. Taču jau uzvaras brīdī mākslinieks iezīmē sava varoņa krišanu. Jo briesmīgāka un baigāka ir Ēna šajā momentā, jo tuvāka viņas sakāve. Ar šo lomu aktieris skaidri parādīja to sociālo perspektīvu, pie kādas var nonākt, ja laikā neaizšķērso ceļu šādām Ēnām, izraisīdams skatītāju apziņā asociatīvas paralēles ar fašismu.

Ar spožu artistiskumu uzdzirkstīja V. Pluta Trufaldino un karaliene Tartaljona K. Goci masku komēdijā «Zaļais putniņš». (Māksliniekam ir iecere kādreiz šīs abas lomas spēlēt vienlaicīgi.) Delartiskajās tradīcijās veidotais inscenējums pavēra plašas iespējas aktieru spēlei. No V. Pluta Trufaldino starojošā spēles priekš, aktieris ļāvās fantāzijai un virtuozei improvizācijai. Bieži vien nonākdams visriskantākajās mizanscēnās, viņš saglabāja stila izjūtu, nekur neļaudams tēla ārējai formai kļūt pašmērķīgai. No visas Trufaldino būtnes dvesa: «Paskatieties, cik es esmu veikls un atjautīgs!»

Veidodams karalienes Tartaljonas lomu, labsirdīgā humora vietā aktieris izmantojis satīras elementus un šaržējis šo tēlu. Vietām loma iegūst grotesku pieskaņu, bet ne brīdī tā nekļūst vulgāra. Ar apbrīnojamu precizitāti Viktors Pluts izjūt šo robežšķirtni.

«Nav lielu un mazu lomu...» Šo tik populāro izteikumu vēlreiz aplicina Viktora Pluta radītais Trešais skolotājs S. Lungina un I. Nusinova lugā «Zoss spalva». Ja to vispār drīkst nosaukt par lomu, jo lugā tā neeksistē; to savā fantāzijā radīja pats aktieris. Šis bija cilvēks, kas visu izrādes laiku uz skatuves nepateica



Viktors Pluts K. Goci «Zaļā putniņa» prologā.

nevienu vārdu, tikai finālā pievienoja balsi vispārējam skolotāju korim: «Es arī iesniegšu atlūgumu.» Ar uzmetu kūkumu, sakņupis, it kā nedaudz saburzīts viņa varonis klusēdams grozījās skolotāju istabā, reaģēdams uz apkārtējiem notikumiem. Viņš gandrīz vai vienīgais saprata, cik notikums ar zoss spalvu ir bezjēdzīgs, cik aplama ir pārējo rīcība, bet neuzdrošinājās to skaļi nosodīt. Mākslinieks te konsekventi realizēja paša izvirzīto tēmu par «mazo cilvēku». Tāpēc šī finālā pateiktā frāze jau šķita kā varonība, kā protests pret savu ilgo klusēšanu.

Kad aktierim jautā par mīlāko lomu, viņš, brīdi padomājis, nosauc Trešā skolotāja tēlu «Zoss spalvā»...

Māksliniekam ir jābūt ko teikt saviem skatītājiem, jābūt savam daiļrades kredo, jāzina, kā vārdā viņš ir aktieris. Viktors Pluts to zina. Viņa uztvērē aktiera uzdevums ir rosināt skatītāju labāk apzināties pašam sevi, kvēlināt viņā nemiera alkas un ilgas pēc vēl neiemītām takām. Tāpēc arī zālē tik tieši, pārliecinoši un emocionāli skan viņa varoņa Belousa vārdi izrādē «Pilsēta rītausmā»:

«Vai tu zini, kas ir laime? Un tu? Tu? Pēc kā tiecies, par ko sapņo, ko vēlies, mans draugs, mans brāli? ... Vai uztrauc tevi, tāpat kā uztrauca mūs, tāli ceļi un nestaigātas takas?»

Silvija Geikina

«KAS REIZ UZLIESMOJIS...»

Andas Zaices aktrises dotības līdz šim vislabāk izpaudušās un atraisījušās noteikta ampluā lomās. Radošas veiksmes bijušas tad, kad aktrise tikusies ar savai iekšējai būtībai tuviem cilvēku raksturiem. Un tie pirmām kārtām ir jaunieši, kuri, sastopoties ar dzīves pretrunām, izjūt tās asāk, pārdzīvo dziļāk nekā viņu biedri un cenšas šos dzīves pretrunu mezglus atrisināt. Viņas labākie skatuves tēli skatītājam arvien ir likuši domāt par cilvēku dzīves sarežģītību, par daudzu jautājumu neatrisināmību viena mūža laikā, uzstādijuši daudzus «kāpēc?».

Andas ārējais izskats ir īpatns. Garš, izstīdējais, zēniskais augums, brīžiem saskaldītas, nervozas, nekoordinētas, brīžiem apbrīnojami plastiskas un harmoniskas kustības. Nerunīga, atturīga un klusa — viņa nekad nav ļāvusi ziņkārīgam skatienam ielūkoties savā iekšējā pasaulē. Tas piešķīris Andai noslēgtas īpatnes apzīmējumu. Taču nedaudzās frāzes, ko izdevies izvilināt no viņas, liecina par asu un gaišu prātu. Jaunatnes teātra režisors Adolfs Sapiro uzskata, ka Andai Zaicei kā aktrisei nav raksturīgs atklāts dramatisms, un lielāki radoši panākumi viņai bijuši lomās, kurās dramatisms strāvojis apslēptā veidā.

Atturīgums, noslēgtība — tās ir īpašības, kas izveidojušās jau agrā bērnībā. Anda ir kara laika bērns, un pavisam maza viņa iepazinusies ar pēckara dzīves grūtībām. Meitene ierāvās sevī, kļuva noslēgta, kautrīga, dažreiz atskabargaina, bet savas ilgas pēc dzīves skaistuma un harmonijas paslēpa no mātes un skolas biedreņu skatiena. Tik vien bija prieka kā teātris un grāmatas.

Ar teātri Anda iepazīstas agri — gan kā skatītāja, gan arī kā tēlotāja. Andas māmuļa, teātra izrāžu vadītāja Mirdza Zaice, ir viena no tiem nedaudzajiem Jaunatnes teātra kolektīva dalībniekiem, kuri strādā teātrī kopš tā dibināšanas dienas. Un Anda jau bērnībā izjūt teātra atmosfēru. A. Brigaderes pasakas «Maija un Paija» 1948. gada iestudējumā Jaunatnes teātrī Anda dejo mazu spāriti. Pirmā uzstāšanās atstājusi neizdzēšamu iespaidu, vairojusi alkas pēc mākslas. Jaunatnes teātra izrādes Anda skatās ar



Anta Krūmiņa — Malvine, Anda Zaice — Pjēro, Velta Skurstene — Buratino un Harijs Gerhards — Artamons A. Tolstoja «Buratino piedzīvojumos».

lielu emocionālu atdevi, un gadās, piemēram, ka Raiņa «Kraukliša» izrāde tik ļoti saviļņo viņu, ka pēc tās noskatīšanās meitene saslimst. No to gadu spilgtākajiem iespaidiem Anda min Irmas Bunes veidoto Magoni un princesi Gundegu, Alfrēda Jaunušana spilgtu personību un neskaitāmas reizes skatīto Šillera drāmas «Dons Karloss» iestudējumu Drāmas teātrī.

Līdzās mīlestībai uz teātri meitenē pamostas nevaldāma lasītkāre. Anda drudzaini lasa visu, kas pagadās pie rokas, sākot ar pasakām, no kurām mīlākā ir «Kā brālītis trusītis uzvarēja lauvu», un beidzot ar psiholoģiski sarežģītajiem F. Dostojevska darbiem. Lasītkāre arī šodien ir Andas «vājība». Viņa lasa ļoti daudz un bieži vien radošu ierosmi skatuves tēla veidošanai rod tieši literatūrā. Lai atceramies Andas Zaices sniegtā interesanto un emocionāli tik iedarbīgo Austras Skujiņas dzejas vakaru. Aktrise saistīja ar dziļo dzejnieces traģiskās dzīves izpratni un tās mākslinieciski pārliecinošo atklāsmi. Jaunā kvalitātē šī aizlauztā cilvēka

tēma skan pagaidām Andas Zaices labākajā skatuviskajā darbā — Veročkā M. Gorkija lugā «Pēdējie», arī Katrinā B. Brehta lugā «Kurāžas māte un viņas bērni».

Desmit gadu vecumā Anda Zaice sāka mācīties baletskolā. Tāda bija māmuļas griba. Baletskolā pavadīti seši gadi. Apgūta un izkopta ķermeņa plastika. Tomēr baletdejojāja no Andas neiznāca. Arvien vairāk un neatvairāmāk sāka interesēt teātris, un 1959. gada rudenī Anda ir to laimīgo vidū, kuru vārdi tiek ierakstīti Dailes teātra trešās studijas audzēkņu sarakstā.

Studijas vadītāju Eduarda Smilģa un Felicitas Ertneres uzmanību Anda ieguva jau pašā studijas darba sākumā. Pirmajā aktiera meistarības eksāmenā garām stingrās komisijas galdam gāja stūrainis, neveikls klauns — Anda Zaice — ar traģisku izteiksmi sejā. Klauna pārdzīvojums bija pašas dzīves izraisīts — Anda vēlējās cēli pāiet garām komisijai. Taču aiz uztraukuma klauns sapinās savās garajās, neveiklajās kājās un paklupa. Pagājusi vēl dažus soļus, Anda pagriezās pret komisiju un izmisumā jautāja: «Par ko?» Tas izskatījās tik dabiski un komiski, ka izraisīja priecīgus lielā meistara Eduarda Smilģa smieklus.

Pēc šī eksāmena daudziem likās, ka vispateicīgākais žanrs Andas Zaices dotībām būs traģikomēdija. Taču sagadījās tā, ka pirmās nopietnās lomas, kuras Andai, vēl studistei esot, uzticēja atveidot uz Dailes teātra skatuves, bija liriskas varones. Nopietnā, naivā Vika G. Priedes lugā «Vikas pirmā balle», draiskā Ievīna J. Lūša lugā «Sniega cilvēka bojā eja». Pēc tam Liepājas teātrī atkal jaunu meiteņu lomas — Inga O. Stukalova «Seju nenoslēpsi», Aļonka A. Arbuzova «Tikšanās ar jaunību». Andas Zaices talanta dramatiskā nianse aizslēpās aiz ārējas dīvainības, originalitātes un komikas.

Tad Anda nokļuva Jaunatnes teātrī, un te drīz vien pēc aktrises pirmajiem veiksmīgajiem soļiem režisori Pāvels Homskis, vēlāk Adolfs Sapiro tiecās atrastīt Andas dramatisko, traģisko stīgu.

Tiesa, pirmajās lomās arī Jaunatnes teātrī režisori izmantoja Andas Zaices īpatnības, viņas dīvaino, oriģinālo ārējo veidolu. Pirmā loma uz Jaunatnes teātra skatuves — Gunta Bebre G. Priedes lugas «Lasija Bebre» iestudējumā — ārēji bija ļoti neparasta un īpatnēji pievilcīga. Uzveduma režisora asistente aktrise Lūcija Baumane atceras, ka režisors P. Homskis mēģinājumu laikā ļoti priecājies par Andu: «Cik viņa jocīga! Cik jocīga un jauka!» Gunta Bebre aktrises sniegumā bija meitene ar noteiktiem uzskatiem par dzīvi, par mīlestību, viņa kaismīgi vēlējās sasniegt tos ideālus, kurus pati bija uzstādījusi.

Bet jau nākošajā lielākajā lomā — Celē F. Molnāra «Pāvilielas zēnos» — Anda Zaice ieskicēja jaunas savu dotību īpašības. Cele bija ne tikai ārēji ļoti interesants, aktrise droši atklāja arī savdabīgā zēna — varbūt nākošā mākslinieka iekšējo pasauli. Bebre, Cele, Pjēro A. Tolstoja «Buratino piedzīvojumos» — tie bija divaini cilvēk bērni ar savām skumjām un priekiem, un tos rotāja pašas aktrises smaids par saviem radītajiem tēliem. Vēlāk tiem pievienojās Kristofers Robins A. Milna «Lācītis Pūks un viņa draugi», Pepija S. Lungina, I. Nusinova (pēc A. Lindgrēnas) «Pepija Garzeķe» iestudējumos.

Varēja apmierināties un uzskatīt, ka Andai Zaicei ir savs repertuārs, savs žanrs, kurā viņa var maksimāli labi atklāt savas spējas. Taču Jaunatnes teātra režisori neatlaidīgi prasīja no aktrises jaunu māksliniecisku kvalitāti. Labi, ja loma sasaucās ar pašas aktrises iekšējo pasauli, ar viņas pašizteikšanās tieksmēm, jūtām un domām. Tad bija viegli un patīkami strādāt. Andai šādas patīkamas sastapšanās ir bijušas. Kaut gan H. Gulbja «Medību pils» un T. Janas «Meitene un aprīlis» iestudējumi nepieder pie Jaunatnes teātra ievērojamākajām izrādēm, Andai Zaicei tie devuši radošu gandarījumu. Medību pils iemītniecē Laumā Anda varēja ielikt savu lielo mīlestību pret dabu, tiekšanos pēc vienkāršas un harmoniskas dzīves. Andai bija saprotama arī Laumas uzticība savam izdomātajam sapnim, cenšanās izrauties no ierastības un pelēkās ikdienas. Tā bija loma, ko aktrise sajuta, un tā viņai paveicās. Radās savdabīgs lauku meitenes tēls — tipisks, daudzām mūsu laika vienaudzēm līdzīgs un tai pašā laikā atšķirīgs — Andas Zaices radīts. Tas lika atcerēties Andas iemīlotās puķes — lauku magones, kas zied krāšņi un spilgti, kamēr tām nepieskaras, bet, tiklīdz tās noplūc, — vīst.

Saprotama un tuva Andai bija arī Varvara T. Janas lugā «Meitene un aprīlis». Arī Anda skolas gados, tāpat kā Varvara uz skatuves, bija sev solījusi: «Kamēr pabeigšu skolu, nekādas mīlestības, nekādas aizraušanās, būs tikai mācības un darbs.»

Lauma un Varvara atklāja Andas Zaices spēju izprast mūsdienu jauniešu domu un jūtu pasauli. Šīs meitenes bija stūrainas, zēniskas, dažreiz neharmoniskām kustībām. Tādas neapzīlbina, neapbur uzreiz, viņas iesilda pamazām, kad esam iepazinuši viņu bagāto jūtu un prāta dzīvi, viņu iekšējo kvēli.

Laikam tā bija Nele Šarla de Kostēra «Legendā par Pūcesspiegeli», kas Jaunatnes teātra režisorus ierosināja pamēģināt Andu Zaici kādā izteikti dramatiskā lomā. Legendā par flāmu Pūcesspiegeli uz Jaunatnes teātra skatuves ieguva kāpinātu dramatismu,

aiz smieklu maskas te slēpās tragiskas kaislības. Tila, Jēra Maiguma un Neles atveidotājiem aiz dzīvespriecīgā, dažreiz pat komiskā lomas ārējā veidola bija jāatklāj tēla tragiskā būtība. Andas Zaices Nele prata būt nikna uz Tilu un tai pašā laikā pasmieties par savām dusmām, prata viņu mīlēt un pienācīgi, ar humora izjūti šķirties no tā. Edgara Liepiņa atveidotais Tils lieliski demonstrēja Pūcēsspiegēļa galvenos ieročus cīņā ar reakciju: asu prātu, veselīgu humoru, viltību, izturību, naidu un sāpes. Un tādām Tilam cienīga partnere bija A. Zaices Nele. Paveiktais nozīmēja, ka aktrise ir pratusi satvert tragikomiskā būtību.

«Pāvela Homska mēģinājumos aktieris nekad nejūt, ka viņš dara smagu darbu.» Anda mēģina stāstīt par savu darbu pie Neles, «režisors tikai noskaidro, ko tēls grib, un tad ļauj improvizēt, lai aktierim pret partneri vienmēr būtu radoša attieksme. Ja kāda vieta izdevusies, režisors pasaka: «To paturiet!»»

«Bet Vera. Kā tu strādāji pie Veras?» nepacietīgi jautāju cerībā, ka Anda atklās kādu īpašu noslēpumu.

Taču viss pagalam. Esmu iztraucējusi aktrisi viņai vien zināmos domu ceļos, un Anda tikai smejas: «Vai tad tu nezini, kā strādā pie lomas?»

«Esmu lasījusi daudzu aktrišu pārdomas par savām lomām, mākslinieku pētījumus par konkrēto laikmetu un vidi, lomu biogrāfijas. Vai tu nekad neko nepieraksti?»

«Gandrīz nekad. Par lugā attēloto laikmetu gan lasu visu iespējamo. Strādājot pie Katerīnas «Negaisā», piemēram, daudz skatījos ikonas, lasīju, domāju. Taču pagaidām tas maz ko devis. Neticu valā no kaut kāda iekšēja sastinguma un šampiem.»

Par M. Gorkija «Pēdējo» iestudēšanas posmu Anda pasaka tikai vienu teikumu: «Šapiro prasīja, lai Kolomijcevu mājā būtu jūtams tas, kas notiek ārpusē.» Bet ārpusē ir cietumi, nogalināti cilvēki un tuvojošās revolūcijas nojausmas. Kolomijcevu nama plašajās telpās šī «ārpusē» patiešām bija jūtama, un pirmām kārtām to uznesa A. Zaices Vera un J. Vitoliņa Petja ar saviem jautājumiem: «Kā dzīvot tālāk?»

Sentimentāla un aizkustinoša savā mīlestībā pret tēvu izrādes sākumā A. Zaices Vera atgādina garu, izstīdējušu stādu, kurš audzis bez saules un gaismas. No nepatīkamās īstenības A. Zaices Vera slēpjas sentimentālā literatūrā. Vai gan citādi viņa varētu tik komiski, kā «liela dāma» runāt ar Jakorevu par bēgšanu? Sai dialogā ir gan protests pret tēva nodomu viņu apprecināt, gan arī meitenīgs satraukums par piedzīvojumu, dēku. Dzīli tragiska ir Veras vilšanās. A. Zaice akcentē, ka aizgājis bojā garīgi bagāts,

Anda Zaice — Vera M. Gorkija
«Pēdējos».

jūtīgs cilvēks. Šai lomā aktrisi saista tā saucamā Hamleta tēma: spēcīgais pārdzīvojums par laikmetu saistības sairumu. Arī Andas Zaices Vera varētu teikt: «Laiks izgāzies no eņģēm.» — un veltīgi ir viņas mēģinājumi kaut ko labot šajā pasaulē.

Uz skatuves aizvadīti desmit gadi. Tas ir laiks, kad, Ojāra Vācieša vārdiem runājot,

«Tu esi pārkāpis sliksni,
Un tagad tev jāpārkāpj apvārsnis.»

Par šo «pārkāpjamo apvārsni» Andai Zaicei izrādījās divas klasiskā repertuāra varones: Magone Raiņa lugas «Krauklītis» un Katerina A. Ostrovska lugas «Negaišs» iestudējumā.

A. Zaices Magone nav vispārināts ideālu iemiesojums. Liekas, ka aktrise tišām meklē kādas negatīvas iezīmes Magones raksturā — izlutinātību, kaprīzes. Un tikai Magones nespēja samierināties ar apspiestību un nebrīvību, viņas kaislīgā savas patiesības aizstāvēšana piešķir tēlam tragisma un filozofiska vispārinājuma nokrāsu.

Veidojot Magones tēlu, aktrise rūpīgi ieklausījusies arī Glūda vārdos: «Zinu, zinu, viņš tev tik.» Andas Zaices Magonei patiešām patīk Svešzemnieks, vēl vairāk — viņa varētu to iemīlēt, ja tikai Svešzemnieks neaizstāvētu Magonei pilnīgi nepieņemamus dzīves uzskatus, negribētu salauzt viņas gribu.

Lišku ļaudis šai zemē,
Kur tu esi, Kurzemite? —

sagrauzta un izmisusi jautā Magone.





Anda Zaice — Magone J. Raiņa «Krauklīti».

Pretī Svešzemnieka ciniskajai atziņai: «Tava tiesa strādāt daudz,» — Andas Zaices Magones jautājumi: «Un es pati? Kur man tiesa? Kur man mīla?» Tie skan kā prasība cienīt otru cilvēku, cienīt citas tautas dzīves veidu un parašas.

Dramatiska ir Magones atzišanās, ka viņa gaidījusi no dzīves kādu brīnumu:

Gribēj' ilgu kamolīti
Pār saulīti pāri sviest.

Pamošanās ir smaga. Andas Zaices Magone pārmet sev lētticību, pārliecīgo uzticēšanos, glēvumu.

Daudzi — to skaitā arī pati aktrise domā, ka Magone nav kļuvusi par īpaši ievērojamu notikumu viņas radošajā biogrāfijā. Manuprāt, šis tēls tomēr varēja kļūt par tramplīnu nākošajam drosmīgajam lēcienam klasiskā repertuāra psiholoģijas dziļumos. Taču notika savādāk — Katerina A. Ostrovska «Negaisā» aktrisei ir neveiksme. Pazudis organiskums, tiešums un pievilcība. Liekas, kāds iekšējs sastingums aizžņaudzis aktrises sirdi un kaklu, jo

*Anda Zaice — Katerina A. Ostrov-
ska «Negaisā».*

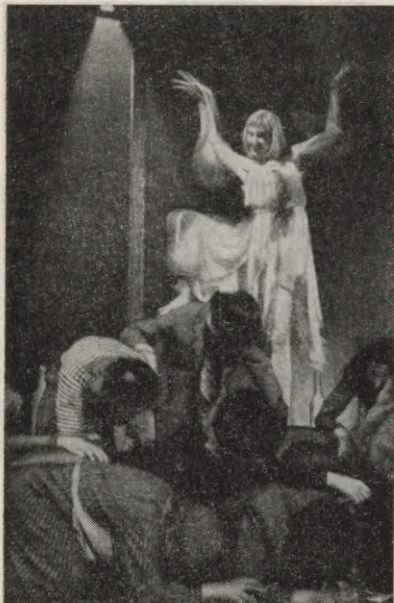
pavisam samāksloti un neda-
biski skan Andas Zaices
balss. Manuprāt, šai tēlā
Anda Zaice zaudējusi kontroli
pār skatuves likumbām. Un
noticis tas paradokšlais
gadījums, kad aktieris uz ska-
tuves cieš un raud īstas asa-
ras, bet skatītāju zālē šīs
asaras neiesilda, taisni otrādi,
rada pat neveiklības sajūtu
par aktiera spēles nepatiesī-
gumu.

Liekas, ka Anda Zaice ne-
spēj iekšēji atbrīvoties un ra-
dīt tēlu, ja viņa lomu līdz
galam nav izpratusi, ja dotā
literārā tēla domu pasaulei
un rīcībai aktrise nespēj pil-
nībā noticēt. Ostrovskā Kate-
rina tā arī palikusi neizzi-
nāta.

Tātad «apvārsnis» vēl nav pārkāpts. Bet ... vai to vispār iespē-
jams sasniegt, kur nu vēl pārkāpt? Vai tas neatvirzās arvien, kad
tam tuvojamies, un negaida mūs tālumā daudzsološs un villinošs?

Anda Zaice neveiksmi ar Katerinu pārdzīvo stoiciskā mierā.
Viņa uzskata, ka aktierim vienmēr, visu mūžu veiksmēs un ne-
veiksmēs jābūt aktierim ar lielu pacietību un ticību sev. Jādomā,
jāmeklē, jāsmēļas no dzīves. Pēc «Negaisa» Anda dzīvē, cilvēkos
un mākslā ielūkojusies daudz vērīgāk un uzmanīgāk. Par to lie-
cina viņas interesantais Meitas tēls A. Čaka dzejas drāmā «Spēlē,
spēlmani!». Fantastisks pusnomoda, pussapņa tēls — Andas Zaices
Meita pārsteidz ar savu neatkārtojamo plastiku. Viņas dejā ir gan
lirisms, kaisle, poēzija, gan kaut kas velnišķīgs un suģestējošs.
Liekas, ka viss, kas ar Andas Zaices Meitu notiek uz skatuves, ro-
das spontāni un impulsīvi. Spēlmanis ir Meitas liktenis, un no tā
vaļā viņa vairs nevar tikt. Viņa spēle izraisa Meitā šo nevaldāmo





Anda Zaice — Meita A. Čaka
«Spēlē, spēlmanī!».

emocionālo pārdzīvojumu un alkas pēc sapņa.

Iestudējuma beigās Spēlmanis un Meita ir pārvērtušies. Andas Zaices kustības saraustītas un ļodzīgas, no skaistuma un graciozitātes, kas valdzināja pirmajā daļā, vairs nav ne vēsts. Meita līdzinās ērmīgam putnam, un viņas garās rokas atgādina pilnīgi salauztus spārnus. Tā ļoti emocionāli un tēlaini aktrise pratusi atklāt režisora P. Pētersona izrādē izteikto domu, ka mākslu «laiks bieži vien izlopa pēc sava ģimja un līdzības».

Dailes teātra studiju beidzot, runas pedagoge Alma Ābele audzēkņiem pasniedza

grāmatas, kurās dažiem kā veltījums bija ierakstīti Māra vārdi no «Princeses Gundegas un karaļa Brusubārdas»:

Kur sūru nu pret saldu mij,
Nem tā par labu, kā nu bij.

Lielā māksliniece, protams, zināja, ka salīdzinājumā ar grūto un sūro aktiera darbu ikviens studijā pavadītais brīdis liksies viegls un salds. Grūtību un šķēršļu pārpilns tas ir arī Andai Zaicei, taču viņa nekad, nevienu mirkli nav žēlojusies un nopūtusies. Tas tāpēc, ka viņa bezgala mīl savu darbu. Bet, «kas reiz uzliesmojis, tas viņo mūžam», kā raksta Rainis «Dagdas piecās skiču burtņīcās» — vienā no Andas Zaices iemīļotākajiem dzejas darbiem.

Nikolajs Seiko

«JEL, MIRKLI, KAVĒJIES!»

Arhīvs ir neliels un nepavisam nav domāts nākamībai — aktiera liktenis tikko kā sāka veidoties. Tradicionālie veltījumi uz programmām, fotogrāfijas, recenzijas, intervijas, vācu režisora Volfganga Heidefogļa vēstule un atsūtītā monogrāfija par B. Besona iestudēto J. Švarca «Drakonū», pirmie atzišanas pierādījumi ...

Bet pāri visam — neaizsargātība negaidītā priekšā, un tieši ar to viss arī aprāvās ...

Cik daudz rakstīts, cik daudz runāts par aktiera mākslas efemero raksturu! Kālab atkārtoties? Nekas nepaliek pāri. Kaut vienu vienīgu mirkli, vienu no daudzajiem varētu apturēt, nofiksēt, atdot to citiem cilvēkiem, tiem, kuri nav redzējuši, tiem, kuri atnāks pēc tam, tiem, kuriem tas būtu tuvs! Neredzēs, neizlasīs, nedzirdēs ... Un vai noticēs, ka aizraušanās ar aktieri Vjačeslavu Capinu, ticība viņa zvaigznei, jūsmīgie vērtējumi bijuši patiesi, reālu cerību izraisīti? Cik tad ir tās jaunatnes, kas pastāvīgi ierodas Lāčplēša ielas pieticīgajā teātra zālē? Daudz? Var jau būt ... Vēl latviešu inteliģence, vispirms jau teātra ļaudis, kas diezgan kuplā skaitā apmeklējuši krievu trupas izrādes.

V. Capina darbs izraisīja interesi, viņu pazina citu teātru, citu pilsētu aktieri, par viņu jautāja Maskavā. («Šajā nežēlīgajā varšā mēs esam priekšlaicīgi zaudējuši aktieri Capinu un dramaturgu Vampilovu,» teica Leonīds Zorins.) Jo tas viss labākais, ko viņš bija radījis, pelna visplašāko atzinību un var stāties līdzās vispāratzītajiem, vispārzināmajiem sasniegumiem. To daudzi nezina. Sāpīgi ...

Seši darba gadi. Divdesmit lomu. Tiesa, bija jau arī kaut kas pirms Rīgas — pusgadu Slava nostrādāja Kemerovas teātrī. Sabija tur, lai atbrauktu šurp, uz Rīgu. Tas bija izlemts jau viņa studiju laikā Gorkijas teātra skolā.

Jā, aktiera Vjačeslava Capina biogrāfija sākās šeit, Rīgas Jau-
natnes teātrī. Šeit viņš spēja pirmos soļus istā aktiera darbā, šeit
iepazīna neveiksmju rūgtumu, šeit smēla spēkus un kļuva par
vadošo aktieri. Mākslinieku.

Pirmā parādīšanās uz Rīgas skatuves notika 1966. gada 15. au-
gustā. Bija «jāielec» Anciferova lomā S. Lungina un I. Nusinova
«Zoss spalvas» izrādē.

Pirmā loma, būtībā — debija bija Mokšins J. Volčeka «Slepka-
vās un lieciniekos». Droši, bez kļūmēm nospēlēta. Un ne vairāk.
Labu aktieri jūt uzreiz, bet individualitāte, kas ir pati vērtīgākā
aktieri, ir grūtāk saskatāma.

«Aklimizācijai» bija vajadzīgi trīs gadi. Sai laikā «ielēkšana»
lomās, vairākas epizodes, divas lielas lomas — Bomaršē pazīsta-
mais Figaro un Meterlinka Tiltis.

Kā visa izrāde «Trakā diena», tā Figaro tēls mums nedeīvās
rokās. Izrādei pietrūka mērķtiecības, bet tās varonis Figaro —
Capins slika bezgala mainīgajās sīžeta peripetijās. Tā spriežu
tagad, pēc daudziem gadiem, bet toreiz, kad izrāde parādījās un
tika spēlēta (bet spēlēt to spēlēja ap 50 reižu), es biju samulsis,
taču Slava visu neveiksmju rūgtumu izdzīvoja, dziļi sevī slēpjot, un
nekad neaizmirs šo savu sakāvi. Vienīgo.

Taisnības labad jāsaka, ka Vjačeslavs Capins jau no pašas pir-
mās dienas teātrī bija režijas cerība. Viņš neatnāca uz šejieni
nejauši, stādoties priekšā, kā citi aktieri, neatnāca kā balta un tīra
lapa. Ā. Šapiro bija braucis uz Gorkiju, skatījies viņu diplomdarba
izrādēs, noticējis viņam uzreiz un uz visiem laikiem.

Taču tas Vjačeslavs Capins, kura spējas mēs visi atzinām, kuru
mīlēja skatītājs, izcēla kritika, — bija vēl nākotnē. Pagaidām —
darbs, mēģinājumi, sevis meklējumi. Citiem neredzams grūtas tap-
šanas dramatisms. Kaut arī ārēji viss it kā būtu kārtībā — daudz-
veidīgas lomas, režisoru ievēriba, augoša autoritāte kolektīvā —,
Slava pats apjauta sevī spējas veikt ko lielāku; viņa neparastā
radošā individualitāte, spēks, vēriens meklēja izeju.

Sai laikā viņš bija iecerējis uzsākt ar aktieriem T. Viljamsa
«Stikla zvērnīcas» mēģinājumus. Taču ne jau iestudēt, bet spēlēt
viņam vajadzēja! To, cik Capinam bija svarīgi izrauties lielu lomu
plašumos, jutām mēs visi, īpaši pēc tam, kad viņš dažas no tām
jau bija nospēlējis, nospēlējis neatkārtojoties, uzņemot aug-



Vjačeslavs Capins — Zorins A. Arbuzova «Pilsētā rītausmā».

stumu, augot no lomas uz lomu. Tās bija lielas lomas un — kas ne mazāk svarīgi — aktierim tuvas.

Toms Kents (M. Tvena «Princis un ubaga zēns»), Alberts (V. Rozova «No vakara līdz pusdienai»), Klauns (A. Lindgrēnas «Pepija Garzeķe»), Zorins (A. Arbuzova «Pilsētā rītausmā»).

Recenzijā par izrādi «Princis un ubaga zēns» Capina veidoto Tomu apzīmēja par «izrādes kamertoni»,¹ pozitīvi vērtējot to organiskumu, ar kādu aktieris visās skatuviskajās situācijās dzīvoja lomā. Vērīgāks skatītājs ievēroja arī to, ka «savu draugu — klaidoņu pulkā uzjautrinoties, viņš uz mirkli aizvēra acis, kad draugi, spēlējot «karaļos», viņu godināja, līdz ar to atklājot, ka viņam tā nav tikai spēle vien ... Izrādē notika kas paradoksāls. Īstais princis, apmainoties liktenī ar ubagu, sastapās ar nežēlīgām dzīves likstām, kas tomēr atstāja tikai tādu personisku nepatīkšanu iespaidu, turpretī Capina Toms Kents, iekļuvis nodrošinātajā augstākajā sabiedrībā, spēja ieraudzīt pasauli sarežģīti, dramatiski.»²

¹ Колбаева Н. Жили-были принц и нищий. — «Советская молодежь», 1969, 13 апр.

² Дорофеева М. Вячеслав Цапин. — «Театр», 1971, № 2, с. 136.

Pēc Toma Kenta Slava nospēlēja Albertu V. Rozova lugā «No vakara līdz pusdienai». Nospēlēja spēcīgi, izjusti, precīzi. Bet nākošajā — 1969./70. gada sezonā tapa divi lieliski tēli — Kļausns un Ļoša Zorins.

Sis šķelmīgais un naivais kļausns Buks A. Lindgrēnas «Pepijā Garzekē» bija lielisks. Aizkustinošs, jocīgs, viltīgs — kā dažkārt bērns pieaugušo pasaulē. Neaizmirstams Buks bija arēnā, kad, «nepieciešamības spiests demonstrēt savu amata prasmi, viņš auļoja pa apli militarizētas maršveidīgas mūzikas pavadījumā, šķiežot pa labi un kreisi laimīgus smaidus. Aprīņojami, ka, eksistējot uzspiestā amata šabloniskajās formās un veicot visu nodrāzto cirka triku kompleksu, viņš tomēr paliek Mākslinieks, kas ar savas personības spēku šos trikus vērš mākslā.»¹

No šī brīža radītāja personība, tās neatkārtojamība vienmēr spīdēs cauri skatuves tēlam un bieži, ļoti bieži vērtīs tēlu nozīmīgāku, konfliktu dramatiskāku.

Savu talantu aktieris atdos Igoram, un shematiskā loma T. Janas lugā «Meitene un aprīlis» pārtaps aizraujošā cilvēka liktenī. Un par kādu personību kļūs viņa Valentīns M. Roščina lugā «Valentīns un Valentīna!» Garīgi un dramatiski bagātāks par savu bālo dramaturģiskā materiāla dubultnieku.

Viņam bija «garā elpa». Kā staiers, garo distanču skrējējs, viņš labi jutās lielajās lomās, daudz mēģināja, bez žēlastības tērēja sevi, aizrāvās ar sarežģīto materiālu un aizrāva sev līdzī citus. Ne jau viss padevās, un reizēm bija ļoti grūti. Kaut vēlreiz varētu pārdzīvot šo mēģinājumu laimīgo nogurumu, šīs neatgriežamās labprātīgi izvēlēto moku minūtes, šo varbūt tikai mums saprotamo acumirklīgo atklājumu prieku, kad gribas atkārtot dzejnieka teiktos vārdus: «Jel, mirkli, kavējies, tu esi skaists!»

Bet cik tas viss tālu no idilles! Smags raksturs. Aktiera godkāre un cilvēciska patmīlība. Ne darbā, ne dzīvē V. Capins nesteidzās atklāt savu dvēseli. Noslēgtība. Atklājās viņš tikai uz skatuves.

Pašatklāsmē, māka pateikt savu — personisko caur varoņa dzīves drāmu vispilnīgāk kļuva redzama Ļošas Zorina tēlā. Nepārspīlējot var teikt, ka aktieris, burtiski, satrieca šai lomā. Režisors A. Šapiro un aktieris V. Capins A. Arbuzova lugas «Pilsēta rītausmā» izrādē dramatisko Zorina dzīves stāstu pacēla līdz tragē-

¹ Дорощева М. Вячеслав Цапин. — «Театр», 1971, № 2, с. 136.



Vjačeslavs Capins — Trufaldino K. Goci «Zaļajā putniņā».

dijas virsotnēm, viņa konfliktu ar apkārtējiem paplašinot līdz konfliktam ar pašu laikmetu. Iet bojā stiprs, talantīgs cilvēks. Viņa maldi, viņa nāve — tā ir atmaksa par netaisnību pret citiem, par nepatiesību. «Viņa Zorins ir tas tēls, kas nosaka visas izrādes jēgu visās tās detaļās.»¹

Mūsdienīgs aktieris. Viņš prata ne tikai radīt raksturus, bet arī runāt no skatuves par to, kas satrauc visus, kas tuvs visiem.

Dažreiz Vjačeslavs Capins mēģināja izteikt sevi ar tīrās teatralitātes līdzekļiem, caur teātri kā tādu. Tā man ir pati dārgākā atmiņa — K. Goci Trufaldīno.

Lielā aizrautībā rekonstrukcija, kas tiek pasludināta par darba metodi, dažkārt kļūst par pašmērķi. Mēs cenšamies rekonstruēt visu — spēles manieri, kostīmu krāsu kombināciju, tēla raksturu un, protams, vispirms tā plastiku. Varētu likties, ka tas ir visvieglāk, jo neskaitāmie arlekīni iemūžināti visneiedomājāmākajās pozās un stāvokļos. Dīvaini ieplest rokas, asimetriski izliekt augumu — un plastiskais kanons rokā.

¹ *Vjačeslavs Capins.* — Rīgas teātru programma, № 700, 67. lpp.

Slava ir gatavs atkal un atkal kopēt visus šos pa galdu izmē-
tātos zīmējumus. Man tiek piešķirta arbitra loma, kuram jāfiksē
moments, kas vispilnīgāk atbilstu attēlam. Mans darbs ir vieg-
lāks — momentā jāuztver starpība, jākorigē detaļas, jo kustību
vispārējo koordināciju Slava uztver nekļūdīgi. Grūtības rodas
tad, kad jāturpina sastingušajā pozā nofiksētā kustība. Katram
no mums, lai pierādītu sava varianta pareizību, nākas atgriezties
atkal pie gravīras, kuru mēs nupat centāmies attēlot. Kas tas ir?
Vienkārša grimase, arleķina vaibstišanās? Vai pārdrošs izaicinā-
jums, vērstis pret neredzamu partneri, vai pašpārliecināta kapteiņa
dzelīga parodija, vai ciniska ķecera izaicinoša plātišanās? Mēs
atgriežamies pie zīmējuma, fantazējam, lai pēc tam atkal atsāktu
attēlotā improvizāciju.

Sinonīmu vārdnīcā līdzās vārdam «rekonstrukcija» stāv «atjaunošana» un «pārbūve». Tā arī bija. Mums bija svarīgi atjaunot
visu, kas atjaunošanai padodas, ko var atdzīvināt, augšāmcelt.
Un tai pašā reizē — pārbūve, sākot ar lugas kompozīciju un beidzot ar izdaudzināto arleķina masku. Slava pierunāja butaforu, un, neraugoties uz manu pretošanos, viņi izgatavoja masku no teļa ādas, precīzu *commedia dell'arte* uzplaukuma perioda arleķina klasiskās maskas kopiju. Taču maska ļoti apgrūtināja spēli un pārāk atšķīrās no citām — stilizētajām un no ortoplasta izgatavotajām. No tās nācās atteikties.

Vjačeslavs Capins — pats nenogurdināmākais aktieris, ar kādu man laimējies kopā strādāt.

Strādāt — tas nozīmē mēģināt, pārbaudīt, precizēt, noslīpēt. Darīt to nenogurstoši, atkārtoti. Un vēl — daudz lasīt, pētīt ilustrācijas, albumus, salīdzināt visdažādākos pirmavotus. Un arī šeit viņš bija nenogurdināms.

Kad runājām par to, Slava smaidot parādīja man Rietumeiropas teātra vēsturē pasvītrotu *commedia dell'arte* aktieru aprakstu, kurā bija teikts, ka nav tādas labas grāmatas, kuru viņi nebūtu lasījuši, nav tādas labas domas, kuru viņi nebūtu izmantojuši, nav apraksta, kuram viņi nebūtu sekojuši, nav sentences, kuru viņi neaizgūtu, jo viņi daudz lasa un krāj grāmatas.

Trufaldīno ... Pats grūtākais — sākt. Iemantot abpusēju uzticību. Mans «Zaļais putniņš» jau dzīvo: latviešu trupas izrāde izpelnījies atzinību un daudzas reizes jau nospēlēta. Kas būs tagad? Vai atkārtoties?

... Mēs sēžam balkonā personāla ložā. Rit izrāde «Zaļais putniņš». Pa skatuvi, burtiski, līdinās Edgara Liepiņa brīnišķīgais Trufaldīno. Slava seko uzmanīgi, skatās ne jau pirmo reizi. Vēlāk

man neizdodas apmānīt viņu, ja es kādā darba momentā piedāvāju kaut ko no latviešu trupas izrādes, — E. Liepiņa Trufaldīno viņš izstudējis pamatīgi. Aktieris meklē pats un atrod ceļu, kas galu galā noved viņu pie pilnīgi atšķirīga lomas traktējuma.

Meklējumu ceļš — nemirstīgās arlekīna maskas studijas. Sava Trufaldīno prototipu viņš atrod *commedia dell'arte* pirmsākumos. Parupjo, ķildīgo, viltīgo arlekīnu no gravīras. Tiek atmests viss, kas saistās ar dejojošo, francisko arlekīnu; K. Goci attēlotais Trufaldīno — desinieks iegūst lielāku nozīmību, pozu un žestu tradīcija tiek precizēta, dzimst un tiek fiksētas V. Capina Trufaldīno tēla detaļas.

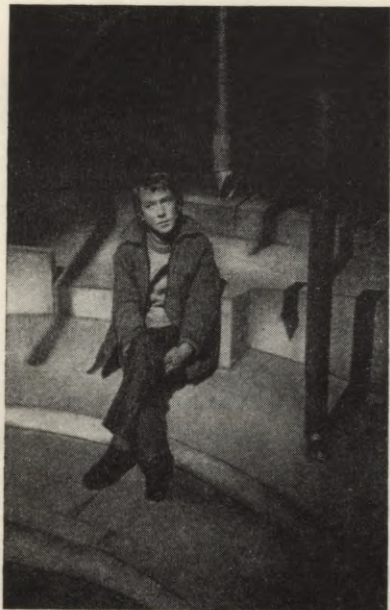
Un tas viss izlaužas uz āru augustā — pēc vasaras pārtraukuma atsāktajos mēģinājumos, izlaužas pēc patstāvīgām pārdomām un mēģinājumiem vienatnē. Vasarā bija pat improvizēti mēģinājumi brīvā dabā, kad meža klajumiņā Trufaldīno — V. Capins un Smeraldīna — T. Džuba jau kuro reizi uzsāka savu nebeidzamo ķildu...

Bet pirms izrādes nodošanas rodas neparedzēti sarežģījumi. Trufaldīno kostīms ar daudzkrāsainajiem trīsstūrišiem un rombiņiem (kas jau ir gatavs!) taču ir tā — franciskā, elegantā arlekīna ietērps. Slava lūdz precīzi nokopēt no vecās gravīras itāliešu arlekīna kostīmu. Gatavais kostīms paliek noliktavā, un uz pirmizrādi top jaunais — ielāpu izraibināts vienkāršās tautas apģērbs. Ista. Notikumam ar kostīmu nepavisam nav gadījuma raksturs, to neizraisīja aktiera neuzmanība vai paviršība. Te parādījās aktiera neatlaidīgo meklējumu rezultāts, to meklējumu, kuri neizbeidzās ar pirmizrādi un turpinājās ikvienā izrādē. V. Meierholda vārdus: «Pašierobežošana un improvizācija, lūk, divi galvenie aktiera darba priekšnosacījumi uz skatuves. Jo sarežģītāka to kombinācija, jo augstāka aktiera māksla,»¹ — var attiecināt uz katru V. Capina — Trufaldīno nospēlēto izrādi.

Aktieris, Trufaldīno atveidotājs, ir aktiera mākslas gadu simteņu stafetes turpinātājs, mūdienu «izlikšanās meistars». Vjačeslavā Capinā bija dziļi slēpta aktieru dinastijas pēctecības izjūta, Mākslinieka varas mūžīgā instinkta izjūta, kas vadīja viņu...

«Arī skatuves telpiskumu aktieris neizjūt. Viņš neatšķir labo pusi no kreisās. Neizšķir visā pilnībā avanscēnu un skatuves dziļumu, taisnās un liektās līnijas, pa kurām viņš kustas. Viņš vēl

¹ Гладков А. Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8, с. 214.



Vjačeslavs Capins — Valentīns M. Roščina lugā «Valentīns un Valentīna».

nav iemācījies «zīmēt» ar savu ķermeni figūras un līnijas skatuves telpā.¹ So Mihaila Čehova grāmatas «Aktiera ceļš» domu reiz man izlasīja priekšā Slava. Tā attiecās uz Trufaldino, kaut arī strādājām jau pie «Teātra jaunības» par J. Vahtangova studiju.

M. Čehova grāmatā viņš nebija nejausi ieskatījies. Mihails Čehovs bija Slavas mīlākais aktieris. Cik daudz te tuvu domu, šaubu, patiesību atrada Slava! Čehova biogrāfiju, radošās idejas, lomas — visu viņš izstudēja ļoti uzmanīgi; vēl vairāk — paša personiskais liktenis tika

veltīts mīlotā aktiera meklējumu turpināšanai līdz pat sapnim — spēlēt Ēriku XIV. Bija reiz mums arī tāda saruna...

«Teātra jaunību» iestudējot, mēs daudz runājām par Čehovu, Meierholdu, Vahtangovu, par jauno Šukinu — Gladkova Jeršova prototipu. Mums bija izveidojies pat savs neliels štābs: F. Deičs, V. Capins un es. Istenībā — režisoru štābs. Toreiz it viss satrauca mūs — nepieciešamība radīt, apcerēt lomu, iedzīvoties pašā lugas materiālā, laikmetā, idejā. Un tādu darbu nevar aizmirst... Var tikai apjaust, cik nozīmīgi un dziļi Slavā auga savas aktieriskās būtības izjūta. Viņš varēja runāt par sevi Mihaila Čehova vārdiem, ka aktiera uzdevums ir sevis paša, savas tehnikas, savas aktiera būtības pārveidošana.

¹ Чехов М. А. Путь актера. М.—Л., «Academia», 1928, с. 75.

Viņš bija pie tā nonācis, un domāju, ka, spēlējot Valentīnu ar maksimālu slodzi, paplašinot, nostiprinot šo lomu, viņš pavilka it kā svitru veselam sevis attīstīšanas periodam. Tagad iespējams tikai minēt, cik brīnišķīgi varēja veidoties viņa aktiera liktenis. Patiesībā viņa īsais ceļš bija kā «prologs pašam sev» — kā teica Ādolfs Šapiro, atklājot Vjačeslavam Čapinam veltīto izstādi, kas bija izvietota teātra foajē.

Tika atklāta teātra jaunā 31. sezona, aizņirbēja pirmās pirmizrādes ... Palika nenspēlētas Slavam paredzētās lomas — Krasotkins, Mefodijevs, Karlsons. Kādas vēl lomas viņš spēlētu, par kādu aktieri būtu izaudzis? ...

Aktiera mūzs aprāvās traģiski agri. Bet, cik bezgalīgs un spilgts tas varēja būt, — to mums nekad vairs neuzzināt.

Evalds Valters

PAR SEVI UN CITIEM

Par citiem stāstīt būtu vieglāk nekā par sevi. Par sevi vienkāršāk ir atbildēt uz uzdotiem jautājumiem. Tad nu iedomāsimies kādu neredzamu intervētāju, kas uzdod jautājumus. Paši pirmie neapšaubāmi būs: kur dzimis, kā audzis, kādas visspilgtākās atmiņas utt.

Dzimis esmu Kuldīgā 19. gadu simtenī, precīzāk — 1894. gada 2. aprīlī. Mežsarga dēls. Turpat Ventas krastos bērnībā bijis cūkgans. Dažus gadus vēlāk skraidījis pa Kuldīgas ielas apaļajiem akmeņiem basām kājām.

Tētis man agrā bērnībā nomira. Strādājot visādus gadījuma darbus gan sērkokociņu fabrikā «Vulkāns», gan dārzniecībā pie tēvabrāļa, tomēr ieguvu vidējo izglītību.

1913. gadā pārnācu uz Rīgu un ar tēvoča atbalstu iestājos valodu un literatūras kursos. Gadu vēlāk sākās pirmais pasaules karš. Vēl pēc viena gada aizbraucu uz Maskavu. Svābes firmas vintirdzniecībā būtu ļoti laba vieta, ja vien sirds nebūtu silusi pēc dzimtenes. Aizgāju un pieteicos par brīvprātīgo latviešu strēlniekos. Iedalīja mani 5. Zemgales latviešu strēlnieku bataljonā (vēlāk tos pārvērtā pulkos). Tā liktenīgi tiku sasaistīts ar šo pulku no sākuma līdz beigām.

Ko gan citu intervētājs tagad varētu jautāt, ja ne — kāpēc izvēlējāties skatuvi? Kas jūs pie tās vilināja?

Intervētājs būs pārsteigts, dzirdot atbildi, ka mani pie tās nevilināja nekas. Es uz skatuves tiku «uzsviests» gadījuma pēc, nevilšus, kā karavīrs, kas spēlē tādiem pašiem karavīriem. Karavīri bija arī mani pirmie pedagogi — režisori: Reinholds Veics, vēlāk Vilis Brūvers, Jēkabs Dišlers. Vēl vēlāk Jānis Zariņš, Arveds Mihelsons. Izrādījās, ka šie vīri ticēja manām spējām vairāk nekā es pats. Jā, es sev neticēju, tāpēc ka teātris mani nevilināja. Lai cik tas dīvaini, vēl tagad, pēc 55 darbības gadiem, kaut kur dziļi zemapziņā mani gumda kāda balss: «Tu pie skatuves esi pieklidenis, tu neesi nekādas asaras lējis, nekādas ciņas izcinījis, lai pie tās tiktu. Tev nav iedrebējusies sirds aiz neprātīgām ilgām pēc

kādas skaistas lomas (tādas ir, neapšaubāmi!), tev katra loma bijusi vienlīdz laba; tu esi ar tām viegli, paštiksmīgi rotaļājies, bet tā nedrīkstētu būt! Paskaties uz lieliem, izciliem māksliniekiem, kādi tiem dvēseles procesi, mokas, ciņas, kas izraisa lielus pārdzīvojumus un rada izcilas vērtības. Patiesi, tu esi līdzīgs tam vīram, kam tēvs ir izraudzījies līgavu, ar kuru visiem un sev par brīnumu esi laimīgi un saskanīgi nodzīvojis tik ilgu mūžu.»

Šī laime un saskaņa radās stipri vēlāk. Kad iestājos Maskavas teātra studijā «Tvorčestvo», pēc tam latviešu teātra studijā «Skatuve» un caur skatuves mākslas laboratorijām tiku pie īstās izpratnes un dabūju sajēgu par psihiskām norisēm, ķermeņa biomehāniskiem procesiem, sāku apjēgt mācību par prātu un daudz jo daudz citu valdzinošu fenomenu — tad man šī skatuve, ar kuru biju saderināts, iepatikās arvien vairāk un vairāk. Un, ņemot vērā vēl to, ka viņa no manis neprasija nekādu piepūli, bet tikai vieglu rotaļu, uz ko vēlāk mani pamudināja arī Arveds Mihelsons, pats būdams viegls rotaļas aktieris, es sāku just pret savu dāmu zināmu simpātiju. Un zemapziņas balss, kas mani šad tad gumda, it kā es pats nebūtu pēc šās skaistules dzinies, zaudē savu aso nozīmi. Bet pats galvenais ir tas, ka šī mana dzīves biedre nemaz nav greizsirdīga, ka līdz ausīm esmu iemīlējies viņas vismīļākajā māsā — literatūrā. Viņa man pat atļauj ar to koķetēt...

Uz to intervētājam nebūtu nekā, ko iebilst, bet viņš, dzirdēdams, ka tik ilgus gadus esmu pie skatuves, varētu man jautāt, cik simtiem lomu tad esmu nospēlējis.

Uz šo jautājumu es nevaru nekādu atbildi dot, pat aptuvenu nevaru iedomāties šo skaitli. Šādos skaitļos es neatrodu ne vismazāko interesi.

Bet pēc tam viņš droši vien jautās, kādas ir manas mīļākās lomas.

Tādu man nav. Es ar tikpat lielu prieku spēlēju Trešo runas vīru kā Ķenci; tāpat Krodzinieku kā Svauksu; tāpat Oksenstjernu kā Buličova Taurētāju, kas parādās vienā ainiņā. Ar tādu pašu prieku spēlēju Pristlija Sopitu («Vai esam precēti?») kā Mellupu («Jūras vējos»). Man vienlīdz mīļš ir Blaumaņa gudrais Kaukēns («Indrānos») un klusais Smūla mēmulis («Pulkveža atraitnē»), kuram visā lugā nav nevienas frāzes.

Varbūt esmu iespaidojies no Eduarda Smiļģa. Viņš mēdza sacīt tā: «Lielu lomu man nospēlēs kurš katrs aktieris, ja viņam kaut cik būs kādas dotības, bet mazai lomai man vajag spilgtu talantu.» Tas gan ir vairāk vai mazāk paradokssāls slēdziens. Kādu spilgtumu tad var parādīt aktieris, ienākdams pa durvīm un pateikdams savu vienīgo frāzi — «Viesi ir klāt»? Un ar šīm četrām zīlbēm viņa

loma ir cauri. Vai arī uz šo lomu attiecas spārnotā frāze, kas kļuvusi dažiem premjeriem par štampu: «Nav mazu lomu, ir tikai mazi aktieri.»

Un tomēr daļa taisnības Smilģim ir. Atminos — savos studiju gados Maskavā redzēju Vahtangova studijā pasakainu uzvedumu — M. Meterlinka «Svētā Antonija brīnums». Sinī lugā ienāca sulainis, kam nebija nevienas zilbes runājamā, tikai cimdotojās rokās paplāte, uz tās — vēstule. Telpa bija bērū viesu pilna. Sulainis parādījās kā spoks no viņpasaules. Visi viesi sastinga. Ne mazākās kustības. Ne mazākās. Šis sulainis svinīgi (nevis kā spoks) pārgāja pāri visai skatuvei gar avanscēnu, nodeva vēstuli pēc vajadzības un tikpat izteiksmīgi atnāca atpakaļ un nozuda. Lūk, ko nozīmē darbības precizitāte, kuras ievērošanā uz skatuves režisors Vahtangovs skaitījās lielmeistars! Šis neaizmirstamais skats ar šo izteiksmīgo aktieri vairāk nekā pēc 50 gadiem man ir palicis tikpat spilgtā atmiņā kā Zavadska tēlotais Antonijs un Zahavas Doktors.

Tā ir ar lomām. Es tīri labi varu saprast jautājumu par mīļākajām lomām. Saprotu arī to, ka dažu labu aktieri valdžina kāds izcils literārs tēls, bet tas vēl nedod nekādu garantiju tam, ka šo valdžinošo un kāroto lomu viņš varēs veikt. Cik simtiem aktieru nav jūsmojuši par Sekspīra Hamletu, pusmūžu to sevī lolodami, un cik simti nav atzīti par nespējīgiem, šo lomu spēlējot. Es gribētu būt par saviem kolēģiem maķenīt gudrāks un šo lietu uzticēt režisoram, jo otru novērtēt ir daudz vieglāk nekā sevi. Ne visu var nospēlēt, ko dziļi jo dziļi sajūti un esi pat līdz sīkumam izanalizējis savā dvēselē. Lai kā es saprastu un pārdzīvotu tās jūtas, kas piemīt Alsestam (Moljēra Mizantropam), šim vīrišķības, drosmes, dvēseles cildenības, godīguma un patiesības iemiesojumam, man būtu jāapzinās, ka es šo lomu nekad nevarētu veikt. Ja atrastos režisors, kas man tomēr liktu to spēlēt, tad tas būtu maznozīmīgs darbs. Turpretī Alsesta kalps Dibua, šī mazā lomiņa, interesantā interpretējumā, tā man varētu kļūt par nozīmīgu darbu.

Intervētais, izdzirdējis no manis tādas domas, droši vien jautās, kā es vispār skatos uz režisoru, ja jau tā uzticu savu amplituā šim mūsdienu inscenējuma patvaldniekam.

Ir režisori, ar kuriem esmu sapraties ideāli. Tie ir režisori, kas vispirms respektē aktiera patstāvīgo darbu, kas atzīst viņa interpretāciju, lomu vai nu tipizējot, vai individualizējot, ja vien tas nav krasā pretrunā ar visa inscenējuma kolorītu vai arī nav kāds absurds. Bet mūsu dienās šādu režisoru ir visai maz. Tagad režisors grib būt skatuves diktators. Un ir arī tādi, kas saka, ka aktie-

rim režisora rokās esot jābūt kā labi izmīcītam mālam, lai režisors varētu no tā veidot iecerētās figūriņas. Ar tādiem režisoriem man nav pa ceļam.

Nesaskaņas ar režisoriem man ir gadījušās visai reti. Vienu vie-nīgu reizi pa šiem ilgajiem gadiem, kamēr esmu Dailes teātri, man iznāca atklāts skandāls ar Eduardu Smilģi «Šveika» inscenējuma tapšanas laikā. Bet Smilģis bija tik drosmīgs vīrs, ka savus maldus atzina, un tā vienu aplamu skatu, kuru bija domāts mākslīgi ietil-pināt kādā ainā, beidzot nosvītroja.

Bet ne visi ir tādi kā Smilģis. Ir tā saucamie efektu meklētāji. Ar vienu tādu gadījās saskrieties filmā, ja nemaldos, «Uz jauno krastu». Man šinī filmā bija jāspēlē kāds spiegs. Režisors L. Lu-kovs man sāka skaidrot, ka tēlam jāatrodot tāda izteiksme, lai pēc pirmā acu uzmetiena ikviens varētu pateikt, ka tas ir spiegs. Pie-devām tika iedots uzkrītoši spilgts kostīms, tika «piešnallēts» apjo-mīgs revolveris, kolts vai parabellums. Tādā ietērpā un izpratnē man vajadzēja darboties, iemiesojot spiegu. Kad es ieminējos, ka tādā interpretējumā spiegu nevar spēlēt, režisors man strupi at-teica, lai es ne par ko citu neraizējos kā tikai par to, ko režisors prasa. Pateicu sveiki, piebilzdams, ka tādā atmosfērā neesmu ar mieru strādāt, pārgērbos un aizbraucu.

Vēlreiz man vajadzēja šķirties no kādas lomas Minskas kino-studijā. Bet šis režisors bija cilvēks ar lielu kultūru, dziļu izpratni par mākslu un ļoti labprāt dalījās domās ar aktieri. Soreiz viņam vajadzēja tādu tipu, kas ielavijies lidmašīnā kā diversants, kas var pat nogalināt cilvēku. Režisors atsūtīja savu palīgu uz Rīgu, lai izmeklējot piemērotu aktieri. Režisora palīgs, atnācis uz Dailes teātri, apstājās arī pie manis. Ieraudzījis tik briesmīgas uzacis, droši vien nodomāja: «O! Vajadzīgais tips ir rokā!» Bez kaut kāda mēģinājuma atstāja man eksemplāru, lai samācos un uz pirmo iz-saukumu lai ierodos Minskā. Kad ierados studijā, režisors (žēl, ka neatceros viņa vārdu) izteica pārmetumu savam palīgam. Es ne-pavisam neesot piemērots šim tipam. Varbūt vienīgi pēc izrunas, kurā vajagot just vieglu ārzemnieka akcentu. Bet pēc sejas nekādā gadījumā, jo šim tipam sejā vajagot kaut kādu noziedznieka vaib-stu, bet zem manām biezajām uzacīm jaušams kaut kas maigs un simpātisks. Uz skatuves varot daudz ko darīt ar grimu, bet uz ekrāna tas, kā es pats to zinot, nederot. Ar manu izskatu šis ļau-n-daris varot iznākt kā rupja fikcija. Lai es neņemot ļaunā, ka tā ir iznācis ... No sirds biju aizkustināts par šā režisora smalkjūtību.

Cik gan dažādi ir režisoru viedokļi! Atbraucu mājā. Sākām mē-gināt Šekspīra «Ričardu III», kurā režisors Arnolds Liniņš man

bija iedalījis ļoti skaistu lomu: slepkavu Daitonu. Un es šo interesanto lomu nospēlēju bez grima, ar savu «maigo un simpātisko seju», ko Minskas režisors izbrāķēja. Tici nu vēl režisoriem!

Gadījās, ka kādā vakarā sastapos ar ļoti iecienīto režisoru Alfrēdu Jaunušanu. Es viņam izstāstīju šo gadījumu ar Minskas režisoru. Man par lielu pārsteigumu viņš bija diametrāli pretējos ieskatos. A. Jaunušans minēja tikai vienu vienīgu argumentu, toties tas ir ļoti spēcīgs. Proti: ja šie vīri, kas sastāv kādā noziedzīgā organizācijā, sūtiis slepenā uzdevumā cilvēku, kura sejā būs manāms kāds noziedznieka vaibsts, tad tāds vienkārši tiks atmaskots un savu uzdevumu neizpildīs. Tādos uzdevumos sūta cilvēkus, par kuriem nav ne mazākās aizdomas, ar vismaigākām un nevainīgākām sejām...

Nevaru attaisnot režisorus, kuri visu sajauc kopā, kā to dara režisors Aleksandrs Viļkins Druces lugas «Mūsu jaunības putni» uzvedumā. Te režisors pielieto konvencionālo spēles paņēmieni gan dekorācijās, gan aktieru darbībā. Dažās ainās mēs redzam viskailāko naturālismu: mums, skatītājiem, jāskatās uz īstu gaļas mašīnu un īstu jēlu gaļu, naturāli tiek dzerts arī ūdens, tāds pats naturāls ūdens tek no avotiņa. Tas tek tik interesanti, ka skatītājs diezgan bieži kavējas pie šā vizošā strautiņa, atraudams skatienu no aktieru darbības un dramatiskās norises.

Sinī lugā es nespēlēju, tātad nekādas nesaskaņas ar režisoru man nevarēja rasties.

Dabiski, tagad varētu sekot jautājums, kādas tad man ir attiecības ar saviem kolēģiem aktieriem?

Visulabākās. Es respektēju viņu darbu, un, jādomā, viņi respektē arī manējo. Šī savstarpējā cieņa ir sevišķi svarīga tāpēc, ka teātra kolektīvās mākslas radošajā procesā mazas individuālas novirzes ir dvēseles izpaušmes īpatnības. Gudrs režisors tās nenivelē, bet respektē. Tāpat arī partneriem, sadzirdot kolēģa savdabīgos dvēseles ritmus daždažādās niansēs, tie ir jāuztver un jārespektē. Jo vecāks ansamblis, jo spēcīgāk šīs savstarpējās kopības jūtas ir uztveramas. Ansambļa stiprums ir tā saliedētībā.

Kā es raugos uz mūsdienu skatītāju?

Ar vislielāko cieņu, kaut arī viņš būtu pirmo reizi teātrī. Mūsdienu skatītājam ir liela erudīcija, tāpēc es to uzskatu par savu neredzamo režisoru. Šo atziņu man savā laikā iepotēja mūsu zemgaliešu pulkvedis Jukums Vācietis, kas bija liels teātra cienītājs un vēl lielāks pazinējs. Mūsu skatītājs neprasa, lai viņam izdabātu vai lai to pārsteigtu ar kādu negaidītu efektu; tam ir jādod veselīgs, spilgts nesarežģīts raksturs. Es baidos savam skatītājam uz-

dot mīklu, ko viņš, sastapdamies ar manu raksturu uz skatuves, nevarētu saprast.

Savlaik kāds cienījams kolēģis man pārmeta, kāpēc es esot radījis tik komplicētu tēlu, kāds bija Kukfellers Andreja Upīša «Ziedošā tuksneša» izrādē. Šis manis radītais tips esot lielā pretstatā ar manu vienkāršo, nesarežģīto raksturojuma paņēmieni. Nezinu, vai to kāds skatītājs arī tā būtu uztvēris. Pēc manas izpratnes, šis tips, lielkapitālisma stute, ko sūta inspicēt labdarības vārdā kādu apšaubāmu iestādi, ir nodzīvojis savu dzīvīti «līdz kliņķim». Pats viņš vairs nevar ne barību sakošļāt, ne nosēsties, ne piecelties bez palīga. Iespējams, ka, šo tipu spēlējams, maķenīt paforsēju, bet tas šai Upīša darbā ir pielaižams. Ar to es gribēju savam skatītājam teikt: «Re, kā vīrelis nodzīvojies!» Un, ja skatītājs gluži ne tā uztvēra, tad visiem gan bija skaidrs, ka šo tipu zemīte ilgi vairs nenēsās, ja ne rīt, tad parīt pasaule tiks no tā atbrīvota. Kas te būtu komplicēts? To rakstu, lai attaisnotos skatītāju priekšā, kaut arī mans cienijamais kolēģis X palika pie sava ieskata.

Vēl jāpiebilst, ka šīni gadījumā es runāju par skatītāju ar augstu kultūru, par skatītāju, kas apmeklē izrādes visos teātros, operā, skatās baletu, koncertus, gleznu izstādes.

Ak gribat dzirdēt manas domas par teātra perspektīvu?

Vecvecā patiesība ir tāda: «Spēcīgs ansamblis un labs repertuārs izteiksmīgā interpretējumā — tad viss ir kārtībā.» Ar ansambli varbūt ir vienkāršāk, bet ar repertuāru ir daudz grūtāk. Ansamblis katram teātrim ir vairāk vai mazāk noregulēts. Tajā ir vecākā paaudze ar savu pieredzi, zināmu mākslas rutīnu, ko pamazām manto vidējā un jaunā paaudze, manto nevis atdarināšanai, bet kā gaismu savai individuālai tapšanai. Bet repertuārs jau ir kas cits. Ja kāds teātris gribētu vienīgi «taisīt kasi», tas izvēlētos «vieglos grāvējus», un rubliši nāktu kā pa reni. Bet ar to teātris zaudētu ne tikai savu seju, bet arī savu cildeno misiju un kroplotu sevi un līdz ar to skatītāju.

Ja teātris no šā kauna glābtos, sniegdams tikai bijušo laikmetu darbus, neizslēdzot pat klasikas šedevrus, bet iztiekot bez jebkāda šā laikmeta jaundarba, — tāds teātris nonāktu stinguma krampjos. Ja nerastos jauni dramaturgi, teātris nīklotu, līdz «izlaistu garu». Tātad šiem teātra dzīvības un mūžīgās jaunības uzturētājiem būtu jāparāda tāds pats gods, kāds tika piešķirts senatnē svētnīcas priesteriem mūžīgās uguns uzturēšanai.

Bet nu gan vairs negribētos saklausīt nekādu jautājumu, jo var gadīties, ka kļūstu nikns un iegūstu daudz naidnieku, ar kuriem bez streļķu palīdzības viens pats netieku galā ...

Ilga Hincenberga

ATMIŅAS PAR EMMU EZERIŅU

Mieram iestājoties, viļņojošs ūdens pārvēršas spogulī, visniknāko cīņu vieta aizaug ar zāli, un ļaužu atmiņa šai ziņā nav izņēmums. Prieks, mākslas baudījums, sāpes, pagājusi mīlestība, pat nāves nests zaudējums ar laiku gūst izlīdzinājumu, zaudē satraucošo, mulsinošo raksturu.

Sakopojot atmiņas par Emmu Ezeriņu, nav īpašas vajadzības censties radīt cēlu diženas mākslinieces tēlu, kurš tik un tā mūžīgi paliks mūsu sirdīs, pateicoties viņas lielajai mākslai. Te gribētos atgādināt viņas skaudro raksturu, rīcības negaidītību un bezgallīgo patiesības mīlestību, ko izstaroja arī viņas skatuves tēli. Nedrīkstētu aizmirst viņas dzīves cīņu — uzvaras un zaudējumus. Tā, pārrunājot iespējas un grūtības uzrakstīt atmiņas par Emmu Ezeriņu, sprieda mūsu teātra ģērbtuves kolēģes, ģērbtuves, kurā māksliniece gatavojās saviem skatuves tēliem ilgus gadus.

Aktieru ģērbtuve — šeit ik rītu un ik vakaru pulcējas cīņu biedri. Ienākot šai telpā un aizverot aiz sevis vairākas durvis, vajadzētu atstāt aiz tām ikdienību, sīko interešu pasauli. Dzīvei, kas šeit notiek, izveidojas it kā zināms rituāls: daudz kas atkārtojas, lai gan nekad nekas nav gluži tāpat. Šai telpā ikkatrs liels mākslinieks, kurš ilgus gadus bijis tās iemītnieks, atstāj daļu savas būtības un gara, kas pārējiem noder kā mēraukla, salīdzinājums, padoms. Šis bagātais mantojums veido telpas vienreizējo atmosfēru.

Aktieris daudzos tēlos rod iespēju iemiesot savu personisko iespaidu, pārdzīvojumu, attieksmju un atziņu bagātību. Ģērbtuve ir tā vieta, kur notiek interesantu atmiņu stāstījumi, savdabīgas psiholoģiskas analīzes. Reti ir tie brīži, kad aktieris atklāj, kādēļ vienu vai otru vietu lomā viņš izjūt tieši tā un ne citādi. Parasti par to runā maz. Tomēr aktiera sarunu temati, atmiņu pārvērtējumi liek nojaust, kādos apcirkņos smelts atziņas spēks, kas palīdzējis lomu veidot.

Par Emmas Ezeriņas māmuļu zinām, ka tā bijusi bērnu saņēmēja. Cik skaisti: māte palīdzējusi nākt pasaulē jaunām dzīvībām, bet meita iedzīvinājusi tik daudzus brīnišķus tēlus, to skaitā ne-

aizmirstamo Tomulišu! Jokaina atmiņu drumsļa par Ezeriņas tēvu ietver sevi kādu daļu no tautas pasakas par spēka vīriem: pēc darba dienas tēvam miegs bijis tik ciešs, ka ugunsgrēkā viņš bijis jāiznes no mājas ar visu gultu.

Pirmā pasaules kara notikumi, bēgļu gaitas, Samāras ainava kara gados, Samāras ģimnāzija, iemīlotās skolotājas, revolūcija — šis laiks atainojas mākslinieces atmiņās Zaņa Grīvas lugas «Sniga sniegi» iestudējuma laikā. Seit tēlotājai Kņazei bija īpaša vieta Ezeriņas lomu sarakstā. Nelaiimes nojautu māktā, dziļi jutīgā, paš-aizliedzīgā un atturīgā krievu aristokrāte, kādu mēs šajā lomā redzējām Emmu Ezeriņu, atsaucā atmiņā daudzus dižciltīgus krievu sieviešu tēlus.

Spēks, ko allaž jutām Ezeriņas mākslas tēlos, kas strāvoja viņas staltajā augumā, paskarbijā valodā, bagātajā, sulīgajā balsī, cēlies no ļoti veselīgas, varbūt pat mazliet pirmatnējas, bet ļoti skaidras pasaules uztveres. Par Tautas mākslinieci domājot, šķiet, ka viņas šūpulī ielikts padoms: vienmēr vajag būt gatavam vislaunākajam, ja iznākums būs labāks, tad varēs atviegloti uzelpot, un tas tad arī būs prieks. Tādu pieeju dzīvei un darbam viņa ieteica arī mums.

Māksliniece vienmēr bija pateicīga vecākajiem darba biedriem, skolotājiem un audzinātājiem mākslā (viens no tiem bija Ērihs Lauberts), kas uzskatījuši, ka aktiera būtība pastāv spējā pārvērsties no jauna cilvēka vecā, no primitīva sarežģītā, spējā radīt pretējus raksturus, vienlīdz labi darboties komēdijā, operetē, drāmā, traģēdijā. Ezeriņas dotības droši vien audzējis arī tas apstākļis, ka jaunībā viņa necentās saistīties ilgāku laiku vienā teātrī, bet meklēja skatuvi, kur vispilnīgāk varētu attīstīties un izpausties. Droši vien arī toreiz zināma nozīme te bijusi aktrises patstāvīgajam, nepakļāvīgajam, stiprajam raksturam.

Panākumi, ko viņa guva darbā Ventspilī, Cēsīs, Jelgavā, Līepājā un atkal Jelgavā, kur, atradusi sevi, atkal atgriezās, lai saistītu ar šo teātri mūža skaistākos gadus, pārvērtā audzinātāju uzskatus par viņas pašas dziļāko pārliecību. Tam kā atbalss tautā skan kādas vecas jelgavnieces vārdi, kura, jautāta, ko viņa varētu pastāstīt par Ezeriņas tā laika lomām, atbildēja: «Nemācēšu neko izstāstīt, tikai to vienu gan teikšu: vienos dienā viņa bija Triņe un astoņos vakarā — Silva. Un kāda Silva!»

Liels un bagāts darba posms Ezeriņas dzīvē jau bija aizritējis, kad viņa 1938. gadā saistījās darbā Nacionālajā teātrī. Māksliniece ilgi nav varējusi atbrīvoties no svešuma izjūtas, jutusies te kā ienācēja. Sarunās visbiežāk tika pieminēta Tijas Bangas luga

«Septiņas vecmeitas» — 1939. gada iestudējums. Tajā mūsu ievērojamās mākslinieces Mirdza Šmithene, Anta Klints, Olga Lejaskalne, Ludmila Špilberga un arī Emma Ezeriņa sacentušās spēles priekā, meistarībā, improvizācijā, atjautībā, veiklībā un skatuviskā šarmā, neviena nelaideja otru priekšā ne par pussoli. Māksliniecēm arvien patika un patik atcerēties šo izrādi. Ezeriņa vasaras toreiz vadījusi Dobelē. Tur bijusi sieva — tik acīga, mutīga un mudīga, ka aiz lielas tenkot kāres nav spējusi izstāstīt vienu notikumu līdz galam, kad, pamanījusi jaunu sensāciju, sapinusies pati savā valodā, stomījusies, plātījusi muti un nav varējusi dabūt pār lūpām ne vārda. Šo «eksempļāru» Ezeriņa attīstījusi līdz mākslinieciskai pilnībai Sausiņas tēlā. Mākslinieces šim lomām bija ņēmušas ne tikai sievišķīgo vājību prototipus, bet kā mākslas ieročus uz skatuves izmantojušas pat savus mīluļus — suņus un kaķus. Viņas atcerējās, kā cīnījušās ne tikai viena ar otru, bet arī ar smiekliem, kas vibrējuši viņās jautrās ciņas laikā. Šo izrādi var uzskatīt par Ezeriņas spoži izturētu «ugunspārbaudi».

Lielais Tēvijas karš. Smagu traģēdiju tas lika pārdzīvot arī Emmai Ezeriņai. Viņas dzimtā Jelgava bija nopostīta, nedziedējamo brūci viņas sirdi bija cirtis meitas Rūtas liktenis, viņas traģiskā nāve. Tādu — ciešanu apzīmogotu — mana aktieru paaudze teātrī sastapa viņu. Vecākie kolēģi ieteica viņas klātbūtnē būt piesardzīgiem, klusiem — viņa nemīlot skaļas sarunas, jauniešu smieklus. Tam droši vien būs bijis kāds pamats — viņa bija skarbas dabas cilvēks. Grūtos brīžos viņai laikam bija nepieciešams klusums, kas vislabāk palīdz koncentrēties darbam. Šai laikā Ezeriņa spēlēja Olinieti Kaudzišu «Mērnieku laikos». Redzot kaismi, ar kādu viņa dzīvoja šai lomā, teātrī izveidojās leģenda par šī tēla saistību ar mākslinieces dzīvi, viņas smagajiem pārdzīvojumiem. Šo leģendu attaisnoja viņas negaidītie, nesavaldīgie dusmu uzliesmojumi, kad sarunā nejauši izmests vārds bija aizskāris kādu viņai svētu pārliecību, to izkropļojot vai aptašķījot. To viņa nepieļāva — nekad. Bet klusums ģērbtuvē nebija viņas mērķis — nē! Viņa mīlēja jauniešus, un drīzāk šai apstākli meklējami viņas spējo uzliesmojumu cēloņi.

Kāda jauna aktrise atceras savu pirmo īsto tikšanos ar Emmu Ezeriņu tā: «Man bija mazliet bail no viņas. Kādā izbraukuma izrādē ar «Amerikāņu traģēdiju», kurā atvietoju saslimušu tēlotāju, gaidot lugas beigas, vēroju izrādes gaitu. Skatoties Ezeriņas tēlotās mātes tikšanos ar Kļaidu cietumā, nemanot biju noraudājusies, grims izplūdis. Tāpēc neuzdrošinājos tādā izskatā iziet paklānīties lugas noslēgumā. Pēc izrādes par to saņēmu bārienu. Bet

Emma Ezeriņa — Lavīze R. Blaumaņa «No saldēnās pudeles».

Ezeriņa, no skatuves nākdama, apturēja šos pārmetumus — vienkārši atvairot ar roku, apkampa, noskūpstīja mani un aizgāja, ne vārda neteikusi.»

Izbraukuma izrādes ieņem īpašu vietu teātra dzīvē. Tās saistās ar zināmām grūtībām, dažādām neērtībām, bet iepazīstina ar mūsu laukiem un visdažādākajiem skatītājiem. Emma Ezeriņa mīlēja lauku skatītāju. Sevišķi laimīga viņa bija, kad darbojās uz lauku skatuvēm Blaumaņa lugu tēlos. Vairākus gadus braucām ar izrādi «No saldēnās pudeles». Šie izbraukumi aktrisei bija kā svētki, jo kā svētkus skatītāji uzņēma tikšanos ar Blaumani un viņas Lavīzi. Lavīze bija loma, kas gandrīz visu Ezeriņas mūžu dažādos iestudējumos bija viņas lolojums. Lauku skatītāja vērtējums un izturēšanās izrādes laikā deva aktrisei bagātu vielu pārdomām. Un šis pārdomas vienmēr asināja viņas jau tā spožos izteiksmes līdzekļus.

To, kā Emma Ezeriņa gatavojās izrādei, kā veidoja savus tēlus iekšēji un ārēji, kā pārvarēja grūtības un neērtības, var nosaukt par cildenu kalpošanu mākslai. Aktieri tagad diezgan reti apgrūtinā sevi ar sulīgu apaļumu, ja tas nav dāsni piešķirts no dabas. Tveicīgajās vasaras dienās zālē droši vien nevienam pat prātā nenāca, kāds vates polsterējums sedza mākslinieci no kakla līdz kāju potītēm. Tomulīša, brašā Ezerlauku Lavīze, Tilla (Sauleskalna «Veco sievu vasarā») — šie pilnasinīgie, dzīvespriecīgās krāsās zaigojošie tēli ne nieciņu nedrīkstēja zaudēt no sava svara, kaut Ezeriņa pati pēdējos gados mūsu acu priekšā it kā izkusa.

Sagatavojusies un saģērbusies Emma Ezeriņa uzmeklēja aiz-



kulisēs kādu klusāku vietīņu un, uzmanīgi sekodama izrādes gaitai, gaidīja savu uznācienu. Ja izrādes gaitā atskanēja kāds ne-loģisks akcents, nekad tas nepasliedēja Ezerīnai gar ausīm un, no izrādes izrādē nevietā lietots, izraisīja viņā lielu protestu. Parasti viņa to saudzīgi pasacīja vainīgajam pašam, bet, ja uzskatīja, ka nav vērts to darīt, tad mums, ģērbtuves kolēģēm, bija jānoklausās attiecīgās vietas loģiskā analīze, un mums atlika tikai no visas sirds Ezerīnai piekrist, jo viņai patiešām bija neapgājama taisnība šais jautājumos. Aktrise prata dziļi izsvērt tēla darbības motivus un izvēlēties tādus izteiksmes līdzekļus, kas nemaldīgi sasniedza skatītāja prātu un jūtas. Dzelzs loģika bija viņas galvenais ierocis. Ieguvusi pilnīgu pārliecību par sava tēla iekšējo dzīvi, viņa izpauda to ar tādu realitātes izjūtu, ka no izrādes izrādē kā sugestēti viņu vēroja ne tikai skatītāji, bet arī darba biedri.

Cik stipra un aktīva bija viņas patiesības izjūta, cik viņai tā dārga, mēs pārliecinājāmies kādā izbraukuma izrādē ar E. de Filipo «Filumēnu Marturāno».

Sai lugā viņa bija Rozālija Solimene — savai kundzei līdz nāvei uzticīgā kalpone. Ļoti noslēgta rakstura cilvēks. Skaistākā vieta lomā — negaidīts atklātības uzliesmojums, ko izsauc kāds nejauši izmests vārds. Gadījās, ka partneris liktenīgo vārdu aizstāja ar citiem. Pēc izrādes Ezerīna lūdza partnerim pārbaudīt tekstu un nākošo reizi nekļūdīties. Tomēr kļūda nelaimīgi gadījās arī nākošajā izrādē. Tad Ezerīna nogāja no skatuves, nenorunājusi savu monologu. Viņa necieta kompromisu.

Dzīves parādībām māksliniece nepiegāja tik analītiski, ar tādu atkāpi kā pie lomām. To neļāva viņas spēcīgais temperaments. Viņa, piemēram, neatzina atvainošanās vārdus: ja kas pāri nodarīts, tad tas ir un paliek darīts un vārdiem to nevar nolīdzināt. Jāmainās kaut kam citam, pārmaiņām jānotiek dziļāk — cilvēku attiecībās. Kā jau minēju, arī pati viņa nekad necentās vārdos izskaidrot savu rīcību. Tikai pēc viena otra viņas negaidīta soļa, asas sadursmes reizēm sekoja kāda tikpat negaidīta sirsniņa laipnība, kas tika piešķirta ar viņai raksturīgo izšķērdību.

Zināmu uzmanību pret sevi viņa prasīja, piemēram, klusāku istabu izbraukumos, bet gandrīz nekad neko nevienam nelūdza savā labā izdarīt. Viņa negribēja citus traucēt. Vakaros pēc izrādes diezgan ilgi lasīja un rītos agri cēlās. Emma Ezerīna mīlēja lasīt, skatījās daudz filmu. Lasīto, redzēto pārdomāt, vērtēt un uzziņāt arī citu domas viņai bija pilnīga nepieciešamība. Sarunas ar Ezerīņu bieži vien ieguva disputa formu. Kaislīga savas patiesības aizstāvēšana bija viņai raksturīga.

*Emma Ezeriņa — Elvira Griģiņa un
Mihails Kublinskis — Klāids T. Dreizera
«Amerikāņu traģēdijā».*

Viena no viņas pēdējo gadu mīļākajām grāmatām bija «Dzīves alkas», van Goga dzīves stāsts. Bet Ezeriņa neapmierinājās ar to, ko lasīja ar baudu un uzskatīja par skaistu, jauku, sirdi un prātu pacilājošu. Viņa nevairījās arī no ļoti drūmām lappusēm un izlasīja to, ko retais no mums izlasījis tik pamatīgi: viņa izlasīja Nirnbergas procesa materiālus tā, ka šo viņas darbu varētu saukt par studijām. Daudzi, ieraudzījuši šausmas, aizver acis. Tas ir dabiski. Aktierim ar īpaši bagātu iztēli tas varbūt ir vēl smagāk nekā vēsākam lasītājam, — nervi, nakts miers, rit gaida saspringts radošs darbs. Kad es Ezeriņai reiz par to ieminējos, viņa man mīli kā bērnam atbildēja: «Man taču jāzina, kas pasaulē noticis.» Tai laikā viņa strādāja pie nelielas lomas F. Kūna lugā «Nibelungu kredīts». Izlasītā materiāla iespaidā lomas traktējums mainījās. Ezeriņa atņēma tēlam jebkādu cilvēcības pazīmi; cilvēka vietā darbojās anticilvēks — fašisma rēgs, militārs, it kā štancēts.

Dzīvē Emma Ezeriņa bija patiesības meklētāja, uz skatuves viņa bija tās atklājēja. Patiesība savā neatkārtojamā vienkāršībā un sarežģītībā izpaudās viņas vārdos, darbos un pat ārienē. Viņa nemīlēja greznoties, nelietoja kosmētiku. Savas meitas Rūtiņas traģēdijas sagrauzta, viņa tērpās tumšās drānās. Un nepagāja gandrīz neviena sezona, kad arī uz skatuves viņa neuzvilktu kādu tumšu, visbiežāk melnu tērpu un nepaustu mums kādas mātes traģiskos pārdzīvojumus: Oliņiete, Rozālija Solimene, Klaida māte, Roplainiete, Bernarda Alba, dzejnieka Garsias Lorkas māte, māte





*Emma Ezeriņa Mirdzas Smithenes
80 gadu jubilejā 1967. gada febru-
ārī.*

«Ļubovā Jarovajā», kuras dēli cīnās viens pret otru pilsoņu karā.

Pretstatā šīm mātēm gribētos atsevišķi minēt Vaļerika māti V. Panovas lugā «Atvadas bal-tajām naktīm». Arī šajā tipiska egoista, vieglas dzīves meklē-tāja mātē varbūt bija iespējams likt ietrīsēties kādai svētai mātes mīlas stīgai. Bet tai skanēt ne-lāva māksliniece pati. Viņai šķita svarīgi atklāt, kādas audzi-nāšanas rezultātā ir izveidojies tāds Vaļeriks, viņa atklāja, ja tā var teikt, antīmāti, sava bērna pazudinātāju, un darīja to ar sev

raksturīgiem paņēmieniem — nežēlīgi, tieši, nepārprotami.

Reizēm mēs, aktrises darba biedri, jūtamies kā lieli parādnieki, jo nespējam attēlot citiem to lielo, šķautnaino, kvēlo Emmu Eze-riņu, kāda viņa dzīvo mūsu atmiņā. Karsta, reizēm sāpīgi dedzi-noša viņa mūsu acu priekšā izstaroja savu dzīvi, nekad nerūpēda-mās par slavas oreolu. Viņas raksturīgākās īpašības bija lepnums un liela neatkarība, nepārtraukta, nemitīga, iekšēji vērtējoša, de-dzīga līdzdalība visā notiekošajā. Bezkompromisa rīcība un tās sekas māksliniecei pašai bieži sagādāja grūtus brīžus. Viņa cīnījās ar apkārtējām un iekšējām pretrunām, kritizējot ne vien citus un notiekošo, bet arī savu acumirkliģo atziņu pārsteidzību.

Viņa kategoriski atteicās no jubilejas un ar to saistītiem cildinā-jumiem, jo piekrita dzejnieka Garsias Lorkas vārdiem, ka «nekas cilvēku tā nepazemo kā iepriekš aukstasinīgi sacerēta slavinoša runa», tomēr karsti alka pēc savas darbības novērtējuma. Viņa alka pēc harmonijas ne tikai mākslā, bet arī dzīvē un tiecās pēc cilvēcības ideāla, kuram viņa netuvojās kā skatuves tēlam — sa-prātīgi un aukstasinīgi, koriģējot savu rīcību un tās izteiksmi, — bet dziļi saprata gan cilvēcisko lielumu, gan vājbības.

Dzīvē viņa bija grūti ietilpināma kādos noteiktos rāmjos. Mēs atceramies Emmu Ezeriņu kā māti — dzīvības devēju un sargātāju; Emmu Ezeriņu kā ārsti, ķirurgu — pirmās palīdzības sniedzēju nepieciešamības gadījumos; Emmu Ezeriņu kā prokuroru, tiesnesi ... Viņas pieskārieni nebija maigi, bet bieži vien ļoti svēti. Bet dažās dzīves situācijās viņa atļāvās būt viss reizē ... Viņa neierobežoja vētras, orkānus, zemestrīces, vulkānus, kas mīt mūsu cilvēciskajā būtībā. Viņa neļāva ieperināties mērenībai.

Pēdējo reizi mūsu vidū teātri Emma Ezeriņa bija 1967. gada 10. februārī, kad mēs atzīmējām Mirdzas Smithenes 80. dzimšanas dienu. Mājup ejot, viņa nespēkā uz ielas pakrita, un mēs sajūtām, ka viņas ceļš ir galā.

Nāves ziņa ... Tā pārsteidza mūs kur kuro, citus — kāpjot mašīnā, lai dotos izbraukumā, citus — lauku viesizrādēs. Mājās palikušie posa teātri mākslinieces izvadīšanai.

Ap teātri bija sapulcējušies ļaudis ar visdažādākiem ziediem rokās. Pavasaris bija iestājies vēlu, un nu viss ziedēja reizē: ābeles, ievas, ceriņi un plavas ...

Pēdējā pārvērtība notikusi, tikai šoreiz ne vairs uz skatuves, bet tikpat pilnīgi: nav vairs aktrises, tā ir pati nāve. Taču stiprais gars ir jūtams, un tas it kā saka: «Patiesībai, vienīgi patiesībai skatīties tieši acīs, lai cik tā būtu smaga.» Skaudri beidzies skaudri dzīvots mūžs.

... Vakarā uz izrādi ģērbtuvē tiek ienests tas pats spieķis, uz kura Emma Ezeriņa atspiedās, lomu tēlojot, vienkāršā melnbaltā blūzītē, raiba kā pupas zieds. Notiek izrāde, un dzīve rit tālāk.



1971./72. g. sezona. Akadēmiskais Ope-
ras un baleta teātris. A. Savčenko (Ti-
hons) un R. Frinberga (Katerina)
B. Puškova operā «Negaišs».

1972./73. g. sezona. Akadēmiskais Ope-
ras un baleta teātris. P. Grāvelis (dons
Zuans) un L. Greidāne (donna Anna)
V. A. Mocarta operā «Dons Zuans».



1971./72. g. sezona. Akadēmiskais Operas un baleta teātris. M. Bilalova (Marija) B. Asafjeva baletā «Bahtisaraņas strūklaka».



1972./73. g. sezona. Akadēmiskais Operas un baleta teātris. A. Dragone (Kleopatra) un V. Gelvāns (Antonijs) A. Lazareva baletā «Antonijs un Kleopatra».

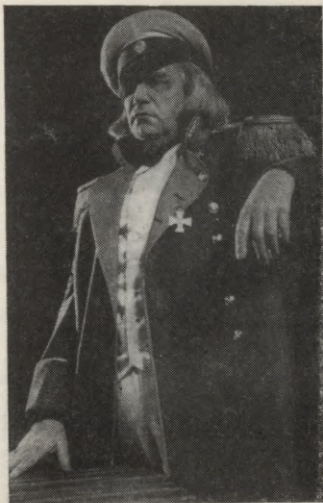




1972./73. g. sezona. Rīgas Operetes
teātris. J. Krēsliņš (Valts) un R. Stein-
berga (Astra) N. Zolotonosa operetē
«Ak, muļķa sirds!».

1971./72. g. sezona. Rīgas Operetes
teātris. N. Meļņičenko (Šaša), Z. Bo-
risova (Tronska) un B. Burdins (Igors)
A. Petrova operetē «Mēs vēlamies
dejt».





1972./73. g. sezona. Rīgas Operetes teātris. H. Misinš (Kutuzovs) A. Gladkova varonkomēdijā «Sendienās»



1972./73. g. sezona. Rīgas Operetes teātris. L. Kurzina (Teodora) un V. Rakstiņš (Adjutants) I. Kalmana operetē «Cirka princese».



1971./72. g. sezona. Rīgas Operetes
teātris. J. Pučka (Pēteris Stams),
J. Pirvics (Rihards Vāgners), R. Kepe
(Pēteris Snels) un A. Bajāre (Petra)
G. Načinskā vodevilā «Pēter, Pē-
ter ...».



1971./72. g. sezona. Rīgas Operetes
teātris. R. Kepe (Dr. Rožē Flerio) un
A. Krēsliņa (Dollija) R. Benacka ope-
retē «Mana māsa un es».

Irēne Meinerte

HRONIKA

PSRS TAUTU DRAMATURGIJAS UN TEĀTRA MĀKSLAS VISSAVIENĪBAS FESTIVĀLA LATVIJAS PSR TEĀTRU SKATE

PSRS tautu dramaturģijas festivāla republikāniskā skate tika apvienota ar gadskārtējo LPSR Teātru pavasari. Skatē piedalījās republikas dramatiskie teātri (izņemot Divkārtšarkankarogoto Baltijas flotes V. Višņevska drāmas teātri) ar 18 izrādēm. Katrs teātris skatē parādīja trīs uzvedumus, kuri iestudēti laikā no 1971. g. 1. septembra līdz 1973. g. janvārim un veidoti pēc padomju tautu mūsdienai vai klasiskajiem darbiem, latviešu padomju oriģināllugām un pēc teātra brīvas izvēles.

Rezultāti tika paziņoti 1973. g. 27. martā.

Par aktivitāti un mērķtiecību repertuāra veidošanā un par gūtajiem idejiski mākslinieciskajiem panākumiem, gatavojoties PSRS 50. gadadienai, žūrijas komisija atzina par uzvarētāju un piešķīra Latvijas PSR Teātra biedrības balvu A. Upīša Akadēmiskajam drāmas teātrim.

Novērtējot skatei izvirzītās izrādes, žūrijas komisija atzina par labākajām un apbalvoja ar LPSR Kultūras ministrijas Goda rakstiem četrus uzvedumus:

A. Čaidzes «Lietu nodos tiesai» A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī (režisors J. Bebrīšs, scenogrāfs A. Freibergs);

V. Sekspira «Ričards III» Akadēmiskajā J. Raiņa Dailes teātrī (režisors inscenētājs A. Liniņš, režisore F. Ertņere, scenogrāfs A. Freibergs);

A. Makajonoka «Apmātais apustulis» Rīgas Krievu drāmas teātrī (režisors A. Kacs, scenogrāfe T. Sveca);

I. Ziedoņa un P. Pētersona «Spēlē, spēlmani!» Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī (režisors P. Pētersons, scenogrāfs I. Blumbergs).

Atzīmējot izcilākos individuālos sniegumus skates izrādēs, ar Latvijas PSR Teātra biedrības individuālajām balvām apbalvoti vairāki teātru mākslinieki:

A. Jaunušans — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra galvenais režisors par reģijas darbu M. Gorkija lugas «Vasarnieki» iestudējumā;

A. Freibergs — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra scenogrāfs par dekoratīvo noformējumu A. Čaidzes «Lietu nodos tiesai», P. Putniņa «Paši pūta, paši dega» un V. Sekspira «Ričards III» izrādēm;

E. Radziņa — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise par Augustes Biežais lomu P. Putniņa lugas «Paši pūta, paši dega» iestudējumā;

I. Tomsons — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise par Elzītes lomu P. Putniņa lugas «Paši pūta, paši dega» iestudējumā;

- A. Liedskalniņa — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise par Ļeļas lomu P. Putniņa lugas «Paši pūta, paši dega» iestudējumā;
- P. Putniņš — dramaturgs, lugas «Paši pūta, paši dega» autors;
- J. Bebris — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra režisors par režijas darbu A. Chaidzes lugas «Lietu nodos tiesai» iestudējumā;
- M. Zemdega — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise par Marikas Čodrišvili lomu A. Chaidzes lugas «Lietu nodos tiesai» iestudējumā;
- K. Sebris — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris par Iraklija Razmadzes lomu A. Chaidzes lugas «Lietu nodos tiesai» iestudējumā;
- I. Adermanis — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris par Basova lomu M. Gorkija lugas «Vasarnieki» iestudējumā;
- G. Cilinskis — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris par Dudakova lomu M. Gorkija lugas «Vasarnieki» iestudējumā;
- U. Dumpis — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris par Šaļimova lomu M. Gorkija lugas «Vasarnieki» iestudējumā;
- L. Freimane — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise par Kalerijas lomu M. Gorkija lugas «Vasarnieki» iestudējumā;
- J. Pļaviņš — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris par Suslova lomu M. Gorkija lugas «Vasarnieki» iestudējumā;
- A. Liniņš — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra galvenais režisors par V. Sekspīra traģēdijas «Ričards III» inscenējumu;
- F. Ertne — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra režisore par režiju V. Sekspīra traģēdijas «Ričards III» iestudējumā;
- H. Liepiņš — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktieris par Rīčarda lomu V. Sekspīra traģēdijas «Ričards III» iestudējumā;
- O. Drege — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrise par Annas lomu V. Sekspīra traģēdijas «Ričards III» iestudējumā;
- D. Kuple — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrise par krustmātes Rucas lomu J. Druces lugas «Mūsu jaunības putni» iestudējumā;
- P. Pētersons — režisors par režijas darbu I. Ziedoņa un P. Pētersona dzejas drāmas «Spēlē, spēlmani!» iestudējumā Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātri;
- I. Blumbergs — scenogrāfs par dekoratīvo noformējumu I. Ziedoņa un P. Pētersona dzejas drāmas «Spēlē, spēlmani!» izrādei;
- I. Skrastiņš — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris par Dzejnieka lomu I. Ziedoņa un P. Pētersona dzejas drāmas «Spēlē, spēlmani!» iestudējumā;
- A. Kacs — Rīgas Krievu drāmas teātra galvenais režisors par režijas darbu A. Makajonoka lugas «Apmātais apustulis» iestudējumā;
- T. Sveca — Rīgas Krievu drāmas teātra scenogrāfe par dekoratīvo noformējumu A. Makajonoka lugas «Apmātais apustulis» izrādei;
- J. Safronovs — Rīgas Krievu drāmas teātra aktieris par Mazuļa lomu A. Makajonoka lugas «Apmātais apustulis» iestudējumā;
- J. Ivaničevs — Rīgas Krievu drāmas teātra aktieris par Vaskova lomu B. Vasiljeva stāsta «Bet rītausmas šeit klusas ...» iestudējumā;
- R. Praudiņa — Rīgas Krievu drāmas teātra aktrise par Zannas d'Arkas lomu A. Upīša traģēdijas «Zanna d'Arka» iestudējumā;
- I. Ieviņa — L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktrise par Natas lomu I. Indrānes romāna «Cepure ar kastaņiem» dramatizējuma iestudējumā;
- Ņ. Leimane — L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktrise par Božesūtkovas lomu N. Matukovska lugas «Amnestija» iestudējumā;
- R. Zēbergs — L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktieris par Polonija lomu V. Sekspīra traģēdijas «Hamlets» iestudējumā;

A. Apele — Liepājas teātra režisore par režijas darbu G. Kanoviča lugas «Uguns azotē» iestudējumā.

Par aktivitāti un radošo darbu latviešu oriģināldramaturģijas izveidē un īstenošanā uz skatuves, kā arī par sadarbību ar dramaturgu P. Putniņu, iestudējot lugu «Paši pūta, paši dega», speciālo prēmiju saņēma A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra galvenais režisors A. Jaunušans.

Izvērtējot no 1971. g. 1. septembra līdz 1973. g. janvārim iestudētās izrādes, ar Latvijas PSR Teātra biedrības individuālajām balvām apbalvoti:

G. Zemgals — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra galvenais scenogrāfs par dekoratīvo noformējumu K. Sajās diptiham «Tātad dzīvoju» un M. Friša «Santa-kruša» izrādēm;

H. Romanova — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise par Marijas un Klapatauskienes lomām K. Sajās traģikomēdiju diptiha «Tātad dzīvoju» iestudējumā;

I. Tirole — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise par Leļas lomu P. Putniņa lugas «Paši pūta, paši dega» iestudējumā;

J. Kubilis — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris par Profesora un Vaitaša lomām K. Sajās traģikomēdiju diptiha «Tātad dzīvoju» iestudējumā;

G. Jakovļevs — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris par Gundara lomu H. Gulbja lugas «Un visi nāks pie manis» iestudējumā;

M. Klētniece — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrise par Brigitas lomu A. Grigūļa lugas «Uz kuru ostu?» iestudējumā;

V. Skulme — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktieris par Ričarda lomu V. Šekspīra traģēdijas «Ričards III» iestudējumā;

P. Lūcis — L. Paegles Valmieras drāmas teātra galvenais režisors par A. Briģaderes lugas «Sievu kari ar Belcebulu» iestudējumā;

A. Zaice — Leļina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrise par Meitas lomu I. Ziedoņa un P. Pētersona dzejas drāmas «Spēlē, spēlmani!» iestudējumā;

V. Zvaigzne — Leļina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris par Vectēva lomu G. Priedes lugas «Ugunskurs lejā pie stacijas» iestudējumā.

Vissavienības festivāla noslēguma gājenam tiek izvirzītas šādas izrādes:

M. Gorkija «Vasarnieki»,

A. Chaidzes «Lietu nodos tiesai»,

I. Ziedoņa un P. Pētersona «Spēlē, spēlmani!»,

A. Makajonoka «Āpmātais apustulis».

TAUTAS TEĀTRU SKATES UZVARETĀJI

1972. g. novembrī mūsu republikā notika Tautas teātru skate, kas veltīta PSRS nodibināšanas 50. gadadienai. Tajā piedalījās 16 teātri ar 17 izrādēm un aptuveni 260 dalībniekiem.

E. Melngaiļa Tautas mākslas nama pirmās pakāpes diploms un LPSR Teātra biedrības Ceļojošā balva piešķirta Ausekļa Limbažu Tautas teātrim par I. Zuhovicka lugas «Viss tavās rokās» («Vieni bez sargeņģeļu svitas») (režisors D. Vanags) iestudējumu.

Ar E. Melngaiļa Tautas mākslas nama pirmās pakāpes diplomiem apbalvoti R. Blaumaņa Madonas Tautas teātris par V. Rozova lugas «Mūžam dzīvie» (režisors A. Jauniņš) uzvedumu un Baltijas Ķara apgabala Tautas teātris par B. Vasiļjeva stāsta «Bet rītausmas šeit klusas ...» (režisors I. Cisers) dramatisējuma iestudējumu.

Ar E. Melngaiļa Tautas mākslas nama otrās pakāpes diplomiem apbalvoti E. Veidenbauma Cēsu Tautas teātris par C. Aitmatova stāsta «Mātes druva» (režisore T. Sverste) uzvedumu, Alūksnes Tautas teātris par M. Bīrzes lugas «Melnš Cimmermaņa pianīno» (režisors U. Sedlenieks) uzvedumu un Ā. Alunāna Jelgavas Tautas teātris par G. Priedes lugas «Vecrīgas lībieša portrets» iestudējumu (režisores L. Ņefedova un I. Alekse).

Ar E. Melngaiļa Tautas mākslas nama trešās pakāpes diplomiem apbalvoti Ventspils Tautas teātris par D. Urņavičutes lugas «Tētuka rotaļietas» iestudējumu (režisors K. Bemberis) un Tautas kolektīvs «Rīgas pantomīma» par uzvedumu «Par cilvēku — cilvēka vārdā» (režisors R. Ligers).

So iestudējumu režisoriem D. Vanagam, A. Jauniņam, I. Ciseram, T. Sverstei, U. Sedleniekam, L. Ņefedovai, I. Alekse, K. Bemberam un R. Ligeram piešķirti E. Melngaiļa Tautas mākslas nama diplomu un LPSR Teātra biedrības balvas.

Ar E. Melngaiļa Tautas mākslas nama diplomiem un LPSR Teātra biedrības balvām apbalvoti arī režisori B. Reinsons-Kovaļonoka (Jēkabpils), Dz. Siliņa (Saldus), A. Varslavāns (Rēzekne), scenogrāfi Ā. Būmanis (Smiltene), A. Amoliņš (Cēsis) un V. Valaine (Saldus). Apbalvota arī liela grupa Tautas teātru aktieru par veiksmīgiem lomu atveidojumiem (46 dalībnieki).

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEATROS

1971./72. gada sezonā

AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEATRI

1971. gadā

O. Nikolai «Jautrās vindzorietes» 22. IX; diriģ. A. Viļumanis, rež. I. Jasliņa, scenogr. B. Goģe, kormeistars A. Alberings, baletm. J. Kaprālis. Recenzijas: Briede-Bulavinova V. «Cīņa», 1971. g. 17. X; Darkevics A. «Literatūra un Māksla», 1971. g. 23. X, 8. lpp.; Apinīte V. «Padomju Jaunatne», 1971. g. 2. X; Минаев В. «Советская Латвия», 1971 г. 31 X.

A. Skultes «Princese Gundega» 30. XII; dir. J. Lindbergs, rež. K. Liepa, rež. asist. A. Frinbergs, scenogr. un kostīmu mākslin. E. Vārdaunis, kormeistars J. Radiškevičs. Recenzijas: Vitoliņš J. «Cīņa», 1972. g. 23. I; Darkevics A. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 1. IV, 8. lpp.; Bērziņš J. «Rīgas Balss», 1971. g. 4. XI; Kēniņberga A. «Rīgas Balss», 1972. g. 16. II; Briede-Bulavinova V. «Māksla», 1972. g., № 1, 34.—36. lpp.; Torgāns J. «Skolotāju Avīze», 1972. g. 8. III; Гринфельд Н. «Советская Латвия», 1972 г. 17 II; Кенигсберг А. «Музыкальная жизнь», 1972 г., № 6, с. 18; Даркевич А. «Советская музыка», 1972 г., № 9, с. 37—41.

1972. gadā

B. Puškova «Negaiss» 2. IV; dir. R. Glāzups, dir. asist. J. Radiškevičs, rež. I. Jasliņa, scenogr. J. Salmanis, kormeistars A. Alberings, baletm. P. Ziedīna. Recenzijas: Briede-Bulavinova V. «Cīņa», 1972. g. 16. IV; Liepa K. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 8. IV, 3. lpp.; Darkevics A. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 19. VIII, 13. lpp.; «Советская Латвия», 1972 г. 4 IV.

B. Asafjeva «Bahčisarajas strūklaka» 1. VI; dir. J. Hunhens, baletm. I. Strode, scenogr. un kostīmu mākslin. B. Goģe, repetītores V. Vilciņa un P. Ziedīna. Recenzijas: Bite I. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 12. VIII, 12. lpp.; Bērziņš J. «Rīgas Balss», 1972. g. 31. V; Kadaka L. «Skolotāju Avīze», 1972. g. 30. VIII; Коренева И. «Советская молодежь», 1972 г. 18 VI.

A. UPISA AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

1971. gadā

H. Gulbja «Un visi nāks pie manis» 3. XI; rež. J. Bebrišs, scenogr. A. Freibergs, komponists P. Plakidis. Recenzijas: Hausmanis V. «Cīņa», 1971. g. 24. XII; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 1. I, 13. lpp.;

Bibers G. «Padomju Jaunatne», 1971. g. 19. XII; Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 3. VI, 8.—9. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1971. g. 18. XI; Brangule V. «Padomju Latvijas Sieviete», 1972. g., № 3, 4.—5. lpp.; Макарова О. «Советская культура», 1971 г. 16 XI.

M. Friša «Santakrūsa» 8. XII; rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, A. Kublinska muzikālā apdare. Recenzijas: Hausmanis V. «Cīņa», 1972. g. 22. II; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 26. II, 12. lpp.; Makarova O. «Rīgas Balss», 1972. g. 8. I; Klotiņš A. «Māksla», 1972. g., № 2, 29. — 30. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1972. g. 27. I; Макарова О. «Советская культура», 1972 г. 13 I; Валин И. «Советская Латвия», 1972 г. 27 I.

1972. gadā

P. Putniņa «Paši pūta, paši dega» 26. I; rež. A. Jaunušans, scenogr. A. Freibergs, scenogr. asist. V. Kārklīšs, komponists G. Ordelovskis. Recenzijas: Hausmanis V. «Cīņa», 1972. g. 27. IV; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 8. IV, 7. lpp.; Freinberga S. «Padomju Jaunatne», 1972. g. 19. III; Treimanis G. «Rīgas Balss», 1972. g. 30. III; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1972. g. 17. II; Augstkalna M. «Māksla», 1972. g., № 3, 37.—39. lpp.; Pabērzs J. «Karogs», 1972. g., № 8, 140.—142. lpp.

K. Sajās «Tātad dzīvoju» (divi viencēļieni — «Poliglots», «Abstinents») 15. III; rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals. Recenzijas: Gelkina S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 6. V, 12. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1972. g. 27. IV.

M. Gorkija «Vasarnieki» 14. IV; rež. A. Jaunušans, scenogr. M. Kitajevs, scenogr. asist. V. Kārklīšs, kostīmu mākslin. M. Spertāle. Recenzijas: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 3. VI, 12. lpp.; Treimanis G. «Rīgas Balss», 1972. g. 19. VI; Валин И. «Советская Латвия», 1972 г. 9 VI; Солодовников А. «Правда», 1972 г. 31 VIII; Сорокина Н. «Советская культура», 1972 г. 2 IX; Патрикеева И. «Московская правда», 1972 г. 24 VIII.

H. Raudsepa «Mikumerdi» 16. V; rež. O. Salkonis, izrādes konsultants V. Panso, scenogr. G. Zemgals, kostīmu mākslin. B. Puzina, scenogr. asist. M. Jukuma.

E. Ansona «Stārķa matemātika» 7. VI; rež. M. Kublinskis, scenogr. V. Glušenkovs, scenogr. asist. V. Kārklīšs, komponists A. Kublinskis. Recenzijas: Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 3. VI, 8.—9. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1972. g. 22. VI; Vilsons A. «Rīgas Balss», 1972. g. 26. VI.

AKADEMISKAJĀ J. RAIŅA DAILES TEĀTRI

1971. gadā

A. Grīguļa «Uz kuru ostu?» 12. IX; rež. A. Liniņš, scenogr. D. Rožlapa, scenogr. asist. I. Ošiņš, kostīmu mākslin. A. Rozefelde, dejas iest. E. Ferda. Recenzijas: Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1971. g. 16. X, 2. lpp.; Mūrnieks N. «Karogs», 1972. g., № 5, 135.—137. lpp.; Grēviņš M. «Karogs», 1972. g., № 10, 138.—139. lpp.; Валин И. «Советская Латвия», 1971 г. 14 X.

Z. Anuīja «Ielūgums pili» 5. X; rež. J. Strenga, scenogr. un kostīmu mākslin. I. Blumbergs. Recenzijas: Adamova M. «Cīņa», 1971. g. 19. XII;

Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1971. g. 11. XII, 11. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1971. g. 4. XI; Grēviņš M. «Karogs», 1972. g., № 10, 140. lpp.

E. Radzinska «Mazliet par sievieti» 26. X; rež. A. Liniņš, rež. asist. U. Pūcītis, scenogr. K. Fridrihsons. Recenzijas: Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 12. II, 7. lpp.; Grēviņš M. «Karogs», 1972. g., № 10, 139 lpp.; Brangule V. «Padomju Latvijas Sieviete», 1972. g., № 3, 4.—5. lpp.; Stanya B. «Театр», 1972 г., № 3, с. 156.

R. Kerndla «Es satiku meiteni» 19. XII; rež. J. Strenga, scenogr. E. Saulriets, kostimu mākslin. M. Gončare. Recenzijas: Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 12. II, 7. lpp.; Brangule V. «Padomju Latvijas Sieviete», 1972. g., № 3, 4.—5. lpp.; Grēviņš M. «Karogs», 1972. g., № 10, 139.—140. lpp.

1972. gadā

P. Putniņa «Mulķis un pletētāji» 24. I; rež. A. Liniņš, rež. asist. U. Pūcītis, scenogr. D. Rožlapa, scenogr. asist. I. Ošiņš, Im. Kalniņa un A. Krūmiņa muzikālais noformējums, M. Caklā dziesmu teksti. Recenzijas: Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 8. IV, 6.—7. lpp.; Freinberga S. «Padomju Jaunatne», 1972. g. 19. III; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1972. g. 17. II; Augstkalna M. «Māksla», 1972. g., № 3, 37.—39. lpp.; Pabērzs J. «Karogs», 1972. g., № 8, 140.—142. lpp.; Grēviņš M. «Karogs», 1972. g., № 10, 141. lpp.

G. Priedes «Otilija un viņas bērnu bērni» 31. III; rež.-insc. A. Liniņš, rež.-ped. A. Matisa, scenogr. R. Rozīte. Recenzijas: Augstkalna M. «Māksla», 1972. g., № 3, 37.—39. lpp.; Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 3. VI, 8.—9. lpp.; Grēviņš M. «Karogs», 1972. g., № 10, 140.—141. lpp.; Hausmanis V. «Dzimtenes Balss», 1972. g. 19. X.

V. Šekspīra «Ričards III» 25. IV; rež.-insc. A. Liniņš, rež. F. Ertne, scenogr. A. Freibergs, mūzikas rež. A. Grīva, kustību konsult. E. Ferda. Recenzijas: Muižniece N. «Cīņa», 1972. g. 11. VI; Grēviņš M. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 10. VI, 13. lpp.; Grūbe A. «Padomju Jaunatne», 1972. g. 6. VIII; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1972. g. 11. V; Grēviņš M. «Karogs», 1972. g., № 10, 141.—142. lpp.

M. Kuliša «Patētiskā sonāte» 21. V; rež. J. Strenga, scenogr. I. Blumbergs, A. Krūmiņa muzikālais noformējums. Recenzijas: Grēviņš M. «Karogs», 1972. g., № 10, 142.—143. lpp.

RIGAS KRIEVU DRAMAS TEĀTRI

1971. gadā

B. Vasiļjeva «Bet rītausmas šeit klusas...» (J. Ļubimova un B. Glagoliņa dramatisējums) 20. XI; iestudējuma vadītājs A. Kacs, rež. J. Kravovskis, scenogr. B. Korotejevs. Recenzijas: Vlasova T. «Cīņa», 1972. g. 23. V; Sokolova I. «Literatūra un Māksla», 1971. g. 18. XII, 10. lpp.; Valins I. «Rīgas Balss», 1971. g. 8. XII; Dzenītis Ģ. «Karogs», 1972. g., № 4, 139.—141. lpp.; Казакова Л. «Советская Латвия», 1971 г. 18 XII; Василинина И. «Театр», 1972 г., № 9, с. 60—65.

1972. gadā

I. Dvorecka «Cilvēks no malas» 14. I; insc. A. Kacs, rež. I. Pekers, scenogr. T. Šveca. Recenzijas: Norietis U. «Cīņa», 1972. g. 28. I; Treimanis G. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 19. II, 12.—13. lpp.; Makarova O. «Rīgas Balss», 1972. g. 11. II; Dzenītis G. «Karogs», 1972. g., № 4, 139.—141. lpp.; Валин И. «Советская Латвия», 1972 г. 8 II; Алексеева А. «Горьковская правда», 1972 г. 3 VI; Стародубцев В. «Советская молодежь», 1972 г. 20 II; Василинина И. «Театр», 1972 г., № 9, с. 60—65.

A. Volodina «No mīļotajiem nešķirieties» 10. III; rež. L. Beļavskis, scenogr. J. Feoktistovs, komponists O. Barskovs. Recenzijas: Freinberga S. «Māksla», 1972. g., № 3, 36. lpp.; Валин И. «Советская Латвия», 1972 г. 7 IV.

RIGAS OPERETES TEATRI

1971. gadā

V. Kollo «Tā mīl amerikāņi» (krievu trupā) 27. X; rež.-insc. H. Kāgans, rež. A. Ozerovs, diriģ. M. Bašs, scenogr. L. Merkmanis, kostīmu mākslin. I. Krutko, baletm. V. Cukanovs.

A. Vilnera un H. Reiherta «Trejmeitiņas» — F. Šuberta mūzika (latviešu trupā) 8. XII; diriģ. J. Kaijaks, rež. K. Pamše, scenogr. un kostīmu mākslin. A. Merkmanis, baletm. J. Pankrate. Recenzijas: Briede-Bulavinova V. «Rīgas Balss», 1972. g. 4. I; Stradiņa A. «Dzimtenes Balss», 1972. g. 4. V; Klēvere M. «Karogs», 1972. g., № 8, 145.—146. lpp.

J. Strausa (tēva un dēla) «Vīnes valsis» (krievu trupā) 29. XII; diriģ. M. Bašs, rež. V. Pūce, scenogr. un kostīmu mākslin. A. Merkmanis, baletm. J. Pankrate, baletm. asist. O. Kizimova. Recenzijas: Klestrupe K. «Rīgas Balss», 1972. g. 9. III.

1972. gadā.

R. Benacka «Mana māsa un es» (latviešu trupā) 13. II; diriģ. M. Bašs, rež. H. Misiņš, scenogr. un kostīmu mākslin. A. Merkmanis, baletm. J. Pankrate. Recenzijas: Briede-Bulavinova V. «Rīgas Balss», 1972. g. 22. III.

A. Petrova «Mēs vēlamies dejot» (krievu trupā) 11. IV; diriģ. J. Kaijaks, rež. H. Kāgans, scenogr. V. Treijs, kostīmu mākslin. I. Krutko, baletm. J. Pankrate, baletm. asist. O. Kizimova. Recenzijas: Briede-Bulavinova V. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 5. VIII, 4. lpp.; Минаев В. «Советская Латвия», 1972 г. 26 IV.

G. Načinska «Pēter, Pēter...» (latviešu trupā) 27. V; diriģ. J. Kaijaks, A. Tiss, rež. K. Pamše, rež. asist. A. Blūms, scenogr. L. Merkmanis, kostīmu mākslin. I. Krutko, baletm. I. Cača.

LEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

1971. gadā

K. Goci «Zaļais putniņš» (krievu trupā) 22. IX; rež. N. Seiko, scenogr. D. Rožlapa, kostīmu mākslin. L. Rage, komponists R. Grinblats, dejisko intermediju un kustību horeogr. E. Drulle. Recenzijas: Рогачевская Г. «Советская Латвия», 1971 г. 23 X.

A. Ostrovska «Negaiss» (latviešu trupā) 1. X; rež. Ā. Sapiro, rež. asist. L. Baumanē, scenogr. M. Kitajevs, kostīmu mākslin. L. Rage. Recenzijas: Reihs B. «Literatūra un Māksla», 1971. g. 13. XI, 5.—6. lpp.; Rūmnieks V. «Padomju Jaunatne», 1971. g. 6. X; Мурзинцева Г. «Советская молодежь», 1971 г. 24 X; Иванов В. «Театр», 1972 г., № 10, с. 37—39.

A. Milna «Lācītis Pūks un viņa draugi» (atjaunojums latviešu trupā) 11. X; rež.-insc. N. Seiko, rež. L. Baumanē, scenogr. A. Balodis, komponists G. Ramans.

A. Gladkova «Teātra jaunība» (krievu trupā) 28. XI; rež. N. Seiko, scenogr. un kostīmu mākslin. A. Freibergs. Recenzijas: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 22. I, 14. lpp.; Стародубцев В. «Советская молодежь», 1971 г. 26 XII.

A. Milna «Lācītis Pūks un viņa draugi» (atjaunojums krievu trupā) 8. XII; rež. N. Seiko, rež. asist. J. Ratiners, scenogr. A. Balodis, komponists G. Ramans.

1972. gadā

A. Čaka «Spēlē, spēlmani!» — I. Ziedoņa un P. Pētersona skatuves komp. (latviešu trupā) 30. I; rež.-insc. P. Pētersons, scenogr. un kostīmu mākslin. I. Blumbergs, komponists Im. Kalniņš, horeogr. E. Drulle. Recenzijas: Akurātere L. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 1. IV, 13.—15. lpp.; Geikina S. «Skola un Ģimene», 1972. g., № 4, 48.—49. lpp.; Pabērzs J. «Dzimtenes Balss», 1972. g. 8. III; Stūrīte A. «Skolotāju Avīze», 1972. g. 9. II; Klotiņš A. «Māksla», 1972. g., № 2, 30.—31. lpp.; Silāja A. «Padomju Jaunatne», 1972. g. 24. X; Сваринская М. «Советская молодежь», 1972 г. 2 IV.

M. Roščina «Valentīns un Valentīna» (krievu trupā) 10. III; rež. Leņingradas A. Ostrovska Valsts teātra, mūzikas un kinematogrāfijas institūta diplomands A. Bīruļa, scenogr. I. Bīruļa, kostīmu mākslin. L. Rage. Recenzijas: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 29. IV, 11. lpp.; Bērziņa L. «Rīgas Balss», 1972. g. 13. III; Валин И. «Советская Латвия», 1972 г. 7 IV; Фаринковский Н. «Красное знамя» (Даугавпилс), 1972 г. 21 X.

G. Priedes «Ugunskurs lejā pie stacijas» (latviešu trupā) 15. V; rež. Ā. Sapiro, rež. asist. L. Baumanē, scenogr. M. Kitajevs, kostīmu mākslin. L. Rage. Recenzijas: Augstkalna M. «Māksla», 1972. g., № 3, 37.—39. lpp.; Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 3. VI, 8.—9. lpp.; Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 25. XI, 12. lpp.; Pētersons P. «Skola un Ģimene», 1972. g., № 10, 43. lpp.

LEĻĻU TEĀTRI

1971. gadā

- G. Sapgira, G. Ciferova «Šņukuriņa draugi» (latviešu trupā)
26. IX; rež. A. Cepurītis, mākslin. A. Mangalis.
J. Viļkovska, J. Osņicas «Giņjols Parīzē» (latviešu trupā)
26. IX; rež. T. Hercberga, mākslin. A. Freibergs. Recenzijas: Stūrīte A. «Literatūra un Māksla», 1971. g. 25. XII, 13. lpp.
J. Viļkovska, J. Osņicas «Giņjols Parīzē» (krievu trupā)
26. IX; rež. T. Hercberga, mākslin. A. Freibergs. Recenzijas: Stūrīte A. «Literatūra un Māksla», 1971. g. 25. XII, 13. lpp.; Крундышева Л. «Советская молодежь», 1971 г. 26 IX.
G. Sapgira, G. Ciferova «Šņukuriņa draugi» (krievu trupā)
6. XI; rež. A. Cepurītis, mākslin. A. Mangalis.

1972. gadā

- G. Usača «Pasaka par draisko Rausi» (krievu trupā) 9. V; rež. V. Bogačs, mākslin. A. Santņapejeva
J. Stršedas «Princese uz zirņa» (studijas audzēkņu izrāde latviešu valodā) 4. II; rež. T. Hercberga, mākslin. P. Šenhofs, pantomīmu iest. R. Ligers, baletm. J. Kaprālis. Recenzijas: Nollendorfa A. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 20. V, 11. lpp.
Ļ. Birmāņa, J. Margolīna «Kaķis, kas gāja, kur pašam tīk» (krievu trupā) 11. III; rež. Ļ. Birmanis, mākslin. P. Šenhofs.

LIEPĀJAS TEĀTRI

1971. gadā

- V. Blažeka, L. Rihmana «Vecīši novāc apiņus» (A. Miglas skatuves variants). J. Bažanta, J. Malaseka un V. Hala mūzika. A. Ozola mūzikas aranžējums 2. X; rež. K. Mārsons, rež. asist. J. Pakalns, scenogr. T. Juša, dejas iest. K. Austruma. Recenzijas: Augstkalna M. «Māksla», 1971. g., № 4, 53.—54. lpp. un «Māksla», 1972. g., № 2, 33. lpp.; Geikina S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 8. I, 11.—14. lpp.; Rasa R. «Komunisti», 1971. g. 2. X.
S. Naidjonova «Vaņušina bērni» 9. X; rež. A. Migla, scenogr. A. Plaudis. Recenzijas: Geikina S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 8. I, 11.—14. lpp.; Pliens F. «Leņina Ceļš» (Liepājā), 1971. g. 9. X; Паберз Ю. «Советская Латвия», 1972 г. 9. VII.
Ļ. Ustinova, O. Tabakova «Sniegbaltīte un septiņi rūķīši» 29. X; rež. I. Liepa, K. Mārsons, scenogr. A. Dzenis.
E. Braginska, E. Rjazanova «Vēlinā mīlestība» («Darba biedri») 24. XII; rež. A. Apele, scenogr. G. Ābels. Recenzijas: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 24. VI, 12. lpp.; Паберз Ю. «Советская Латвия», 1972 г. 9 VII.

1972. gadā

R. Rodžersa «Oklahoma» 3. I; rež. A. Cepurītis, scenogr. A. Plaudis, mūziku aranžējis un ieskaņojis I. Vigners, dejas iestud. L. Brunaus. Recenzijas: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 24. VI, 12. lpp.; Pabērzs J. «Советская Латвия», 1972 г. 9 II.

B. Vasiļjeva «Eņģeļi ellē» («Bet rītausmas šeit klusas...») 14. I; rež. K. Mārsons, rež. asist. J. Pakalns, scenogr. T. Jufa. Recenzijas: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 24. VI, 12. lpp.; Aule S. «Rīgas Balss», 1972. g. 27. III; Stradiņa A. «Dzimtenes Balss», 1972. g. 23. III; Alksnis J. «Komunisti», 1972. g. 25. I; Augstkalna M. «Māksla», 1972. g., № 2, 34. lpp.; Pabērzs J. «Советская Латвия», 1972 г. 9 II.

J. O'Nīla «Mīla zem gobām» 7. IV; rež. K. Mārsons, scenogr. T. Jufa, komponists A. Ozols. Recenzijas: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 23. IX, 14. lpp.

R. Blaumaņa «Ugunī» 14. IV; rež. A. Migla, scenogr. A. Plaudis. Recenzijas: Lapuķe O. «Komunisti», 1972. g. 25. III; Plostnieks P. «Ļeņina Ceļš», 1972. g. 25. III.

V. Delmāres «Viņu pēdējais valsis» 4. V; rež. A. Apele, rež. asist. J. Pakalns, scenogr. A. Dzenis. Recenzijas: Saulīte G. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 23. IX, 14. lpp.

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

1971. gadā

V. Zebas «Sevi meklējot» 2. X; rež. P. Lūcis, scenogr. A. Plaudis. Recenzijas: Geikina S. «Literatūra un Māksla», 1971. g. 27. XI, 5. lpp.; Pabērzs J. «Liesma» (Valmierā), 1971. g. 17. XII; Krone B. «Padomju Ceļš» (Ogrē), 1972. g. 17. II.

O. Joselīani «Kamēr rati vēl ripo» 23. X; rež. U. Koškins, scenogr. P. Rozenbergs. Recenzijas: Geikina S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 19. II, 12. lpp.; Mežaka M. «Liesma» (Valmierā), 1971. g. 23. X, 5. XI.

1972. gadā

N. Matukovska «Amnestija» 16. I; rež. P. Lūcis, scenogr. P. Rozenbergs, A. Plaudis. Recenzijas: Geikina S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 19. II, 12. lpp.

J. Raiņa «Mušu ķēniņš» 2. II; rež. M. Ķimele, scenogr. A. Plaudis, kostīmu mākslin. L. Leite.

V. Sekspīra «Traģisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi» 5. III; rež. O. Kroders, scenogr. un kostīmu mākslin. A. Plaudis, kustību un paukošanas konsult. L. Jērcuma, pantomīmu iest. L. Leite. Recenzijas: Mortukāne A. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 28. V, 13. lpp.; Augstkalna M. «Padomju Jaunatne», 1972. g. 28. V; Kroders O. «Māksla», 1972. g., № 2, 51.—52. lpp.; Zaķe R. «Liesma» (Valmierā), 1972. g. 15. III; Krone B. «Liesma» (Valmierā), 1972. g. 26. IV; Aule S. «Rīgas Balss», 1972. g. 27. III.

A. Brigaderes «Sievu kari ar Belcebulu» 27. V; rež. P. Lūcis, scenogr. I. Čaks, horeogr. U. Zagata, komponists G. Freidenfelds. Recenzijas: Geikina S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 5. VIII, 13. lpp.

Z. Skujiņa «Brunču medības» 3. VI; rež. O. Kroders, scenogr. I. Čaks, kustību konsult. L. Jērcuma. Recenzijas: Geikina S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 5. VIII, 13. lpp.

DIVKARTSARKANKAROGOTĀS BALTIJAS FLOTES V. VIŠŅEVSKA DRĀMAS TEĀTRI

1971. gadā

S. Mihalkova «Sombrēro» 22. X; rež. D. Suhačovs, rež. asist. V. Miņko, scenogr. Z. Rubīna. Recenzijas: Jamščikova K. «Komunists», 1972. g. 5. II.

1972. gadā

B. Vasiļjeva «Bet rītausmas šeit klusas ...» 28. I; rež. D. Suhačovs, scenogr. Z. Rubīna. Recenzijas: Poltavska V. «Komunists», 1972. g. 16. II.

A. Ostrovska «Līgava bez pūra» 4. II; rež. K. Petrovs, scenogr. A. Klauzers.

V. Kišenkova ««S» salas noslēpumi» 2. V; rež. D. Suhačovs, scenogr. Z. Rubīna. Recenzijas: Cistiļina N. «Komunists», 1972. g. 24. V. V. Solovjova «Bīstama profesija» 13. V; rež.-insc. K. Petrovs, rež. V. Miņko, scenogr. A. Klauzers.

Recenzijas par iepriekšējo sezonu iestudējumiem

M. Gorkija «Dibenā». Порачевский М. «Театр», 1972 г., № 2, с. 48—53. N. Gogoļa «Precības»; A. Tolstoja «Sāpju ceļi»; V. Ježova «Lakstīgalu nakts»; A. Volodina «Pieci vakari»; V. Ventas «Teikuma vidū punktu neliek»; M. Djarfaša «Mosties un dziedī»; A. Kristī «Peļu slazds». Дзюбинская О. «Театр», 1972 г., № 4, с. 32—40.

V. Lāča «Piecstāvu pilsēta», «Putni bez spārniem»; A. Arbuzova «Vecā Arbata pasakas»; F. Molnāra «Lilioms»; J. Svarca «Pelnrušķīte»; R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos»; J. Ivaškeviča «Vasara Noānā»; V. Sekspīra «Henrijs IV»; V. Viljamsa «Ilgu tramvajs». Фролов В. «Театр», 1972 г., № 4, с. 12—22.

E. Stāvinska «Nestunda». Vlasova T. «Literatūra un Māksla», 1971. g. 4. XII, 11. lpp.

A. Grigūļa «Sekspīrs mazgā traukus». Lācis A. «Literatūra un Māksla», 1971. g. 11. XII, 11. lpp.; Mūrnieks N. «Karogs», 1972. g., № 5, 135.—137. lpp.

A. Tolstoja «Ivans Bargaiss». Якушева Р. «Красное Знамя», 1971 г. 27 X.

J. Raiņa «Pūt, vējiņi!»; J. Ivaškeviča «Vasara Noānā»; T. Viljamsa «Ilgu tramvajs». Солодовников А. «Правда», 1972 г. 31 VIII; Патрикеева И. «Московская правда», 1972 г. 24. VIII; Сорокина Н. «Советская культура», 1972 г. 2 IX.

1971./72. G. SEZONĀ REPUBLIKAS TEĀTROS IZRĀDĪTĀS LUGAS

(Izrāžu skaits)

AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRI

Jauniestudējumi

O. Nikolai. «Jautrās vindzorietes»	13
A. Skulte. «Princeše Gundega»	14
B. Puškovs. «Negaišs»	4
B. Asafjevs. «Bahčisarajas strūklaka»	4

Atkārtojumi

V. Mocarts. «Cossi fan tutte» («Tā dara visas»)	15
J. Sibēliuss. «Skaramušs»	11
V. Kaminskis. «Mana pilsēta»	
Z. Bizē-R. Ščedrins. «Karmena»	
P. Čaikovskis. «Riekstkodis»	11
C. Puni, R. Drigo, R. Glāzups. «Parīzes Dievmātes katedrāle»	10
Dž. Verdi. «Traviata»	10
I. Morozovs. «Doktors Aikāsāp»	9
A. Zilinskis. «Spridītis»	9
P. Čaikovskis. «Gulbjū ezers»	9
A. Adāns, R. Drigo. «Korsārs»	8
J. Strauss. «Pie zilās Donavas»	8
G. Doniceti. «Lucia di Lammermoor»	8
Dž. Verdi. «Trubadūrs»	7
P. Čaikovskis. «Jevgeņijs Oņegins»	6
A. Rubinšteins. «Dēmons»	6
E. Grīgs. «Pērs Gints»	6
Z. Bizē. «Karmena»	5

A. Zilinskis. «Zelta zirgs»	5
Dž. Verdi. «Aida»	4
J. Mediņš. «Milas uzvara»	4
L. Minkuss. «Dons Kihots»	3
S. Balasanjans. «Šakuntala»	3
Dž. Pučīni. «M-me Butterfly»	3
Dž. Verdi. «Rigoletto»	3
Dž. Pučīni. «Manona Lesko»	3
Dž. Rosīni. «Seviljas bārdzīnis»	3
R. Vāgners. «Klīstošais holandie- tis»	3
O. Barskovs. «Inku zelts»	3
Dž. Pučīni. «Florija Toska»	2
M. Musorgskis. «Hovansčīna»	2
L. Delībs. «Kopēlija»	2
J. Ķepītis. «Turaidas roze»	1
P. Čaikovskis. «Apburtā princese»	1
S. Rahmaņinovs. «Aļeko» un ro- mances	1
A. Kalniņš. «Baņuta»	1
Dž. Pučīni. «Bohēma»	1
A. Dargomižskis. «Nāra»	1
Koncerti	107

ANDREJA UPISA AKADE- MISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

H. Gulbis. «Un visi nāks pie manis»	48
M. Frišs. «Santakrusa»	29
P. Putniņš. «Paši pūta, paši dega»	32
K. Saja. «Tātad dzīvoju»	14

M. Gorkijs. «Vasarnieki»	12
H. Raudseps. «Mikumerdī»	13
E. Ansons. «Stārķa matemātika» 10	

Atkārtojumi

H. Gulbis. «Aijā žūžū, bērns kā lācis»	30
E. Braginskis, E. Rjzanovs. «Reiz Jaungada naktī»	22
J. Svarcs. «Pelnušķīte»	21
A. Grigulis. «Sekspīrs mazgā traukus»	20
A. Arbuzovs. «Vecā Arbata pasakas»	19
F. Molnārs. «Lilioms»	19
V. Lācis. «Piecstāvu pilsēta»	15
V. Lācis. «Putni bez spārnīem»	14
J. Ivaškevičs. «Vasara Noānā»	14
T. Viljamss. «Ilgu tramvajs»	13
H. Gulbis. «Mans mīlais, mans dārgais»	9
D. Pavlova, V. Tokarevs. «Dienas kārtībā mīlestībā»	6
J. Smūls. «Mežonīgais kapteinis Kihnu Jens»	6
O. Valds. «Ideāls vīrs»	6
J. Rainis. «Pūt, vējiņi!»	5
R. Blaumanis. «Skröderdienas Silmačos»	4
L. Pirandello. «Seši tēli meklē autoru»	3
V. Sekspīrs. «Henrijs IV»	2

AKADEMISKAJĀ JĀŅA RAIŅA DAILES TEĀTRI

Jauniestudējumi

A. Grigulis. «Uz kuru ostu?»	31
Z. Anujs. «Ielūgums pili»	70
E. Radzinskis. «Mazliet par sievieti»	50
R. Kerndls. «Es satiku meiteni»	67
P. Putniņš. «Muļķis un pletētāji» 40	
G. Priede. «Otilija un viņas bērnu bērni»	23
V. Sekspīrs. «Ričards III»	10
M. Kulišs. «Patētiskā sonāte»	5

Atkārtojumi

E. Vulfs. «Svētki Skangalē»	31
J. Rainis. «Indulis un Ārija»	21
R. Blaumanis. «Indrāni»	11
Z. Moljers. «Iedomu slimnieks» (DT IV studijas diplomdarba izrāde)	11
J. Hašeks. «Sveiks»	7
L. Rahmanovs. «Nemierīgais vecums»	7
V. Sekspīrs. «Liela brēka, maza vilna»	4
«Lai top!»	4
F. Dostojevskis. «Idiots»	3
I. Ziedonis, P. Pētersons. «Motocikls»	2
A. Fredro. «Vienmēr joki, tikai joki» («Pans Joviaļskis»)	2
J. Gabrilovičs, S. Rozens. «Logi»	2
J. Rainis. «Spēlēju, dancoju»	1
A. Brigadere. «Raudupiete»	1
A. Gailītis. «Tomass Nipernadijs»	1
A. Sakse. «Pasakas par ziediem» (V. Gribačas un O. Dreģes radošā darba vakari — koncerti) 17	
Jubileju koncerti	2

RIGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

B. Vasiljevs. «Bet rītausmas šeit klusas ...»	59
I. Dvoreckis. «Cilvēks no malas»	27
A. Volodins. «No mīļotajiem nešķirieties»	32
A. Upits. «Zanna d'Arka» (parādīta viesizrādēs Gorkijā un Kirovā)	2

Atkārtojumi

E. Stavinskis. «Nestunda»	58
K. Sakoni. «Televīzijas traucējumi»	52
E. Braginskis, E. Rjzanovs. «Reiz Jaungada naktī»	40
A. Korins. «Viens ... divi ... trīs ...»	30

Dž. Derions. «Cilvēks no Laman- čas»	24
M. Bulgakovs. «De Moljēra kunga dzīve»	17
R. Kaugvers. «Sava sala»	17
L. Zorins. «Varšavas melodija»	14
N. Soboljščikovs-Samarins. «Run- cis zābakos»	13
M. Korabeļņiks. «Pasaka par sko- morohu un caru Zirni»	11
B. Brehts. «Kaukāza krita aplis»	11
V. Majakovskis. «Pirts»	8
J. Jurandots. «Devītais pravietis»	7
M. Gorkijs. «Dibenā»	4

RIGAS OPERETES TEĀTRI

Jauniestudējumi

V. Kollo. «Tā mīl amerikāņi» (krievu trupā)	67
A. Vilners un H. Reiherts. «Trej- meitiņas» (latviešu trupā)	8
J. Strauss (tēvs un dēls). «Vīnes valsis» (krievu trupā)	29
R. Benackis. «Mana māsa un es» (latviešu trupā)	23
A. Petrovs. «Mēs vēlamies dejot» (krievu trupā)	11
G. Načinskis. «Pēter, Pēter . . .» (latviešu trupā)	49
E. Zvejas koncerti (ar V. Līnes piedalīšanos)	26

Atkārtojumi (latviešu trupā)

I. Kalmans. «Silva»	54
I. Kalmans. «Cirka princese»	25
V. Lifšics. «Aplaupišana pus- naktī»	13
Dž. Hermans, T. Vaidlers. «Hallo, Dolli!»	8
A. Zilinskis un A. Krūklis. «Sar- kanā marmora noslēpums»	6
F. Lehārs. «Jautrā atraitne»	4
G. Ramans un J. Osmanis. «Sāls- maize Kartupeļu ielā»	3
Izbraukumu koncerti	41
Koncerti stacionārā	8

Atkārtojumi (krievu trupā)

V. Lifšics. «Aplaupišana pus- naktī»	57
I. Kalmans. «Silva»	10
J. Strauss. «Sikspārnis»	10
V. Družņins. «Lielais burvis»	7
G. Cabadze. «Lieliskā trijotne»	6
F. Lehārs. «Cigānu mila»	6
F. Lehārs. «Jautrā atraitne»	4
T. Hrenņikovs. «Baltā nakts»	3
R. Gadžijs. «Kaukāza meitene»	3
O. Sandleris. «Rītausmā»	1
Dž. Hermans, T. Vaidlers. «Hallo, Dolli!»	1

ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

Jauniestudējumi

K. Goci. «Zaļais putniņš» (krievu trupā)	37
A. Ostrovskis. «Negaiss» (latviešu trupā)	13
A. Milns. «Lācītis Pūks un viņa draugi» (atjaunojums latviešu trupā)	47
A. Gladkovs. «Teātra jaunība» (krievu trupā)	13
A. Milns. «Lācītis Pūks un viņa draugi» (atjaunojums krievu trupā)	25
A. Caks. «Spēlē, spēlmani!» (lat- viešu trupā)	42
M. Roščins. «Valentīns un Valen- tīna» (krievu trupā)	23
G. Priede. «Uguns kurs lejā pie stacijas» (latviešu trupā)	25

Atkārtojumi (latviešu trupā)

T. Jana. «Meitene un aprīlis»	49
K. Goci. «Zaļais putniņš»	26
J. Rainis. «Krauklītis»	15
A. Lindgrēna. «Brālītis un Karl- sons, kas dzīvo uz jumta»	13
S. de Kostērs. «Legenda par Pū- cesspiēgeli»	8

S. Lungins, I. Nusinovs. «Zoss spalva»	8
M. Gorkijs. «Pēdējie»	3
H. Gulbis. «Medību pils»	2
A. Lindgrēna. «Pepija Garzeķe»	1

Atkārtojumi (krievu trupā)

A. Vampilovs. «Vecākais dēls»	12
K. Cukovskis. «Cukokkala»	12
A. Arbuzovs. «Pilsēta rītausmā»	8
A. Lindgrēna. «Brālītis un Karlsons, kas dzīvo uz jumta»	7
T. Jana. «Meitene un aprīlis»	4
R. Radzinskis. «104 lappuses par mīlestību»	1

LEĻĻU TEATRI

Jauniestudējumi

G. Sapgirs, G. Ciferovs. «Šņukuriņa draugi» (latviešu trupā)	96
J. Viļkovskis, J. Osņica. «Giņjols Parizē» (latviešu trupā)	12
J. Viļkovskis, J. Osņica. «Giņjols Parizē» (krievu trupā)	18
G. Sapgirs, G. Ciferovs. «Šņukuriņa draugi» (krievu trupā)	34
G. Usačs. «Pasaka par draisko Rausi» (krievu trupā)	6
J. Stršeda. «Princese uz zirņa» (studijas izrāde latviešu valodā)	4
Ļ. Birmanis, J. Margoliņs. «Kaķis, kas gāja, kur pašam tik» (krievu trupā)	8

Atkārtojumi (latviešu trupā)

R. Blaumanis. «Velniņi»	96
J. Viļkovskis. «Lācēns Rimcīnci»	85
A. Mihailovs. «Goda vārds»	85
M. Polivanova. «Jautrie lācēni»	20
Z. Popravskis. «Runčuks Punčuks»	17
J. Zukovska un M. Astrahans. «Pīfa piedzīvojumi»	15

K. Orskis. «Sniegavīra piedzīvojumi»	14
E. Stērste. «Tips un Taps»	13
D. Urbāns. «Zilais kucēns»	11
O. Aināre un A. Cepurītis. «Slave-nais pilēns Tims»	10
J. Cērņaks un J. Gelodi. «Māsiņa Aļonuška un brālītis Ivanuška»	7
G. Priede, T. Hercberga, P. Senhofs. «Interlellis-67»	2
N. Gerneta. «Cara meita Varde»	2
V. Ļūdēns. «Rīga dimd»	1
Jaungada koncerti	36
Koncerti	11

Atkārtojumi (krievu trupā)

J. Viļkovskis. «Lācēns Rimcīnci»	40
J. Cērņaks un J. Gelodi. «Māsiņa Aļonuška un brālītis Ivanuška»	38
J. Zukovska un M. Astrahans. «Pīfa piedzīvojumi»	31
M. Polivanova. «Jautrie lācēni»	30
Z. Popravskis. «Runčuks Punčuks»	22
A. Mihailovs. «Goda vārds»	20
K. Orskis. «Sniegavīra piedzīvojumi»	20
O. Aināre un P. Cepurītis. «Slave-nais pilēns Tims»	15
E. Stērste. «Tips un Taps»	12
P. Senhofs un R. Geikins. «Baltais un melnais»	9
D. Urbāns. «Zilais kucēns»	6
N. Gerneta. «Cara meita Varde»	5
I. Stravinskis. «Petruška»	3
Jaungada koncerti	28

LIEPĀJAS TEATRI

Jauniestudējumi

V. Blažeks, L. Rihmans. «Vecīši novāc apiņus»	43
S. Naidjonovs. «Vānušina bērni»	30
Ļ. Ustinovs, O. Tabakovs. «Sniegbaltīte un septiņi rūķiņi»	24
E. Braginskis, E. Rjazanovs. «Vēlinā mīlestība» («Darba biedri»)	78
R. Rodžerss. «Oklahoma»	45

B. Vasiļjevs. «Eņģeļi ellē» («Bet rītausmas šeit klusas ...»)	38
J. O'Nils. «Mila zem gobām»	33
R. Blaumanis. «Uguni»	23
V. Delmāre. «Viņu pēdējais valsis»	13
J. Grots. «Vēstules Solveigai» (pirmizrāde 1971. g. 31. oktobrī) — G. Tūla radošais vakars	6
S. Cveigs. «Tev, kas nekad mani neesi pazinis» (pirmizrāde 1972. g. 29. martā) — I. Bīnes radošais vakars	2

Atkārtojumi

G. Priede. «Otilija un viņas bērnu bērni»	32
I. Franko. «Nozagtā laime»	29
A. Vilks un J. Ōzoliņš. «Mētras krastos»	16
A. Arbuzovs. «Vecā Arbata pasakas»	14
A. Dimā. «Trīs musketieri»	12
J. Strauss. «Vīnes valsis»	10

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

V. Zeba. «Sevi meklējot»	52
O. Joseliani. «Kamēr rati vēl ripo»	48
N. Matukovskis. «Amnestija»	30
J. Rainis. «Mušu ķēniņš»	21
V. Sekspīrs. «Tragisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi»	12
A. Brigadere. «Sievu kari ar Belcebulu»	28
Z. Skujiņš. «Brunču medības»	22
A. Čaka dzejas kompozīcija «Bet manī nav miera ...» (Veltīta A. Čaka 70. dzimšanas dienai, jauno aktieru izpildījumā, pirmizrāde 1971. g. 27. oktobrī)	3

Atkārtojumi

A. Kristi. «Peļu slazds»	78
M. Djarfašs. «Mosties un dziediet»	36
A. Volodins. «Pieci vakari»	35
N. Gogolis. «Precības»	21
V. Venta. «Teikuma vidū punktu neliek»	19
V. Ježovs. «Lakstīgalu nakts»	18
A. Kronins. «Broudija pils»	15
J. Janševskis. «Dzimtene»	14
V. Lācis. «Cilvēki maskās»	10
S. Aļošins. «Seviljas siržu laužējs»	10
D. Asjonovs. «Trīs rozes katru rītu»	8
A. Tolstojs. «Sāpju ceļi»	1

DIVKĀRTSARKANKAROGOTĀS BALTIJAS FLOTES V. VIŠŅEVSKA DRĀMAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

S. Mihalkovs. «Sombērō»	29
B. Vasiļjevs. «Bet rītausmas šeit klusas ...»	14
A. Ostrovskis. «Līgava bez pūra»	13
V. Kišenkovs. ««S» salas noslēpumi»	30
V. Solovjovs. «Bistama profesija»	25

Atkārtojumi

I. Popovs un A. Stepanovs. «Portartūra»	26
V. Višņevskis. «Un vilņojas jūra»	26
J. Mazins, G. Sapiro. «Kad nav liecinieku»	25
A. Kronins. «Broudija pils»	20
M. Mitrovičs. «Aplaupšana pusnaktī»	16
A. Tolstojs. «Ivans Bargaiss»	11
V. Sekspīrs. «Spītnieces savaldīšana»	2

LATVIEŠU AUTORU LUGU UZVEDUMI AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM

1971. gadā

1971. g. 16. martā Cernigovas T. Sevčenko ukraiņu muzikāli dramatiskajā teātrī notika J. Raiņa lugas «Pūt, vējiņi!» pirmizrāde. To iestudējis režisors L. Otrjuhs, scenogrāfs A. Kločkovs. Lugu ukraiņu valodā tulkojis G. Brežņevs, komponists A. Radčenko.

1971. g. 4. maijā teātris ar šo izrādi viesojies Rīgā, Baltijas kara apgabala Vīrsnieku nama telpās.

*

1971. g. oktobrī Krimas muzikāli dramatisks teātris Simferopolē iestudēja V. Lāča romāna «Zvejnieka dēls» dramatisējumu. Izrādes režisors V. Nedaškovskis, scenogrāfs A. Lagno, komponists M. Magaļņikovs.

*

1971. g. 18. decembrī Panevėžas drāmas teātrī notika G. Priedes komēdijas «Otilija un viņas bērnu bērni» pirmizrāde. To iestudējis režisors V. Bledis, dekoratīvo noformējumu veidojusi Viļņas māksliniece A. Berķīte, komponists B. Kutavičs.

Recenzijas: Dzenītis Ģ. «Literatūra un Māksla», 1971. g. 25. XII, 13. lpp.

1972. gadā

1972. g. janvārī Ļvovas apgabala Jaroslava Galana muzikāli dramatiskajā teātrī iestudēta J. Raiņa luga «Pūt, vējiņi!». Izrādes režisors Vasilis Smiņecs, scenogrāfs Jurijs Stefančuks.

*

1972. g. 20. jūlijā VDR televīzijas studija Berlīnē sniedza G. Priedes lugas «Pa valzivju ceļu» uzvedumu ar nosaukumu «Kur kaijas lido — vaļi iet», ko iestudējis režisors Fricis Bornemans. Lugu vācu valodā tulkojusi Lija Pīrskaveca.

Recenzijas: Freimane V. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 29. VII, 5. lpp.

LATVIJAS PSR TEĀTRU VIESIZRĀDES AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM

1971. gadā

No 24. novembra līdz 30. novembrim Klaipēdā notika Baltijas jūras ostas pilsētu II teātru salidojums. Salidojumā piedalījās Klaipēdas drāmas teātris, L. Koidulas Pērnavas drāmas teātris, Kaļiņingradas apgabala drāmas teātris, kā arī abi Liepājas teātri. Divkārtsarkankarogotās Baltijas flotes V. Višņevska drāmas teātris salidojumā sniedza izrādi — I. Popova un A. Stepanova «Portartūra» (26. novembrī), bet Liepājas teātris R. Blaumaņa komēdijas «Skroderdienas Silmačos» uzvedumu (28. novembrī).

*

27. un 28. novembrī Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Ļeņingradā ar izrādi — Dž. Deriona «Cilvēks no Lamančas».

*

Rīgas Leļļu teātra krievu trupa viesojās 11. decembrī Harkovas televīzijā ar K. Orska lugas «Sniegavīra piedzīvojumi» izrādi, 15., 16. un 17. decembrī Kijevas televīzijā, parādot trīs uzvedumus — K. Orska «Sniegavīra piedzīvojumi», E. Stērstes «Tips un Taps», J. Viļkovska «Lācēns Rīmcimci». Pēc tam izrādes «Sniegavīra piedzīvojumi» un «Lācēns Rīmcimci» rīdzinieki 19. un 20. decembrī spēlēja Hersonas televīzijas studijā.

*

Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta trupa no 1971. g. 23. decembra līdz 1972. g. 4. janvārim viesojās Itālijas un Francijas pilsētās — Kastelfranko, Prato, Turinā, Milānā, Kannās. Viesizrāžu repertuārā: Ž. Bizē-R. Šcedrina «Karmena», D. Sostakoviča «Jaunkundze un huligāns», F. Šopēna «Sopeniāna», P. Čaikovska baleta «Gulbjū ezers» 2. cēliens, fragmenti no baletiem — C. Puni, R. Drigo, R. Glāzupa «Parīzes Dievmātes katedrāle», Ž. Adana un R. Drigo «Korsārs», P. Čaikovska «Riekstkodis», A. Liepiņa valsis no baleta «Laima», baleta miniatūras — E. Dārziņa «Melanholiskais valsis», P. Barisona «Nakts vijoles», E. Igenbergas «Etīdes», kā arī latviešu tautas dejas «Rucavietis» un «Gatves dejas».

*

Rīgas leļļu teātra krievu trupa viesojās Minskas televīzijas studijā 23. decembrī ar K. Orska lugas «Sniegavīra piedzīvojumi», bet 24. decembrī ar E. Stērstes lugas «Tips un Taps» iestudējumu.

1972. gadā

No 13. janvāra līdz 20. janvārim Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta trupa un orķestris viesojās Ļeņingradā ar baletiem — C. Puni, R. Drigo, R. Glāzupa «Parīzes Dievmātes katedrāle», Ž. Bizē-R. Ščedrīna «Karmena», J. Sibēliusa «Skaramušs», F. Šopēna «Sopeniāna», kā arī ar koncertprogrammu un atsevišķu deju numuriem.

*

No 25. februāra līdz 19. martam Divkārtsarkankarogotās Baltijas flotes V. Višņevska drāmas teātris viesojās Pinskā (Baltkrievijas PSR) ar šādām izrādēm: A. Tolstoja «Ivans Bargaiss», I. Popova, A. Stepanova «Portartūra», L. Siņeļņikova «Virs mums jūras viļņi», V. Višņevska «Un viļņojas jūra», S. Mihalkova «Sombērō», G. Mazina, J. Sapiro «Kad nav liecinieku», B. Vasiljeva «Bet rītausmas šeit klusas ...», A. Ostrovska «Līgava bez pūra», A. Kronina «Broudija pils».

*

No 12. marta līdz 22. martam Rīgas Leļļu teātra krievu trupa viesojās Kaļiņingradā ar J. Viļkovska lugas «Lācēns Rimcimci» izrādi.

*

No 22. marta līdz 31. martam Divkārtsarkankarogotās Baltijas flotes V. Višņevska drāmas teātris viesojās Mozirā (Baltkrievijas PSR) ar šādām izrādēm: A. Ostrovska «Līgava bez pūra», A. Tolstoja «Ivans Bargaiss», I. Popova, A. Stepanova «Portartūra», B. Vasiljeva «Bet rītausmas šeit klusas ...», V. Višņevska «Un viļņojas jūra», S. Mihalkova «Sombērō», G. Mazina, J. Sapiro «Kad nav liecinieku», L. Siņeļņikova «Virs mums jūras viļņi», A. Kronina «Broudija pils».

*

No 7. aprīļa līdz 9. aprīlim Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Ļeņingradā ar Dž. Derīona «Cilvēks no Lamančas».

*

No 3. maija līdz 9. maijam Rīgas Leļļu teātra krievu trupa viesojās Tallinā ar J. Čerņaka un J. Gelodi lugas «Māsiņa Aļonuška un brālītis Ivanuška» izrādi.

*

No 12. maija līdz 23. maijam Divkārtsarkankarogotās Baltijas flotes V. Višņevska drāmas teātris viesojās Pleskavas apgabala Šebezās pilsētā ar V. Kišenkova lugas «S» salas noslēpumi» izrādi.

*

No 18. maija līdz 25. maijam Rīgas Leļļu teātra latviešu un krievu trupa viesojās Maskavā, Estrādes teātra telpās. Viesizrāžu repertuārā šādas izrādes: R. Blaumaņa «Velniņi», I. Stravinska «Petruška», J. Stršedas «Princese uz zirņa», P. Šenhofa un R. Geikina «Baltais un melnais», O. Aināres un P. Čepurīša «Slavenais pilēns Tims», G. Usača «Pasaka par draisko Rausi».

*

No 18. maija līdz 29. maijam Divkārtsarkankarogotās Baltijas flotes V. Višņevska drāmas teātris viesojās Kauņā ar V. Solovjova lugas «Bīstamā profesija» izrādi.

*

No 1. jūnija līdz 29. jūnijam Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Gorkijā ar šādām izrādēm: I. Dvorecka «Cilvēks no malas», B. Vasiljeva «Bet ritaumas šeit klusas ...», A. Volodina «No mīļotajiem nešķirieties», L. Zorina «Varšavas melodija», A. Korina «Viens ... divi ... trīs ...», B. Brehta «Kaukāza krīta aplis», E. Stavinska «Nestunda», M. Bulgakova «De Moljēra kunga dzīve», Dž. Deriona «Cilvēks no Lamančas», K. Sakoni «Televīzijas traucējumi», N. Soboļščikova-Samarina «Runcis zābakos», A. Upīša «Žanna d'Arka».

Teātris paralēli sniedza izrādes arī Gorkijas apgabala rajonu centros Kanaينو, Kstovo, Dzeržinskā, Pavlovo, Ordžonikidzē, Sormovā.

*

No 2. jūnija līdz 11. jūnijam Divkārtsarkankarogotās Baltijas flotes V. Višņevska drāmas teātris viesojās Kauņā ar V. Kišenkova lugas «S» salas noslēpumi» izrādi.

*

No 1. jūlija līdz 31. jūlijam Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Kirovā, Slobodskā, Vahruši, Halturinā, Novobjadskā, Kiročepeckā u. c. ar šādām izrādēm: B. Vasiljeva «Bet ritaumas šeit klusas ...», A. Volodina «No mīļotajiem nešķirieties», E. Stavinska «Nestunda», B. Brehta «Kaukāza krīta aplis», A. Korina «Viens ... divi ... trīs ...», Dž. Deriona «Cilvēks no Lamančas», K. Sakoni «Televīzijas traucējumi», L. Zorina «Varšavas melodija», M. Bulgakova «De Moljēra kunga dzīve», N. Soboļščikova-Samarina «Runcis zābakos», A. Upīša «Žanna d'Arka».

*

23. jūlijā Rīgas Operetes teātra krievu trupa viesojās Tartu ar V. Kollo «Tā mīl amerikāņi».

*

No 24. jūlija līdz 6. augustam Rīgas Operetes teātra krievu trupa viesojās Pleskavā un Pleskavas apgabala pilsētās — Velikije Luki, Pečorā, Ostrovā, Dno, Novorževskā, Krasnogorskā, Novosokolņikos ar V. Kollo operetes «Tā mīl amerikāņi» uzvedumu.

*

Sakarā ar PSRS nodibināšanas 50. gadadienai veltīto brālīgo republiku mākslas skati no 17. augusta līdz 27. augustam Maskavā Akadēmiskā Dailes teātra filiāles telpās viesojās A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris. Viesizrāžu repertuārā šādas izrādes: J. Raiņa «Pūt, vējiņ!», H. Gulbja «Mans mīlais, mans dārgais», V. Lāča dielģija «Piecstāvu pilsēta» un «Putni bez spārniem», M. Gorkija «Vasarnieki», J. Smūla «Mežonīgais kapteinis Kihnu Jens», J. Ivaškeviča «Vasara Noānā», T. Viljamsa «Ilgu tramvajs».

CITU PSRS TEATRU UN ĀRZEMJU KOLEKTIVU VIESIZRĀDES MŪSU REPUBLIKĀ

1971. gadā

No 10. septembra līdz 26. septembrim Daugavpilī, Rēzeknē, Ludzā, Krāslavā, Viļānos un Jēkabpilī, bet no 28. septembra līdz 10. oktobrim Liepājā viesojās Viskrievijas Teātra biedrības Maskavas literatūras teātris ar šādu repertuāru: F. Dostojevska «Nabaga ļaudis», D. Kjusakas «Karsta vasara Berlīnē», M. Arlana, I. Sova «Mīlestība ... dzīve», A. Puškina pasakas — «Par zelta gailīti», «Par popu un viņa kalpu Baldu», J. Nagibina «Steidzīgi vajadzīgi sirmi mati».

*

No 9. novembra līdz 16. novembrim Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Ļeņingradas Padomes teātris ar divām izrādēm — A. Arbuzova «Taņa», J. Dinova «Puškins Odesā».

*

No 20. novembra līdz 27. novembrim Daugavpilī viesojās Mogilevas apgabala drāmas un komēdijas teātris ar šādām izrādēm: K. Simonova «Puisis no mūsu pilsētas», A. Ostrovska «Ienesīga vieta», M. Džarfaša «Mosties un dziedīl», A. Makajonoka «Tribunāls».

*

No 24. novembra līdz 28. novembrim Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Nīderlandes nacionālais balets. Viesi sniedza koncertprogrammas apvienotus iestudējumus: M. Fokina «Silfidas» («Sopeniāna» — F. Šopena mūzika), Dž. Balančina «Serenāde», «Valsis» (P. Čaikovska mūzika), D. Lišina «Izlaiduma balle» (J. Strausa mūzika), Dž. Kartera «Romantiskais pas de deux» (Dž. Rosīni mūzika), B. Bartoka «Brīnišķīgais mandarīns», K. Jesa «Zaļais galds» (F. A. Koena mūzika), R. van Danciga «Naksnīgā sala» (K. Debisi mūzika) un «Džungļi» (H. Badingsa mūzika), T. van Šaka «Post Imperfect» (D. Ligeti mūzika), H. van Manena «Pieci skaņdarbi» (P. Hindemita mūzika), O. Areza «Oreols» (T. Albinoni mūzika).

*

No 1. decembra līdz 4. decembrim VEF Kultūras pils telpās viesojās Parīzes teātris «Ateljē». Viesizrāžu repertuārā divas izrādes — Ž. Anuija «Tikšanās Sanlisā» un M. Emē «Mēness putniņi».

*

No 10. decembra līdz 17. decembrim Baltijas kara apgabala Virsnieku namā viesojās Leningradas V. Komisarževskas dramatiskais teātris, parādot trīs izrādes: N. Matukovska «Amnestija», B. Laskina «Laiks mīlēt», B. Sova «Miljonāre».

*

No 10. decembra līdz 16. decembrim Daugavpili, Ludzā, Krāslavā, Rēzeknē un Dagdā viesojās Leningradas drāmas un komēdijas teātris ar izrādi — J. Petuhova «Žilīe lieti».

*

No 18. decembra līdz 22. decembrim Baltijas kara apgabala Virsnieku namā viesojās Igaunijas PSR Krievu drāmas teātris ar diviem uzvedumiem: E. Braginska un E. Rjzanova «Darba biedri», L. Zuhovicka «Vieni bez sargeņģeļu svitas».

*

No 25. decembra līdz 27. decembrim Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Igaunijas PSR Akadēmiskā operas un baleta teātra «Estonia» baleta trupa, parādot divus uzvedumus — E. Tamberga «Joanna tentata» un A. Hačaturjana «Gajanē».

1972. gadā

7., 8. un 9. janvārī Daugavpilī, Rēzeknē un Ludzā viesojās Leningradas drāmas un komēdijas teātris ar izrādi — Dž. Patrika «Divainā mīsis Sevidža».

*

No 10. janvāra līdz 20. janvārim Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Maskavas Mazās Bronnajas drāmas teātris ar trim iestudējumiem: A. Arbuzova «Vecā Arbata pasakas», N. Dumbadzes «Neraizējies, mātī!», L. Suharevskas un J. Jakuškina «Veiksmju ballē» («Edite Piafa»).

*

No 25. janvāra līdz 27. janvārim Baltijas kara apgabala Virsnieku namā viesojās Baltkrievijas PSR M. Gorkija Krievu drāmas teātris ar izrādi — L. Zuhovicka «Atmaksas vecums».

*

No 9. februāra līdz 13. februārim Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Stutgartes (VFR) baleta trupa ar baletiem «Onegins» (pēc A. Puškina romāna «Jevgeņijs Onegins» motīviem; P. Čaikovska mūzika) un «Spītnieces savaldīšana» (pēc V. Šekspīra lugas; Kurta-Hainca Stolca mūzika pēc D. Škarlati motīviem), kā arī koncerta programmu — «Prelūdijas»

(K. Debisi mūzika), «Opuss Nr. 1» (A. Veberna mūzika «Pasakalja»), «Salāti» (D. Mijo mūzika), Pas de deux «Veltījums Lielajam teātrim» (A. Glazunova mūzika), «Balets» (J. Brāmsa mūzika klavierkoncertam ar orķestri B-Dur).

*

No 19. februāra līdz 27. februārim Daugavpilī viesojās Leningradas drāmas un komēdijas teātris ar šādām izrādēm: V. Konstantinova un B. Racera «Inkognito», S. Aļošina «Cita», P. Gvozdeva «Pasaka par meiteni neveiksminieci», M. Baidžijeva «Divkauja», V. Savrina «Mani paziņas», A. Dmitrijeva «Ģimenes galva», M. Djarfaša «Mosties un dziedī!», A. Kasonas «Trešais vārds».

*

No 20. februāra līdz 26. februārim Rīgas skolās, bet no 28. februāra līdz 19. martam Subatē, Dagdā, Daugavpilī, Rēzeknē, Maltā, Preiļos, Viļānos, Ludzā, Zilupē, Balvos, Viļakā viesojās Kaļiņingradas leļļu teātris ar izrādi — G. Uspenska un A. Kočetova «Ceburaška».

*

No 6. marta līdz 10. martam Baltijas kara apgabala Virsnieku namā viesojās Leningradas drāmas un komēdijas teātris ar izrādi — J. Petuhova «Zilie lieti».

*

No 16. marta līdz 20. martam Daugavpilī viesojās Smolenskas apgabala dramatiskais teātris ar šādām izrādēm: V. Rozova «Laimīgu ceļul», S. Naidjonova «Vaņušina bērni», F. Dostojevska «Stepančikova sādza un tās iemītnieki», I. Kuzņecova «Maskavas brīvdienu», V. Lifšica «Meklē vēju laukā», K. Sulžana «Brēmenes muzikanti».

*

No 3. aprīļa līdz 11. aprīlim Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Leningradas Akadēmiskais komēdijas teātris ar diem iestudējumiem: A. Hazina «Attāls radnieks», V. Polakova «Lai dzīvo karalist!».

*

No 24. aprīļa līdz 30. aprīlim Rīgas Leļļu teātra telpās viesojās Bulgārijas Tautas Republikas Ruses pilsētas Tautas leļļu teātris, parādot bulgāru tautas pasakas «Spēkavīrs un zelta ābols» uzvedumu.

*

No 21. aprīļa līdz 2. maijam Daugavpilī viesojās Leningradas drāmas un komēdijas teātris ar šādām izrādēm: A. Chaidzes «Tilts», J. Smirnova «Iemīlējusies un es».

*

18. un 19. maijā Akadēmiskās operas un baleta teātra telpās viesojās Igaunijas PSR Akadēmiskais operas un baleta teātris «Estonia» ar Dž. Pučīni komisko viencēliena operu «Džanni Skiki» un plašu koncertu.

*

No 5. jūnija līdz 22. jūnijam Baltijas kara apgabala Virsnieku namā viesojās Kaļiņinas dramatiskais teātris ar šādām izrādēm: K. Simonova «Tā arī būs», J. Volčeka «Fiziķi un liriki», E. Braginska un E. Rjazanova «Darba biedri», G. Hugajeva «Manas sievas vīrs», J. Svarca «Divas kļavas», M. Gorkija «Vecis», G. Figueiredo «Ezops», V. Delmāres «Tālāk klusums» («Viņu pēdējais valsis»), E. Olbi «Visi dārzā».

*

No 5. jūnija līdz 25. jūnijam Daugavpilī viesojās Baltkrievijas PSR Muzikālās komēdijas teātris ar šādiem uzvedumiem: I. Kalmana «Monmartras vijolīte», I. Streļņikova «Holopka», I. Kalmana «Bajadēra», I. Dunaļevska «Brīvie vīji», A. Ešpaja «Uzmanību, filmējam!», O. Sandlera «Cetri no Zannas ielas».

*

No 25. jūnija līdz 7. jūlijam Kaļiņinas dramatiskais teātris viesojās Daugavpilī, Preiļos, Balvos, Rēzeknē, Dagdā, Višķos, Krāslavā, Ludzā, Kārsavā, Zilupē, Viļānos, Maltā, parādot tur šādas izrādes: G. Hugajeva «Manas sievas vīrs», V. Delmāres «Tālāk klusums» («Viņu pēdējais valsis»), E. Olbi «Visi dārzā».

*

No 3. jūlija līdz 31. jūlijam Akadēmiskā operas un baleta teātra, kā arī A. Upiša Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās Maskavas A. Puškina drāmas teātris ar šādām izrādēm: B. Ravenskiha, M. Ančarova «Dramatiskā dziesma», G. Mdivani «Varenā māte», V. Katajeva «Riņķa kvadrātūra», V. Balašova «Leģenda par Paganīni», S. Antonova «Pārplēstais rublis», A. Ostrovska «Verdenes», I. Gončarova «Oblomovs», L. Andrejeva «Mūsu mūža dienas», B. Šova «Sokolādes zaldātiņš», J. Hašeka «Krietnā kareivja Šveika piedzivojumi», L. Skvarcīni «Meitene no Romānijas ciema», M. Zoščenko «Audekla portfelis», J. Osnosa «Neredzamais draugs».

*

No 4. jūlija līdz 31. jūlijam Baltijas kara apgabala Virsnieku namā viesojās Ļeņingradas Lielais leļļu teātris ar šādiem iestudējumiem: M. Gindina un G. Rjabkina «Pusnakts stundā», K. Rižova un A. Kolķera «Tveriet laimes mirkli!», B. Gadora un S. Darvaša «Skaistā Galateja», B. Sevelova, L. Gelbarta «Blēņu komēdija», V. Dihovičņija, M. Slobodskoja un M. Cervinska «Tajā vakarā notika...», J. Svarca «Sarkangalvīte», M. Turovera un J. Mirskova «Sivēntiņš Čoks».

*

No 4. augusta līdz 14. augustam Daugavpilī, bet 15. augustā Ludzā viesojās Maskavas apgabala operetes teātris ar šādu repertuāru: J. Miļutina «Cirkā iedegas uguns», O. Sandlera «Ritaukmā», J. Zaksa «Jautrais karnevāls», R. Frimla un H. Stotharta «Rozmarija», N. Streļņikova «Holopka».

*

No 1. augusta līdz 31. augustam Akadēmiskajā operas un baleta teātrī, A. Upiša Akadēmiskajā drāmas teātrī, kā arī Rīgas Krievu drāmas teātra telpās viesojās Maskavas Mazās Bronnajas drāmas teātris ar šādām izrādēm: L. Leonova «Zelta kariete», F. Dostojevskā, V. Rozova «Brālis Aļoša», N. Dumbadzes «Neraizējies, mātī», A. Arbuzova «Nelaimīga cilvēka laimīgās dienas», I. Dvorecka «Cilvēks no malas», I. Stemlera «Lielmeistara rezultāts», A. Arbuzova «Vecā Arbata pasakas», J. Volčeka «Fiziķi un liriķi», A. Makajonoka «Tribunāls», V. Sekspīra «Romeo un Džuljeta», F. Dīrenmata «Vecās dāmas vizīte», L. Suharevskas un J. Jakuškina «Veiksmju ballē» («Edīte Piafa»), O. Daneka «Laulību aferista kāzas».

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TAUTAS TEĀTROS

1971./72. gada sezonā

ALOKSNES TAUTAS TEĀTRI

1972. gadā

M. Birzes «Melnš Cimmermaņa pianīno» 6. VIII; rež. U. Sedlenieks, scenogr. A. Būnanis.

BALTIJAS KARA APGABALA TAUTAS TEĀTRI

1972. gadā

B. Vasiljeva «Bet rītausmas šeit klusas...» (S. Dimanta un B. Erina dramatisējums) 28. I; rež. I. Cisers, scenogr. M. Kitajevs.

A. Azarha «Bet vilciens iet» 21. V; rež. M. Sila, scenogr. T. Ševeiko.

BAUSKAS MUZIĶĀLI DRAMATISKAJĀ TAUTAS TEĀTRI

1972. gadā

E. Pihlaka «Atjautīgās līgavas» 25. I; rež. D. Upītis, scenogr. M. Polis.

M. Unta «Čarlija krustmāte» 2. VI; rež. M. Purva, scenogr. M. Polis.

E. VEIDENBAUMA CESU TAUTAS TEĀTRI

1971. gadā

Literāri muzikāla kompozīcija «Arī Dzimtenes akmeņiem dzīvības cena» (studijas darbs) 6. XI; rež. R. Bērziņa.

S. Rannamā «Kadrija» (studijas izrāde) 3. XII; rež. R. Bērziņa, scenogr. A. Amoliņš. Recenzijas: Brengmane R. «Padomju Druva», 1972. g. 4. I.

F. DZERZINSKA KULTURAS NAMA TAUTAS TEĀTRI «EHO»

1971. gadā

V. Korostiļova «Brigantina» 15. XI; rež. K. Skorika, scenogr. V. Treijs.

1972. gadā

N. Gogoļa «Revidents» 25. V; rež. K. Skorika, scenogr. J. Treijs-Briedis.

JEKABPILS TAUTAS TEĀTRI

1971. gadā

K. Sajas «Nemiers» 17. VII; rež. B. Reinsone-Kovaļonoka, G. Kovaļonoks, scenogr. J. Valainis.

1972. gadā

J. Jaunsudrabiņa «Jo pliks, jo traks» 23. II; rež. B. Reinsone-Kovaļonoka, G. Kovaļonoks, scenogr. J. Valainis.

A. Berestinska «Ēs tevi gaidīšu» («Nataša») 25. VI; rež. B. Reinsone-Kovaļonoka, G. Kovaļonoks, scenogr. J. Valainis.

A. ALUNĀNA JELGAVAS TAUTAS TEĀTRI

1971. gadā

J. Švarca «Sniega karaliene» 26. IX; rež. L. Lakstiņa, scenogr. G. Kotello.

G. Priedes «Vikas pirmā balle» 26. XI; rež. I. Alekse, scenogr. G. Kotello.

1972. gadā

G. Priedes «Vecrīgas lībieša portrets» 19. II; rež. L. Nefedova, I. Alekse, scenogr. G. Kotello. Recenzijas: Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 3. VI, 8.—9. lpp.; Raits A. «Darba Uzvara», 1972. g. 29. II; Mortukāne A. «Literatūra un Māksla», 1972. g. 23. IX, 5. lpp.; Hausmanis V. «Dzimtenes Balss», 1972. g. 19. X.

L. Zorina «Varšavas melodija» 16. IV; rež. L. Nefedova, scenogr. G. Kotello.

R. Blaumaņa «Brīnumzāle» 17. VI; rež. I. Alekse, scenogr. G. Kotello. Recenzijas: Krūmiņš G. «Padomju Jaunatne», 1972. g. 22. X.

AUSEKĻA LIMBAŽU TAUTAS TEĀTRI

1972. gadā

E. Alta «Marta» 1. V; rež. D. Vanags, scenogr. U. Udris.

R. Blaumaņa «Indrāni» 17. VI; rež. I. Leimane, scenogr. M. Ozoliņš.

L. Zuhovicka «Vieni bez sargeņģeļu svītas» 17. VII; rež. D. Vanags, scenogr. U. Udris.

R. BLAUMAŅA MADONAS TAUTAS TEĀTRI

1972. gadā

R. Blaumaņa «No saldenās pudeles» 1. IV; rež. S. Harlatova, scenogr. M. Ozols.

S. Mihalkova «Sombrēro» (studijas izrāde) 1. IV; rež. M. Brieze, scenogr. M. Ozols.

A. Upīša «Atraitnes vīrs» 20. V; rež. A. Jauniņš, scenogr. M. Ozols.

OGRES TAUTAS TEĀTRI

1972. gadā

J. Edlisa «Jūnijs — vasaras sākums» 27. III; rež. L. Lakstiņa, scenogr. J. Liepiņš.

REZEKNES TAUTAS TEĀTRI

1971. gadā

V. Sobko «Saglabā manu noslēpumu» (krievu trupā) 3. XI; rež. A. Varslavāns, scenogr. A. Kūkojs.

1972. gadā

A. Makajonoka «Tribunāls» (krievu trupā) 15. VII; rež. A. Varslavāns, scenogr. A. Kūkojs.

TAUTAS ANSAMBLI «RIGAS PANTOMIMA»

1972. gadā

R. Ligerā kompozīcija «Ekspromti» (etīdes) 31. I; rež. R. Ligers, J. Radziņa muzikālā kompozīcija. Recenzijas: Skalbergs A. «Karogs», 1972, № 4, 175.—176. lpp.

RIGAS A. POPOVA RADIORŪPNICAS TAUTAS TEĀTRI

1971. gadā

Moljēra «Skapēna nedarbi» 1. X; rež. V. Gibeiko, scenogr. J. Piete.

1972. gadā

E. Braginska un E. Rjazanova «Darba biedri» 21. V; rež. V. Gibeiko, scenogr. M. Tobijāns, O. Riņķis.

SALDUS TAUTAS TEĀTRI

1972. gadā

G. Priedes «Normunda meitene» (studijas izrāde) 11. II; rež. E. Jaroša, scenogr. V. Valaine.

V. Sauleskalna «Piemēram: Katrīna» 30. VII; rež. Dz. Siliņa, scenogr. V. Valaine.

SMILTENES TAUTAS TEĀTRI

1971. gadā

B. Nušiča «Filozofijas doktors» 20. II; rež. L. Duka, scenogr. A. Būmanis.

1972. gadā

A. Arbuzova «Klejojumu gadi» 13. V; rež. V. Zelmene, scenogr. A. Būmanis.

K. VALDEMĀRA TALSU TAUTAS TEĀTRI

1971. gadā

E. Vēvera «Iedēstiet rozes zemē nolādētā» 3. VII; rež. J. Pudžs, scenogr. A. Āboliņš.

Literāri muzikāls uzvedums «Slava lielajam Oktobrim» 5. XI; rež. J. Pudžs, scenogr. A. Āboliņš.

VENTSPILS TAUTAS TEĀTRI

1972. gadā

I. Indrānes «Kam tu zviedzi, kumeliņi» 1. IV; rež. R. Baltailks, scenogr. A. Zirnis.

B. Brehta «Trisgrašu opera» 26. V; rež. K. Bembers, scenogr. K. Norvaitis.

GODA NOSAUKUMI
LATVIJAS PSR TEĀTRA DARBINIEKIEM

(piešķirti no 1971. g. 1. septembra
līdz 1972. g. 1. septembrim)

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Kārlim Zariņam, Akadēmiskā operas un baleta teātra operas solistam (1972. g. 19. V).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

1. Jēkabam Krēsliņam, Rīgas Operetes teātra aktierim (1971. g. 17. XI).

2. Renātei Šteinbergai-Pučkai, Rīgas Operetes teātra aktrisei (1971. g. 17. XI).

A. UPIŠA VALSTS AKADEMISKĀ DRĀMAS TEĀTRA VIESIZRĀDES
DES MASKAVĀ 1972. GADA AUGUSTĀ



Teātra kolektīvu sagaida Rīgas stacijā Maskavā.

Teātra kolektīvs pie Maskavas Dailes teātra filiāles ēkas, kur notika viesizrādes.





Skatītāju zālē.

M. Zemdega, E. Radziņa, teātra kritiķis A. Solodovņikovs, G. Cilinskis un mākslas zinātniece M. Kuļešova PSRS Kultūras ministrijas rīkotās viesizrāžu apspriedes starpbrīdī.





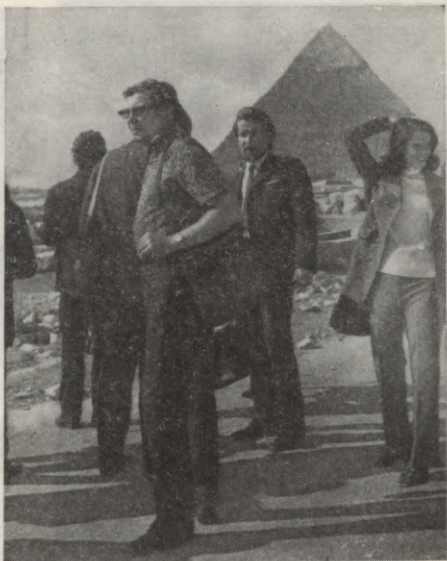
*Sefības koncerts fabrikā «Красная заря». Uztājas — E. Girgen-
sons.*

*Teātra darbinieki pie Centrālās televīzijas ēkas pēc teātra viesizrā-
dēm veltītās pārraides noskatišanās.*



AKADEMISKĀ OPERAS UN
BALETA TEĀTRA TRUPAS
VIESIZRĀDES ĒĢIPTE

*A. Dragone, I. Zaķis, A. Spu-
ra pie HeĢrena piramīdas.*

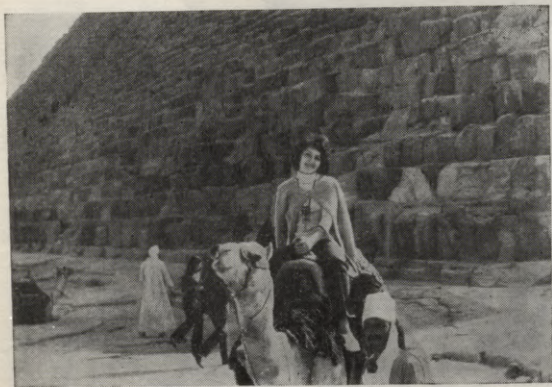


*Pie Heopsa piramīdas
sfinksas.*



*J. Biviņš un L. Tuisova šefibas
koncertā Aleksandrijā.*

G. Zdanova.





*Aleksandrijas Romas teātra drupas. No labās — M. Dābols un
A. Lembergs.*



*Pie Nasera universitātes
Kairā.*

Olga Pūce

BIBLIOGRĀFIJA

1. LITERATŪRA LATVIEŠU VALODĀ PAR TEĀTRI UN SKATUVES MĀKSLINIEKIEM NO 1971. GADA MAIJA LIDZ 1972. GADA MAIJAM

1. Grāmatas

Dzene L. Lidija Freimane. R., «Liesma», 1971. 181 lpp. ar il.

Grēviņš M. Dailes teātris. R., «Liesma», 1971. 239 lpp. ar il.

Kāpums mūža garumā. Atmiņas par Amtmani-Briedīti. R., «Liesma», 1971. 159 lpp. ar il.

Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka Jāņa Hunhena 60 mūža un 35 radoša darba gadu jubilejas vakars. R., 1971. 12 lpp. ar il. (LPSR Valsts ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotais Akad. operas un baleta teātris).

Latvijas PSR Teātra biedrības kongress, VIII. Informatīvais materiāls par Latvijas PSR Teātra biedrības darbību (1967.—1971. g.). R., 1971. 47 lpp. ar il. Nolikums par Tautas kolektīviem Latvijas PSR. R., E. Melngaiļa Tautas mākslas nams, 1971. 8 lpp.

Teātris un Dzīve (15.). R., «Liesma», 1971. 189 lpp. ar il.

2. Raksti periodikā

a) Vispārīgi raksti

Akurātere L. Sodiena ir tikai viena. Sākam sarunu par oriģināldramaturģiju. — «Lit. un Māksla», 1972, 20. maijā, 11. lpp.

Ancītis V. Par latviešu padomju dramaturģijas sākumiem. [Par J. Daumanta lugu «Ciņa par nākotni» un tās iestudējumu Pēterpils Latv. strādņu teātrī 1918. g.]. — «Karogs», 1971, № 12, 139.—142. lpp.

Artmane V. Mākslas prieks. — «Rīgas Balss», 1971, 31. dec.

Artmane V., Āboltiņš P. Strādnieks teātrī. Saruna. — «Jautāj. un Atbildes», 1972, № 10, 18.—20. lpp.

Augstkalna M. Laikmeta šķērsgriezums. [Par 1971./72. g. sezonas jauniestudējumiem]. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1971, 5.—15. lpp.

Belmane A. Scenogrāfu seminārs. — «Lit. un Māksla», 1971, 30. okt., 15. lpp.

Belovs A. Uz skatuves — Maskavas viesi. [Maskavas literāri dramatiskā teātra viesizrādes Daugavpilī]. — «Avangards», 1971, 23. sept.

Beloozjorovs V. Pēc daudzām ziemām, daudzām sezonām. [Sakarā ar M. Jermolovas Maskavas teātra viesizrādēm Rīgā]. — «Cīņa», 1971, 30. jūn.

Biezis G. «Zvejnieka dēls» Simferopoles teātri. — «Lit. un Māksla», 1971, 25. dec., 13. lpp.

Bremze M. Spēks un daile vienojās cīņā. [No latv. teātra vēst.]. — «Dzimtenes Balss», 1972, 3. febr.

Briede-Bulavinova V. Daži akcenti muzikālo teātru darba vērojumā. — «Rīgas Balss», 1971, 29. sept.

Bulgāru lelles. [Par Ruses Tautas leļļu teātra viesizrādēm Rīgā]. — «Lit. un Māksla», 1972, 29. apr., 15. lpp.

Cukura D. Latviešu teātra mākslas diena Maskavā. — «Rīgas Balss», 1972, 27. martā.

Capase Dz. Ungāru dramaturģijas festivāls [Latvijas PSR teātros]. — «Māksla», 1971, № 3, 34.—36. lpp.

Dramatiskajos teātros. [Raksti]. — «Rīgas Balss», 1972, 13. martā.

Drizulis A. Par sabiedriski aktīvu laikmeta atklāsmi teātra mākslā. — «Māksla», 1972, № 9, 2.—3. lpp.

Drulle E. Nīderlandes balets Rīgā. — «Lit. un Māksla», 1971, 18. dec., 13. lpp.

Fišmeistere D. Teātra kritika un skaitļi. — «Lit. un Māksla», 1971, 2. okt., 12.—13. lpp.

Freimane L. Skatītāja draugs. [Sakarā ar Starptautisko teātra dienu]. — «Cīņa», 1972, 26. martā.

Freimane L. Teātris pasaules meridiānos. — «Dzimtenes Balss», 1971, 15. jūl.

Freinberga S. Ceļš uz sintēzi. [Par teātru režiju]. — «Lit. un Māksla», 1971, 23. okt., 2. lpp.

Freinberga S. Domas par teātra sezonas mantojumu. — «Lit. un Māksla», 1971, 4. sept., 2.—3. lpp.

Freinberga S. Pa teātru pavasara pēdām. — «Cīņa», 1971, 11. jūl.

Goba M. Pelnrušķīte, auto un teātra gleznotāji. [VI republ. teātra un kino mākslinieku darbu izstāde]. — «Dzimtenes Balss», 1971, 21. okt.

Goba M. Viesizrāžu vasara Rīgā. — «Dzimtenes Balss», 1971, 5. aug.

Gulbis H. Sevis eksaminēšana. Turpinām sarunu par oriģināldramaturģiju. — «Lit. un Māksla», 1972, 27. maijā, 11. lpp.

Hausmanis V. Raiņa luga «Pūt, vējiņi!» skaņu platē. — «Pad. Jaunatne», 1971, 19. sept.

Hausmanis V. Teātra druvas pārlūkojot. Par izrādītām un neizrādītām lugām. — «Lit. un Māksla», 1971, 7. aug., 12.—13. lpp.

Herberga T. Kur sākas skatītājs? — «Pad. Jaunatne», 1972, 26. martā.

Jagijajeva M. Maskavas literāri dramatiskā teātra viesizrādes [Daugavpili]. — «Avangards», 1971, 11. sept.

Jaunušans A. Cienīt katra cilvēka darbu. Saruna. — «Pad. Jaunatne», 1971, 26. dec.

Kalniņš J. Dramaturģija rakstnieku kongresa starplaikā. — «Karogs», 1971, № 6, 135.—136. lpp.

Kaple V. Ielūkosimies aiz priekšskara. [VI republ. teātra un kino mākslinieku darbu izstāde]. — «Pad. Jaunatne», 1971, 9. okt.

Kazaine E. Attēls, kuru vēlējas iegūt Ādolfs Alunāns. Kāda fotouzņēmuma vēsture. — «Lit. un Māksla», 1971, 23. okt., 16. lpp.; 30. okt., 16. lpp.

Klotiņš A. Mūzika teātru zālēs. — «Māksla», 1972, № 2, 29.—31. lpp.

- Kroders O.* ... un dramaturgs—teātris. — «Karogs», 1971, № 6, 136.—137. lpp.
- Kuriševa T.* Skaņas un plastikas harmonija. [Nīderlandes nac. baleta trupas viesizrādes Rīgā]. — «Māksla», 1972, № 21, 30.—33. lpp.
- Lāce R.* Lai noticētu brīnumam. [VI republikas teātra un kino mākslinieku darbu izstādē]. — «Cīņa», 1971, 3. nov.
- Lagzdīņa I.* Vēlreiz jaunie aktieri. [Par Latv. konservatorijas Teātra fak. aktieru krievu grupas absolventiem]. — «Lit. un Māksla», 1971, 3. jūl., 11. lpp.
- Leimane N.* Saruna par dzīvi un mākslu. — «Pad. Latvijas Sieviete», 1971, № 10, 6.—7. lpp.
- Lejniece V.* Kur pazudusi svētku atmosfēra? Lasītāji vērtē un ierosina. — «Lit. un Māksla», 1971, 13. nov., 11. lpp.
- Melbārde A.* Bulgāru leļļinieki — Rīgas viesi. — «Rīgas Balss», 1972, 20. apr.
- Miglāne M.* Smilga mājas atdzimšana. — «Pad. Jaunatne», 1971, 23. nov.
- Norietis U.* Priekšskars — nejausība vai cēlonsakarība? Pārdomas par sezonas atklāšanas vakariem mūsu teātros. — «Cīņa», 1971, 24. sept.
- Pabērzs J.* Grūti smidzināt — viegli smieties. [Par komēdiju iestudējumiem]. — Grām.: Teātris un Dzīve. 1971, 46.—57. lpp.
- Padomju Latvijas XIV Teātra pavasara žūrijas komisijā. — «Lit. un Māksla», 1971, 12. jūn., 3. lpp.
- Pamše K.* Jābūt profesionālismam. [Par režisora profesiju]. — «Karogs», 1971, № 7, 144.—145. lpp.
- Pamše K.* Nenoklusējiet tos! [Par teātra darbin. — bij. liepājniekiem]. — «Komunisti», 1971, 9. jūn.
- Par ko runāja mūsu viesi režisoru konferencē. Raksti. — «Lit. un Māksla», 1972, 29. janv., 12. lpp.
- Pētersons P.* Daži iespaidi «Atelier» viesizrādēs. — «Lit. un Māksla», 1971, 11. dec., 12. lpp.
- Pie krievu mākslas avota. [Maskavas M. Jermolovas teātra viesizrādes]. — «Cīņa», 1971, 9. jūl.
- Reihs B.* Par dažiem estētiskiem aizspriedumiem [teātra mākslā]. — «Lit. un Māksla», 1972, 18. martā, 6.—7. lpp.
- Republikas sestajā ... [teātra un kino mākslinieku izstādē. Raksti]. — «Karogs», 1971, № 12, 159.—161. lpp.
- Režisoru konference. — «Lit. un Māksla», 1972, 22. janv., 3. lpp.
- Samarins P.* Jaunās teātra sezonas uzvedumi. — «Lit. un Māksla», 1971, 23. okt., 15. lpp.
- Sebris K.* Skatuve, ekrāns, lomas. — «Cīņa», 1971, 31. okt.
- Skatuves mākslinieki par to, kas viņiem šķiet svarīgi. — «Lit. un Māksla», 1971, 30. okt., 2.—3. lpp.
- Sūna H.* Nīderlandes baleta daudzpusība. [Sakarā ar viesizrādēm Rīgā]. — «Cīņa», 1971, 2. dec.
- Teātris un lauku skatītājs. [Sarunas]. — «Lepina Ceļš», 1971, 4. sept.
- Treimanis G.* Ejot pa reālistiskās mākslas ceļu. — «Rīgas Balss», 1971, 13. nov.
- Treimanis G.* Ieguvumi un zaudējumi. [M. Gorkija Kuibiševas drāmas teātra viesizrādes Rīgā]. — «Lit. un Māksla», 1971, 26. jūn., 12. lpp.
- Vanags J.* Aizvadīts teātru pavasaris, klāt teātru vasara. [Saruna]. — «Cīņa», 1971, 11. jūn.

- Vanags J.* Skatuve vieno mākslas. — «Karogs», 1972, № 3, 155.—157. lpp.
- Vārpiņa M.* Galvenais — mūsdienu tematika. [Par teātru repertuāru 1970./71. g. sezonā]. — «Pad. Latvijas Komunisti», 1971, № 9, 32.—36. lpp.
- Vilsons A.* Rūdolfs Blaumanis un jaunie aktieri. [«Pazudušais dēls» Dailes teātra IV studijas uzved.; «Sestdienas vakars» un «Zagļi» Liepājas teātra studijas uzved.]. — «Karogs», 1971, № 6, 141.—142. lpp.
- Voronovs A.* Mazās Bronnajas skatuve Rīgā. — «Cīņa», 1972, 11. janv.
- Zariņš J.* Mērauklas. [Par teātra kritiku]. — «Lit. un Māksla», 1972, 29. apr., 9. lpp.
- Zariņš J.* Turēt augstu maksas lāpu. [Par jauno režisoru darbu]. — «Māksla», 1972, № 2, 35. lpp.
- Zile A.* Teātris ienāk izstāžu zālē. [VI republ. teātra un kino mākslinieku darbu izstāde]. — «Lit. un Māksla», 1971, 23. okt., 9. lpp.

LPSR Teātra biedrības VIII kongress

- Latvijas PSR Teātra biedrības VIII kongresam. [LKP CK apsveikums]. — «Cīņa», 1971, 16. nov.
- Latvijas Komunistiskās partijas Centrālajai Komitejai. [Kongr. delegātu vēstule]. — «Cīņa», 1971, 16. nov.
- Akurātere L.* Par labu radošu klimatu. — «Lit. un Māksla», 1971, 6. nov., 11. lpp.
- Cukura D.* Teātra darbinieku forums. — «Rīgas Balss», 1971, 15. nov.
- Dzene L.* Teātra svētki un ikdiena. (Dažas pārdomas kongr. priekšvakarā). — «Pad. Latvijas Komunisti», 1971, № 11, 44.—47. lpp.
- Dzīves apliecinātāja māksla. — «Cīņa», 1971, 18. nov.
- Freimane L.* Par teātri — šīs dienas atspoguļotāju. — «Pad. Jaunatne», 1971, 2. nov.
- Freimane L.* Pats svarīgākais. — «Cīņa», 1971, 14. nov.
- Freimane L.* Veidot cilvēku. [Referāts]. — «Lit. un Māksla», 1971, 20. nov., 4.—5. lpp.
- Idejisko rūdijumu, profesionālo meistarību. [Debates]. — «Lit. un Māksla», 1971, 27. nov., 12.—13. lpp.
- Latvijas PSR Teātra biedrības VIII kongress. — «Cīņa», 1971, 16. nov.
- Latvijas PSR Teātra biedrības VIII kongress. [Darba gaitas atref.]. — «Lit. un Māksla», 1971, 20. nov., 5. lpp.

b) Akadēmiskais operas un baleta teātris

- Bīte I.* Simtā izrāde. [S. Balasanjana balets «Šakuntala»]. — «Lit. un Māksla», 1972, 4. martā, 15. lpp.
- Briede-Bulavinova V.* Galvenais noteikums jaunība. Bet vai tikai? [Par P. Čaikovska operas «Jevgeņijs Onegins» uzved. jauno solistu iestudējumā]. — «Lit. un Māksla», 1972, 26. febr., 13. lpp.
- Darkevics A.* Solistu jaunaudze «Rigoletto» izrādē. — «Lit. un Māksla», 1971, 20. nov., 13. lpp.
- Domājot par nākotni. [Sarunas par operas un baleta mākslas attīstības jautāj.]. — «Lit. un Māksla», 1971, 24. jūl., 6.—7. un 13. lpp.

Eihmanis L. «Augsts profesionālisms... Meistarīgi...» [Sakarā ar baleta trupas viesizrādēm Itālijā un Francijā]. — «Lit. un Māksla», 1972, 15. janv., 14. lpp.

Eihmanis L. Pēc viesizrādēm — uz viesizrādēm. [Baleta trupa Itālijā un Francijā]. — «Rīgas Balss», 1972, 7. janv.

Eihmanis L. Pirms aizveras priekšskars. — «Rīgas Balss», 1971, 7. jūn.

Grīnfelds N. Kāda nozīme šodien operai? Ko mūzika stāsta. — «Jautāj. un Atbildes», 1972, № 2, 15.—17. lpp.

Kenigsberga A. Rīdzinieki dzied Ļeņingradā. [Par Z. Heines-Vāgneres, P. Grāveļa un K. Zariņa viesizrādēm]. — «Rīgas Balss», 1972, 22. maijā.

Kenigsberga A. Tikšanās ar jaunajiem. [Par baleta kolektīva viesizrādēm Ļeņingradā]. — «Lit. un Māksla», 1972, 12. febr., 13. lpp.

Krasinska L. No latviešu operas vēstures. — Grām.: Latviešu mūzika. R., 1971, 165.—213. lpp.; 1972, 147.—195. lpp.

Lembergs A. Mūsu ritmi Apenīnu pusē. [Sakarā ar baleta trupas viesizrādēm Itālijā un Francijā]. — «Cīņa», 1972, 12., 14., 16., 18. janv.

Lembergs A. Tā aplaudēja itālieši... [Sakarā ar baleta trupas viesizrādēm]. — «Pad. Jaunatne», 1972, 8. janv.

Lembergs A., Eihmanis L. Ovācijas latviešu baletam [Francijā un Itālijā]. — «Dzimtenes Balss», 1972, 13. janv.

Liepa K. Gaidām mūzikas draugus. — «Rīgas Balss», 1971, 17. aug.

Liepa K. LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī. — «Pad. Jaunatne», 1971, 22. aug.

Liepa K. Sarunu ceļa sākumā. [Sakarā ar sezonas atklāšanu]. — «Dzimtenes Balss», 1971, 19. aug.

Pa tālajiem baleta Jaungada ceļiem [Itālijā un Francijā]. — «Cīņa», 1972, 7. janv.

Siliņa E. Arī baleta mākslinieki par saskanīgu sadarbību. — «Karogs», 1972, № 4, 143.—144. lpp.

Skuja M. Divi neaizmirstami operu tēli. [Par Kanādas dziedoņa L. Kīliko viesošanos Rīgā]. — «Lit. un Māksla», 1971, 19. jūn., 7. lpp.

Staņa V. «Šakuntalai» 100. izrāde. — «Pad. Jaunatne», 1972, 18. febr.

Talants, darbs, panākumi. [Sakarā ar baleta trupas viesizrādēm Itālijā un Francijā]. — «Lit. un Māksla», 1972, 22. janv., 12., 15. lpp.

Vārds jaunajiem [baleta solistiem]. — «Lit. un Māksla», 1972, 22. janv., 12. lpp.

Zariņš K. Darba priekul! — «Cīņa», 1971, 31. dec.

c) A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris

Caklais M. Trissimtās «Skroderdienas». — «Lit. un Māksla», 1972, 1. apr., 14. lpp.

Cākurs J. Tā nebija parasta pirmdiena. [Par «Skroderdienas Silmačos» 300. izrādi]. — «Karogs», 1972, № 5, 153. lpp.

Melnace R. Simto reizi «Kihnu Jens!» [Sakarā ar jubilejas izrādi]. — «Lit. un Māksla», 1972, 12. febr., 14. lpp.

Melnace R. Teātra jaunās ieceres. — «Rīgas Balss», 1971, 9. sept.

Otro pusgadsimtu sākot. — «Dzimtenes Balss», 1971, 23. sept.

Rieksts V. Aiz skatuves un zem tās. [Par teātra dekoratoru K. Spranci, butaforu P. Zariņu, drēbnieku A. Veldri un frizieri V. Saromovu]. — «Lauku Dzīve», 1972, № 3, 26.—28. lpp.

d) Akadēmiskais Jāņa Raiņa Dailes teātris

- Ertneris F.* Dzīvais mākslas ceļš. — «Karogs», 1971, № 9, 144.—146. lpp.
Geikina S. Trīs no sezonas devuma. [A. Arbuzova «Vecā Arbata pasakas» Drāmas teātri, J. Gabriļoviča un S. Rozena «Logi» un L. Rahmanova «Nemierīgais vecums» Dailes teātri]. — «Karogs», 1971, № 6, 138.—140. lpp.
Goba M. Daileniešu ceturta [studija]. — «Dzimtenes Balss», 1971, 23. dec.
Hausmanis V. Jaunie dailenieki. [Par Dailes teātra IV studijas diplomdarba izrādēm]. — «Lit. un Māksla», 1971, 12. jūn., 12. lpp.
Hausmanis V. Skatītāju balsis ieklausoties. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1971, 67.—76. lpp.
Pētersons P. Dailes teātra ceturta studija. — «Lit. un Māksla», 1971, 17. jūl., 13. lpp.
Reihmanis O. Atkal veras priekšsargs Akadēmiskajā Raiņa Dailes teātri. — «Pad. Jaunatne», 1971, 12. sept.
Streņģe S. Dailenieši sāk darbu. — «Rīgas Balss», 1971, 11. sept.
Streņģe S. Iestudējums — diplomdarbs. [Par E. Vēvera dzejoļu krāj. «Iedēstiet rozes zemē nolādētā» skatuves kompozīciju Dailes teātra IV studijā]. — «Karogs», 1971, № 6, 174. lpp.

e) Rīgas Krievu drāmas teātris

- Dzenītis G.* Aktivitāte. [Par Rīgas Krievu drāmas teātra jauniešstudējiem]. — «Karogs», 1972, № 4, 139.—141. lpp.
Kacs A. Valsts Rīgas Krievu drāmas teātri. [Sakarā ar sezonas atklāšanu]. — «Pad. Jaunatne», 1971, 15. aug.
Segals Z. Turpinās meklējumi. — «Rīgas Balss», 1971, 14. aug.
Snaiders B. Sezona atklāta. — «Rīgas Balss», 1971, 6. sept.

f) Leņina komjaunatnes Jaunatnes teātris

- Burtniece A.* Par pagājušo sezonu Valsts jaunatnes teātri. — «Lit. un Māksla», 1971, 14. aug., 2. lpp.
Stūrīte A. Pirms pirmā zvana. [Par teātra sadarbību ar skolu]. — «Lit. un Māksla», 1972, 25. martā, 12. lpp.
Stūrīte A. Sākas ar pirmizrādēm ... — «Rīgas Balss», 1971, 1. okt.
Stūrīte A. Skolotāju lektorijā teātri. — «Skolotāju Av.», 1971, 6. okt.
Sapiro A. Atkal veras priekšsargs Valsts jaunatnes teātri. — «Pad. Jaunatne», 1971, 22. sept.
Sapiro A. Tā gadījās ... un tas ir lieliski. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1971, 30.—45. lpp.
Seiko N. Lidzi laikam. — «Skolotāju Av.», 1971, 8. dec.

g) Rīgas Operetes teātris

- Briede-Bulavinova V.* Viss, kas labs ... [Sakarā ar Operetes teātra 25. gadadienu]. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1971, 16.—29. lpp.
Pabērzs J. Mūsu jubilāri. [Rīgas Operetes teātra galv. administratora M. Spungina 60. dzimšanas diena]. — «Lit. un Māksla», 1972, 4. martā, 14. lpp.

Pūce V. Pēc līdzvērtības tiecoties. Saruna. — «Dzimtenes Balss», 1972, 4. maijā.

Steinberga R. Uzsāktos ceļus turpinās. [Par teātra viesošanas ārpus republikas]. — «Rīgas Balss», 1972, 12. maijā.

h) Leļļu teātris

Cudovs V. Ja nebūtu leļļu... — «Lit. un Māksla», 1971, 10. jūl., 14. lpp.

Kļava A. Pie sevis aicina leļļinieki. — «Rīgas Balss», 1971, 5. okt.

Leļļu svētki. [Par Baltijas republiku un Baltkrievijas PSR leļļu teātru festivālu Kauņā]. — «Lit. un Māksla», 1971, 5. jūn., 15. lpp.

Melbārde A. Darbs turpinās. — «Skolotāju Av.», 1971, 11. aug.

Melbārde A. Pasaku valstībā. — «Skolotāju Av.», 1971, 15. dec.

Tivums E. Leļļinieki brauc. — «Dzimtenes Balss», 1971, 24. jūn.

i) Liepājas teātris

Augstkalna M. Teātri ienāk režisors. — «Māksla», 1972, № 2, 32.—34. lpp.

Pūce V. Uz jaunās sezonas sliekšņa. — «Leņina Ceļš», 1971, 25. sept.

Rasa R. Lauzīsim galvas dotajā virzienā jeb dažas pārdomas, jauno sezonu atklājot. — «Komunisti», 1971, 2. okt.

Rasa R. Teātra vasara [Liepājā]. — «Komunisti», 1971, 4. aug.

j) Leona Paegles Valmieras drāmas teātris

Akurātere L. Vienotā daudzveidībā. [Par Valmieras teātri un tā režisoriem]. — «Māksla», 1971, № 4, 36.—38. lpp.

Augstkalna M. Hamlets un citi Valmierā. — «Pad. Jaunatne», 1972, 28. maijā.

Kroders O. Ceļā uz mērķi. — «Zvaigzne», 1971, № 19, 16. lpp.

Lejiņš A. Vai veidojas otrs Panevežes teātris? Dažas domas par Valmieras teātra perspektīvu. — «Karogs», 1971, № 11, 169.—170. lpp.

Skudra A. Valmieras teātra viesizrādes. — «Rīgas Balss», 1971, 3. sept.

k) Tautas teātri

Antonoviča A. Ar pilnveidošanās prasmī. — «Dzimtenes Balss», 1971, 9. dec.

Apinīte V. Top jauna izrāde. [Par A. Popova Rīgas radiorūpn. Tautas teātri]. — «Rīgas Balss», 1972, 16. martā.

Augstkalna M. Ligers un viņa mimi. [Tautas ansamblis «Rīgas pantomīmas»]. — «Māksla», 1971, № 4, 32.—35. lpp.

Bratka I. Sasniegtais. [Par «Rīgas pantomīmas» jauniestudējumu «Histrionu mistērijas»]. — «Lit. un Māksla», 1971, 3. jūl., 5. lpp.

Brengmane R. Patiesi un pārliecinoši. [S. Rannamā lugas «Kadrija» uzved. Cēsu Tautas teātri]. — «Pad. Druva», 1972, 4. janv.

Celmiņa A. Trīs dienas pie Alūksnes ezera. [II Tautas teātru salidojums]. — «Oktobra Karogs», 1971, 10. aug.

Cirulis A. Komēdiju festivāls. [I Tautas teātru komēdiju festivāls Cēsīs]. — «Karogs», 1971, № 7, 169.—170. lpp.

Dzenītis Ģ. Dienas. [II Tautas teātru salidojums Alūksnē]. — «Lit. un Māksla», 1971, 7. aug., 8.—9. lpp.

- Gailīte S.* Pastarītis. [Jēkabpils Tautas teātris]. — «Oktobra Karogs», 1971, 29. jūl.
- Geidāne P.* Viesmīlīgajā Alūksnē. [II Tautas teātru salidojums]. — «Darba Uzvara», 1971, 13. aug.
- Grinbergs A.* Būt patiesas mākslas radītājiem. [Par Saldus Tautas teātri]. — «Pad. Zeme», 1971, 10. aug.
- Hausmanis V.* Tautas teātru svētkus atceroties. (Teātra kritiķa piezīmes.) [Par II Tautas teātru salidojumu Alūksnē]. — «Oktobra Karogs», 1971, 21. aug.
- Lai top! [II Tautas teātru salidojums Alūksnē. Sarunas]. — «Cīņa», 1971, 7. aug.
- II Alūksnē. [Tautas teātru salidojums. Raksti]. — «Oktobra Karogs», 1971, 31. jūl.
- Pamše K.* Tautas teātri salido. — «Zvaigzne», 1971, № 18, 7.—8. lpp.
- Purva M.* Neaizmirstamas dienas. [II Tautas teātru salidojums Alūksnē]. — «Komunisma Ceļš», 1971, 7. aug.
- Raits A.* Ko var redzēt, ja māk skatīties. [Par G. Priedes lugu «Vecrīgas lībieša portrets» iestudējumu Ā. Alunāna Jelgavas Tautas teātri]. — «Darba Uzvara», 1972, 29. febr.
- Skalbergs A.* Pantomīmas dzīves jaunumi. [«Rīgas pantomīmas» iestudējums «Ekspromti»]. — «Karogs», 1972, № 4, 175.—176. lpp.
- Skalbergs A.* Tautas ansambļa «Rīgas pantomīma» mūžs. — «Lit. un Māksla», 1971, 25. dec., 13. lpp.
- Smilga I.* Trīs dienas Alūksnē. [II Tautas teātru salidojums]. — «Pad. Venta», 1971, 7. aug.
- Stradiņa A.* Ceļa sākumā. [Par Ogres Tautas teātri]. — «Dzimtenes Balss», 1972, 18. maijā.
- Volmārs Ā.* Tradīcijas sākums. [Sakarā ar republikas Tautas teātru II salidojumu Alūksnē]. — «Lit. un Māksla», 1971, 31. jūl., 13. lpp.
- Zariņa V.* Lai jaunās skaņās var teātris dzimt. [II Tautas teātru salidojums Alūksnē]. — «Pad. Jaunatne», 1971, 8. aug.

1) Mākslinieciskā pašdarbība

- Adamsons V.* Pa teātra attīstības takām. [Sakarā ar Kuldīgas raj. dram. kolektīva 25 g. jubileju]. — «Pad. Dzimtene», 1972, 8. janv.
- Berteans M.* Lietuviešu dramaturgs tukumnieku skatījumā. [R. Markūna luga «Parīze, Parīze» Tukuma raj. Kult. nama drāmas ansambļa uzved.]. — «Komunisma Rīts», 1972, 10. febr.
- Bērziņš J.* Operetes mākslas entuziasti. [Par LRAP kult. nama operetes studiju]. — «Rīgas Balss», 1972, 27. maijā.
- Burvis I.* Rajona mazie teātra svētki. [Dobeles raj. dram. kolektīvu skate]. — «Komunārs», 1972, 20. janv.
- Daugulis P.* Pašdarbnieku pūrā — 50 lugu. [Par Līvānu kult. nama dram. kolektīvu]. — «Cīņa», 1972, 31. martā.
- Deruma V.* Ar smaīdu mājup ejot. [Par Saldus raj. Brocēnu kult. nama dram. kolektīva iestudētās J. Paļeviča «Preilenītes» izrādi]. — «Pad. Zeme», 1971, 8. jūl.
- Ētingoņa N.* Kad pienāk laimīgs brīdis. [Par B. Brehta komēdijas «Mietpilsoņu precības» iestudējumu RER dram. studijā]. — «Rezietis», 1971, 28. jūn.
- Freiberģis I.* Kuldīgas pašdarbnieku rosība. [Par Kuldīgas raj. kult. nama drāmas kolektīvu]. — «Lit. un Māksla», 1971, 25. sept., 15. lpp.

Kalnārājs K. Kora un teātru simtgades Vecpiebalgā. — «Karogs», 1971, № 11, 171. lpp.

Rācenājs O. Par dažām drāmas pašdarbības problēmām. — «Komunisma Rīts», 1972, 25. janv.

Rajona teātra svētkos. [Sakarā ar Kuldīgas raj. dram. kolektīvu skati. Raksti]. — «Pad. Dzimtene», 1971, 14., 16., 18. dec.

Silāja I. Kad radošais velns urda. [Sakarā ar Pionieru teātra dibināšanas 10. gadadienu]. — «Pad. Jaunatne», 1972, 28. maijā.

Smilga I. Arī drosme vajadzīga. [Par Ventspils zivju un konservu komb. kluba drāmas ansambļa vadītāju M. Cačij]. — «Pad. Venta», 1972, 21. janv.

m) Par teātra māksliniekiem

Adamova M. Režisore, kritiķe, sabiedriska darbiniece. [A. Lācis]. — «Cīņa», 1971, 19. okt.

Akmentišs Z. Ar katru atveidoto tēlu... [Par I. Briedi]. — «Komunist», 1972, 16. martā.

Akmentišs Z. Liepājas teātra aktrises jubileja. [Par I. Briedi]. — «Lit. un Māksla», 1972, 18. martā, 14. lpp.

Akmentišs Z. Teodoru Lāci atceroties. — «Komunist», 1972, 14. martā.

Akurātere L. Līdz galam paties. [R. Zēbergs]. — «Māksla», 1971, № 3, 38.—40. lpp.

Akurātere L. Skrejošs nemiers... visam mūžam cauri. [A. Lācis]. — «Lit. un Māksla», 1971, 16. okt., 8.—9. lpp.

Akurātere L. Sociālais stāvoklis — aktieris. [Par Ģ. Jakovļevu]. — «Māksla», 1972, № 2, 36.—38. lpp.

Antonoviča A. Līdzī laikam. [Par P. Baltābolu]. — «Dzimtenes Balss», 1971, 26. aug.

Antonoviča A. Mūsu jubilāri. [Par M. Ozoliņu]. — «Lit. un Māksla», 1972, 18. martā, 12. lpp.

Apīnīte V. Dažas tikšanās «darba kārtībā». [Par R. Zagorski]. — «Pad. Jaunatne», 1972, 19. martā.

Apīnīte V. Maijas Krīgenas skanīgās dienas. — «Pad. Jaunatne», 1971, 5. dec.

Artmane V. Man vieglu laimi nevēliet... Saruna. — «Liesma», 1971, № 7, 2.—3. lpp.

Artmane V. Nežēlot, nežēlot, nežēlot sevi. Saruna. — «Dzimtenes Balss», 1971, 4. nov.

Atnāc uz teātri, lelles kur rāda. [Par T. Hercbergu]. — «Lit. un Māksla», 1971, 25. sept., 13. lpp.

Avens H. Eliza Miežīte atkal jubilāre. — «Lit. un Māksla», 1971, 4. dec., 12. lpp.

Baumanis L. Negaidīts vakars. [Aktiera A. Kalniņa piemiņai]. — «Lit. un Māksla», 1971, 13. nov., 15. lpp.

Baumanis A. Pa lomu kāpnēm. [K. Miesnieks]. — «Pad. Jaunatne», 1971, 21. nov.

Bērziņa A. Dailes teātra māmuļa. [F. Ertnerē]. — «Dzimtenes Balss», 1971, 22. jūl.

Bērziņa A. Gaida «Ielūgums pilī». [Par J. Strengu]. — «Dzimtenes Balss», 1971, 29. jūl.

Bērziņa L. Atmiņas par Rūdolfu Bērziņu. — «Lit. un Māksla», 1971, 18. sept., 25. sept., 2. okt., 9. okt., 16. lpp.

Bērziņš J. Autoritātes nezūdošais spēks. [Sakarā ar baletmeistares H. Tāngiļevas-Birznieces 65. dzimšanas dienu]. — «Rīgas Balss», 1972, 31. martā.

Bērziņš J. Deja — viņas dzīves aicinājums. [Par V. Švecovu]. — «Rīgas Balss», 1972, 22. maijā.

Bērziņš J. Nerimstoša meklētāja. [Scenogrāfe B. Goģe]. — «Rīgas Balss», 1972, 10. maijā.

Birnsone A. Dižā cilvēka un mākslinieka piemiņai. [Par R. Bērziņu]. — «Rīgas Balss», 1971, 21. sept.

Bīte I. Ar pilnu atdevi. [Par baletdejojāju Z. Ersu]. — «Pad. Jaunatne», 1971, 31. okt.

Bīte I. Kā varavīksne... [Par baletdejojāju A. Dragoni]. — «Lit. un Māksla», 1971, 2. okt., 14. lpp.

Brengmane R. No Gaujas krāsu paletes. [Sakarā ar dekoratora J. Rozenberga 70. dzimšanas dienu]. — «Pad. Druva», 1971, 17. apr.

Britiņš E. Skanošo izrāžu veidotāja. [Sakarā ar Drāmas teātra koncertmeistares E. Bražes 60. dzimšanas dienu]. — «Rīgas Balss», 1971, 2. okt.

Britiņš E. Skatuvei atdots mūžs. [Par M. Smitheni]. — «Rīgas Balss», 1972, 10. febr.

Burtnece A. Ieviņa. [Par aktrisi I. Ieviņu]. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1971, 108.—118. lpp.

Cirše L. Mans darbs — mana elpa, mans pulss. [Par aktrisi L. Čauku]. — «Komunisti», 1972, 25. martā.

Dozorovs V. Visa diena — vakaram. [Par balerīnu Z. Ersu]. — «Rīgas Balss», 1972, 7. martā.

Dzene L. Elza Radziņa runā Ārijas Elksnes dzeju. — «Lit. un Māksla», 1971, 18. dec., 5. lpp.

Erika L. Tija Banga uz atmiņu takas. — «Karogs», 1972, № 5, 173.—174. lpp.

Ertnere F. «Viņš mūs saprata vislabāk.» LPSR Nop. bagātā skatuves mākslinieka R. Kreicuma piemiņai. — «Lit. un Māksla», 1971, 12. jūn., 15. lpp.

Freimane L. «Ar sirdi, ar skaidribu mums jādzīvo...» [Par M. Smitheni]. — «Cīņa», 1972, 10. febr.

Freimane V. Dialogs turpinās. [Par režisoru A. Liniņu]. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1971, 89.—97. lpp.

Geikina S. Cimos pie mākslinieces [P. Baltābolas]. — «Skolotāju Avs», 1971, 10. nov.

Geikina S. Emīlija Viesture Bērnu un jaunatnes teātrī [1940./41. g. sezonā]. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1971, 139.—142. lpp.

Grāvilis O. Operetes žanra speciālists. [Sakarā ar diriģenta T. Vēja 70. dzimšanas dienu]. — «Karogs», 1972, № 4, 175. lpp.

Grēviņš M. Eduards Smilģis mūsu vidū. — «Karogs», 1971, № 11, 168.—169. lpp.

Grigulis A. Atvadoties no Bernharda Reiha. — «Lit. un Māksla», 1972, 13. maijā, 15. lpp.

Gudriķe B. Aktieris ar rakstnieka dvēseli. [A. Mihelsons]. — «Rīgas Balss», 1971, 23. okt.

Gudriķe B. Aktrise — cīņā saucēja. [P. Baltābola]. — «Rīgas Balss», 1971, 29. aug.

Gudriķe B. Piecdesmit teātrim atdoti gadi. [F. Ertnerē]. — «Jautāj. un Atbildes», 1971, № 14, 16.—19. lpp.

Gudriķe B. Skatuvei atdota sirds. [Par P. Baltābolu]. — «Cīņa», 1971, 22. aug.

Gudriķe B. Viss mūžs — darba diena. [Par P. Baltābolu]. — «Karogs», 1971, № 8, 171.—173. lpp.

Geibaks M. Afīšā jauns vārds Valentīna Hāgena. [Operas un baleta teātra soliste]. — «Pad. Jaunatne», 1972, 29. janv.

Geibaks M. Afīšā jauns vārds Vilnis Rakstiņš. [Rīgas Operetes teātra aktieris]. — «Pad. Jaunatne», 1972, 15. janv.

Geibaks M. Tuvums. [Par E. Zvejas un V. Līnes koncertu]. — «Pad. Jaunatne», 1972, 21. martā.

Hausmanis V. Mūsu jubilāri. [Sakarā ar teātra zinātnieces V. Freimanis 50. dzimšanas dienu]. — «Lit. un Māksla», 1972, 19. febr., 11. lpp.

Hausmanis V. Vasaras plaukumā. [F. Ertnerē]. — «Lit. un Māksla», 1971, 24. jūl., 5. lpp.

Heine - Vāgnere Z. Darbs, darbs un vēlreiz darbs. Saruna. — «Pad. Jaunatne», 1971, 3. okt.

Hincenberga I. Uz skatuves pastāvēt. [Par E. Miežiti]. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1971, 124.—133. lpp.

Hunhena B. Ceļu sākot... [Par baletdejotāju Z. Ersu]. — «Karogs», 1972, № 2, 179. lpp.

Indrups V. 20 minūtes reālu sapņu. [Par I. Burānu]. — «Zvaigzne», 1971, № 13, 7. lpp.

Indrups V. Laimes amplitūda. [Par Ģ. Jakovlevu]. — «Liesma», 1971, № 10, 15. lpp.

Indrups V. Kādi būs mani nākamie draugi? [Par Ņ. Ņeznamovu]. — «Zvaigzne», 1971, № 20, 24.—25. lpp.

Indrups V. Simtiem vaibstu veidotā seja. [Par aktrisi R. Praudīņu]. — «Zvaigzne», 1972, № 6, 24.—25. lpp.

Jaunušans A. Sveicam Mirdzu Smitheni! — «Pad. Jaunatne», 1972, 11. febr.

Jaunzems P. Dzimtāajā pusē. [Par U. Pūcīti]. — «Dzirkstele», 1971, 17. jūl.

Jugāne V. Cilvēks, par kuru gribas runāt tikai labu. [Par Ģ. Jakovlevu]. — «Pad. Jaunatne», 1972, 6. febr.

Jugāne V. Sākums. [Par Valmieras teātra režisoru E. Freibergu]. — «Pad. Jaunatne», 1971, 27. jūn.

Kairiņa A. Krāsainas dienas. Saruna. — «Cīņa», 1972, 4. martā.

Kalnarājs K. Baleta mākslas kopēja. [I. Strode]. — «Karogs», 1971, № 8, 175. lpp.

Kalnarājs K. Es varu to, ko es gribu. [F. Ertnerē]. — «Karogs», 1971, № 7, 168.—169. lpp.

Kalnarājs K. Gatiņš, Krustiņš, Brīviņu Osis. [Par K. Kvēpu]. — «Karogs», 1971, № 10, 168.—169. lpp.

Kalnarājs K. Otiliju Mucenieci atceroties. — «Lit. un Māksla», 1971, 4. sept., 15. lpp.

Kalve A. Skatuves iekarotāji. [Par teātru jauniem māksliniekiem]. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1971, 58.—66. lpp.

Kenigsberga A. Rīgas dziedāja viesizrāde. [Par K. Zariņa viesošanos Leningradas S. Kirova Operas un baleta teātri]. — «Lit. un Māksla», 1972, 15. janv., 13. lpp.

Klēintecē M. Mūsu teātra tēvs. [E. Smiļģis]. — «Skola un Ģimene», 1971, № 11, 21. lpp.

Klēveris A. Smagās šūpoles. [Par A. Kairišu]. — «Pad. Latvijas Sieviete», 1972, № 2, 4. lpp.

Anta Klints stāsta. [Atmiņas pierakst. K. Pamše]. — «Lit. un Māksla», 8., 15., 22., 29. janv.; 5., 12., 19., 26. febr.; 4., 18., 25. martā; 1., 8., 15., 22., 29. apr., 16. lpp.

Kraulīšs K. Annai Lācis — 80! — «Pad. Jaunatne», 1971, 19. okt.

Rūdolfs Kreicums. [Nekrologs]. — «Cīņa», 1971, 9. jūn.

Krēsliņš O. Rīgas vilni. Saruna. — «Zvaigzne», 1972, № 1, 3. lpp.

Krūze V. Ja iekrit sirdī... [Par E. Brambergu]. — «Karogs», 1972, № 5, 172.—173. lpp.

Krūze V. Mūža spēks. [Par E. Brambergu]. — «Rīgas Balss», 1972, 19. maijā.

Krūze V. Teātra sirdsapziņa. [F. Ertnerē]. — «Pad. Jaunatne», 1971, 24. jūl.

Kuple D. Dziļumus meklējot. Saruna. — «Cīņa», 1972, 22. janv.

Lācis A. No piezīmju burtnīcas. Bērības iespaidi. — «Karogs», 1971, № 10, 118.—119. lpp.

Legzdīņa I. Aktrise Alla Kiseļova. Uz 25. darba g. sliekšņa. — «Pad. Latvijas Sieviete», 1972, № 1, 5. lpp.

Legzdīņa I. Laime, kas smaga. [Par aktrisi R. Šteinbergu]. — «Lit. un Māksla», 1972, 25. martā, 13. lpp.

Lamasa B. Daiļrades lappuses. [Par scenogrāfu H. Likumu]. — «Rīgas Balss», 1972, 7. febr.

Lapiņš A. Tautas mākslinieks Herberts Likums. — «Karogs», 1972, № 3, 153.—154. lpp.

Legzdīņa V. Skatuves veterāni pieminot. [Par M. Zīdermani]. — «Lit. un Māksla», 1972, 15. janv., 15. lpp.

Liekniņš L. Tiju Bangu atceroties. — «Dzimtenes Balss», 1972, 18. maijā.

Liepa K. Dižo meistarū pieminot. [Par R. Bērziņu]. — «Dzimtenes Balss», 1971, 30. sept.

Lindbergs J. Kā pavasara ūdeņi. [Par R. Zelmani]. — «Cīņa», 1972, 8. martā.

Lorencs K. Gadu un domu dzīpari. Saruna. — «Liesma», 1971, 9. okt.

Maza saruna ar aktrisi Paulu Baltābolu. Intervēja B. Gudriķe. — «Lit. un Māksla», 1971, 21. aug., 12. lpp.

Melnace R. Es gribu būt, kāds neesmu vēl bijis. [Par J. Kaminski]. — «Liesma», 1971, № 8, 9. lpp.

Melnace R. Gaišais talants. [E. Miezīte]. — «Rīgas Balss», 1971, 9. dec.

Melnace R. Kopā ar kolektīvu. [A. Tamulēna]. — «Rīgas Balss», 1971, 20. nov.

Melnace R. «Mans miers uz pilsētas akmeņiem...» [Par E. Girgensoņu]. — «Liesma», 1971, № 6, 19. lpp.

Melnace R. «... Nāc svelmainais jēgas laiks!» [Par Ģ. Jakovļevu]. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1971, 98.—107. lpp.

Melnace R. Par veiksmi. [Par Ģ. Jakovļevu]. — «Rīgas Balss», 1972, 27. martā.

Arveds Mihelsons par Eduardu Smiļģi. — «Lit. un Māksla», 1971, 20. nov., 6. lpp.

- Morovs A.* Mākslinieka traģēdija. [Par aktiera un režisora M. Čehova darbību Rīgā 1933. un 1939. g.]. — «Lit. un Māksla», 1971, 20., 27. nov.; 4., 11. dec., 16. lpp.
- Muižniece N.* Kā ābele dārzā. [F. Ertneris]. — «Māksla», 1971, № 3, 37. lpp.
- Mūsu jubilāri.* [Drāmas teātra koncertmeistars E. Bražes 60. dzimšanas diena]. — «Lit. un Māksla», 1971, 2. okt., 15. lpp.
- Mūsu jubilāri.* [A. Tamulēna]. — «Lit. un Māksla», 1971, 26. nov., 14. lpp.
- Muža priekšskats aizvērīs.* [Aktiera B. Priedīša piemiņai]. — Lit. un Māksla», 1971, 4. dec., 15. lpp.
- Nefedova I.* Kāpjot mākslas kalnā. [Par H. Likumu]. — «Rīgas Balss», 1972, 29. martā.
- Oga V.* Skaistums cilvēku pārveido ... [Par F. Ertneri]. — «Zvaigzne», 1971, № 14, 20. lpp.
- Pabērzs J.* Bagātība un daudzveidība. [Par E. Brambergu]. — «Dzimtenes Balss», 1972, 25. maijā.
- Pabērzs J.* Mākslinieka diženums. [Par E. Smiļģi]. — «Rīgas Balss», 1971, 22. nov.
- Pamše K.* Divi mūži. [Par T. Lāci un J. Simsonu]. — «Karogs», 1972, № 3, 149.—152. lpp.
- Pamše K.* Es daru tā... A. Mierlauka dzīves epizodes. — «Karogs», 1972, № 1, 136.—142. lpp.
- Pamše K.* Sūtība. [Par O. Mucenieci un L. Spīlbergu]. — «Karogs», 1971, № 9, 114.—116. lpp.
- Pētersons P.* Arveda Mihelsona 85. dzimšanas dienā ... — «Karogs», 1971, № 10, 171.—172. lpp.
- Pētersons P.* Ozolu gatves paēnā paejoties. [Par R. Bērziņu]. — «Karogs», 1971, № 9, 112.—113. lpp.
- Pētersons P.* Vēstule jubilārei. [T. Hercbergai]. — «Karogs», 1971, № 9, 170.—171. lpp.
- Pie Mirdzas Smithenes.* — «Lit. un Māksla», 1972, 5. febr., 6. lpp.
- Pirmo Jakubovski atceroties.* [Par T. Lāci]. — «Dzimtenes Balss», 1972, 16. martā.
- Plostnieks F.* Dzīves dzirkstis dedzot. [Par A. Liedskalniņu]. — «Leņina Ceļš», 1971, 18. sept.
- Pūcītis U.* Aktieris. Kadrā un aiz tā. Saruna. — «Cīņa», 1972, 19. febr.
- Pupa G.* Jāzeps Lindbergs — jubilārs. — «Lit. un Māksla», 1972, 6. maijā, 13. lpp.
- Purene Dz.* Bagātais brieduma laiks. [Par F. Ertneri]. — «Cīņa», 1971, 25. jūl.
- Radziņa E.* Un tomēr — jāsaprot ... Saruna. — «Karogs», 1972, № 2, 177. lpp.
- Ribovska O.* Dažreiz $8=20+x$. [Par R. Zelmani]. — «Zvaigzne», 1971, № 12, 10. lpp.
- Ritenberga Dz.* Atkal ar Malvu tiekoties. Saruna. — «Cīņa», 1972, 5. febr.
- Ritenbergs H.* No dejas soļu viegluma līdz rakstura stingrībai. Saruna. — «Cīņa», 1972, 20. maijā.
- Ruža J.* Aktieris un režisors. [O. Krēsliņš]. — «Lit. un Māksla», 1971, 13. nov., 14. lpp.
- Siliņa E.* Mūsu jubilāri. [I. Strode]. — «Lit. un Māksla», 1971, 14. aug., 15. lpp.
- Skaida V.* Uztičīga savam aicinājumam. [A. Lācis]. — «Pad. Latvijas Sievietes», 1971, № 10, 1.—2. lpp.

- Skudra A.* Mūsu jubilāri. [K. Lorenca 50. dzimšanas diena]. — «Lit. un Māksla», 1971, 9. okt., 13. lpp.
- Songa V.* Nepieciešamais cilvēks. [P. Baltābola]. — «Pad. Latvijas Sievietē», 1971, № 9, 3.—4. lpp.
- Spurava I.* Daugavas krastu auklējums. [Dziedonis O. Krastiņš]. — «Pad. Daugava», 1972, 8. janv.
- Stūrīte A.* Darba spēka nepietrūkst. [Par I. Buni]. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1971, 119.—123. lpp.
- Stūrīte A.* Mīlestība — teātris. [Teātra darbinieka A. Elerta 50. dzimšanas diena]. — «Skolotāju Avs», 1972, 17. maijā.
- Sūna H.* Teātra baletmeistars. [Ē. Pankrate]. — «Cīņa», 1971, 25. jūn. 17.
- Senfelds J.* Tādu mēs viņu mīlam. [Par diriģentu J. Hunhenu]. — «Rīgas Balss», 1971, 7. jūn.
- Senhofs P.* Mūsu jubilāri. [E. Mūrnieka 50. dzimšanas diena]. — «Lit. un Māksla», 1971, 11. sept., 15. lpp.
- Smithene M.* «Visa mana dzīve ...» Saruna. — «Dzimtenes Balss», 1972, 10. febr.
- Smits L.* No dzejas uz teātri. Atmiņas. — «Karogs», 1972, № 2, 178.—179. lpp.
- Svecova V.* Skatuvei atdots mūžs. Saruna. — «Pad. Jaunatne», 1972, 21. maijā.
- Timofejevs G.* Ar mīlestību pret mākslu. [Par D. Bokalovu]. — «Rīgas Balss», 1972, 25. martā.
- Tivums E.* Mirkļis gadskārtu ritumā. [Par I. Strodī]. — «Dzimtenes Balss», 1971, 26. aug.
- Tivums E.* Un ienāca karalis. [Par E. Mūrnieku]. — «Dzimtenes Balss», 1971, 16. dec.
- Treimanis G.* Mūsu jubilāri. [E. Bramberga]. — «Lit. un Māksla», 1972, 20. maijā, 11. lpp.
- Treimanis G.* Mūsu jubilāri. [V. Skulmes 50. dzimšanas diena]. — «Lit. un Māksla», 1972, 22. apr., 14. lpp.
- Vaivars A.* Mūsu Orfejs. Atmiņu zīmējumi. [Par R. Bērziņu]. — «Cīņa», 1971, 19. sept.
- Vaivars A.* Slavēno dziedoni atceroties. [Par R. Bērziņu]. — «Pad. Venta», 1971, 21. sept.
- Valka A.* Uz redzēšanos nākamreiz! [Par E. Radziņu]. — «Liesma», 1971, 2. okt.
- Vajns I.* Lielas dzīves lappuses. [A. Lācis]. — «Rīgas Balss», 1971, 19. okt.
- Vēciņa I.* Atmiņas par Antu Klinti. — «Rīgas Balss», 1971, 19. nov.
- Viese S.* Mirdza Smithene. — «Karogs», 1972, № 2, 176. lpp.
- Vijupe B.* «Dziesmai taču nevar sveikas teikt ...» [Par E. Zvejas un V. Līnes koncertu]. — «Lit. un Māksla», 1972, 25. martā, 14. lpp.
- Vizulis M.* Aktrise, sabiedriska darbinieks. [V. Artmane]. — «Za Pobeđu Kommunizma», 1972, 25. maijā.
- Vlasova T.* Draudzība. [Par aktieriem N. Barabanovu un J. Jurjevu]. — «Māksla», 1972, № 2, 38.—39. lpp.
- Zāle V.* Uz skatuves Zita Ersa. — «Zvaigzne», 1972, № 2, 8. lpp.
- Zile A.* Mākslinieks palīdz radīt uzvedumu. [Par Drāmas teātra galv. mākslinieku G. Zemgali]. — «Lit. un Māksla», 1971, 25. sept., 9. lpp.
- Znatnajs V.* Atkārtot, izturēt, strādāt. [Par baletdejojamā A. Eķi]. — «Liesma», 1972, № 2, 22. lpp.

II. LITERATŪRA KRIEVU VALODĀ

а) Общие статьи

- Артмане В. Жажда творчества. — «Искусство кино», 1971, № 6, с. 13—17.
- Артмане В. Подумаем об актере. — «Сов. культура», 1971, 13 мая.
- Артмане В. Помогать, дружить, встречаться. [Беседа]. — «Клуб и худож. самодеятельность», 1972, № 5, с. 18—19.
- Артмане В., Аболтынь П. Жизнь и ее герои. [О рабочем зрителе театра. Беседа]. — «Сов. культура», 1972, 18 марта.
- Бобир В. Почетные грамоты самодеятельным артистам. [О драм. коллективе кооператоров Латвии]. — «Сов. торговля», 1971, 3 июня.
- Бриедэ-Булавинова В. Серьезно о веселом. [О Риж. театре оперетты]. — «Театр», 1972, № 9, с. 20—26.
- Британс Я. Январь начали премьерами. — «Правда», 1972, 4 янв.
- Буртниеце А. «Основную тенденцию развития...» — «Театр», 1971, № 6, с. 65—66.
- В ЛТО. [О работе Латв. Театр. о-ва]. — «Театр», 1972, № 4, с. 32—33.
- В Театре русской драмы. — «Театр», 1972, № 4, с. 30.
- Валин И. Образ и идея. На театр. темы. — «Сов. Латвия», 1972, 8 янв.
- Ванаг Е. Театр нашего современника. — «Сов. Латвия», 1972, 9 апр.
- Власова Т. Горький в Риге. [О постановках пьес М. Горького в театрах Латвии]. — «Театр», 1972, № 4, с. 26—29.
- VIII съезд Театрального общества Латвийской ССР. — «Сов. Латвия», 1971, 16 ноября.
- Дзюбинская О. Ни дня без фантазин. [О Валмиер. театре]. — «Театр», 1972, № 4, с. 32—40.
- Дризул А. Путь к новым успехам. — «Театр», 1972, № 4, с. 4—6.
- Иванов В. Штрихи будущего музея. [Театр-музей в доме Э. Смильгиса]. — «Театр», 1972, № 4, с. 12—14.
- Искусство, утверждающее жизнь. [VIII съезд Театрального общества ЛССР]. — «Сов. Латвия», 1971, 18 ноября.
- Кириллова И. Продолжение традиций. [О новом сезоне в театрах Латвии]. — «Сов. культура», 1971, 2 сент.
- Кречевникова Н. Показывают художники театров. [VI республиканская выставка]. — «Сов. Латвия», 1971, 3 ноября.
- Кродерс О. Когда в театр приходят молодые. Заметки режиссера. — «Театр», 1972, № 4, с. 45—48.
- Лемберг А. Современный балет Нидерландов. [К гастролем в Риге]. — «Сов. Латвия», 1971, 1 дек.
- Лининь А. Наши премьеры. — «Сов. Латвия», 1971, 11 сент.
- Макарова О. Лук и лира. [О работах нац. театров Прибалтики]. — «Сов. культура», 1971, 22 мая.
- Паберз Ю. По пути творческих исканий. [О постановке Валмиерского драм. театра]. — «Сов. Латвия», 1971, 12 окт.
- Пакалн Я. Слово о Лиепайском театре. — «Сов. Клайпеда», 1971, 23 ноября.
- Пастернак-Фреймане Л. Свет ленинских идей. [К гастролем Московского театра им. М. Ермоловой]. — «Сов. Латвия», 1971, 6 июля.
- Первая республиканская... [режиссерская конференция]. — «Театр», 1972, № 4, с. 40—42.

Петров К. Театр с боевой биографией. [В связи с гастрольями театра дважды Краснознаменного Балтфлота им. В. Вишневского в Риге]. — «Сов. молодежь», 1971, 25 сент.

Премьера через полвека. [К 50-летию Худож. театра ЛССР им. Я. Райниса]. — «Правда», 1971, 28 апр.

Ракитина Е. Давно ожидаемые неожиданности. [Шестая респ. выставка декораций художников театра и кино]. — «Театр», 1972, № 4, с. 33—39.

Рубцов В. О чем говорят куклы. [К гастрольям Калининградского театра кукол в Риге]. — «Сов. Латвия», 1972, 22 фев.

Северянин М. Обращение к прошлому. [О постановке пьесы Р. Блауманиса «Блудный сын» в Гроднен. обл. драм. театре]. — «Гроднен. правда», 1972, 7 марта.

Семенова Е. «Ателье» из Парижа. [К гастрольям в Риге]. — «Сов. молодежь», 1971, 1 дек.

Театральная Латвия. [Стат. данные]. — «Театр», 1972, № 4, с. 3.

Театральный фестиваль. [О II фестивале театров портовых городов Балтики в Клайпеде]. — «Сов. Латвия», 1971, 5 дек.

Уласевич Л. Образ и театр. [О работе риж. сценографистов]. — «Декоративное искусство СССР», 1971, № 6, с. 39—41.

Фариновский Н. Обещающее начало. [К гастрольям Московского лит.-драм. театра в Даугавпилсе]. — «Красное знамя», 1971, 15 сент.

Филипсон И. Новые встречи со зрителем. — «Сов. Латвия», 1971, 11 сент.

Фини Э. Куйбышевский драматический... [К гастрольям в Риге]. — «Сов. молодежь», 1971, 1 июня.

Фреймане Л. Высокое призвание. Беседа. — «Сов. Латвия», 1971, 14 ноября.

Фреймане Л. День театра. — «Сов. Латвия», 1972, 26 марта.

Фролов В. Многообещающие перемены. В Акад. театре драмы им. А. Упита. — «Театр», 1972, № 4, с. 12—22.

Хаусман В. Латышский театр. — В кн.: История советского драматического театра. В 6-ти т. Т. 6. 1953—1967. М., 1971, с. 441—453.

Хаусман В. Райнис вчера, Райнис сегодня. [О современ. интерпретации драматургии Я. Райниса]. — «Театр», 1972, № 4, с. 7—9.

Хлебнов А. Быть строже к себе. К открытию сезона в Риж. театре рус. драмы. — «Сов. Латвия», 1971, 17 авг.

Цеплитис Л. К., Катлапе Н. Я. Теория публичной речи. Р., «Зинатне», 1971, с. 119.

Янукушан А. Встречи с «Ателье». [К гастрольям французского театра в Риге]. — «Сов. Латвия», 1971, 4 дек.

6) Академический театр оперы и балета

Баласанян С. Сто аншлагов «Шакунталы». — «Сов. молодежь», 1972, 20 фев.

Верия С. Русская опера в Латвии. — В кн.: Очерки музыкальной культуры Советской Латвии. Л., 1971, с. 97—117.

Елина В. В театре оперы и балета. — «Театр», 1972, № 4, с. 14—20.

Лемберг А. Успех за рубежом. — «Театр», 1972, № 4, с. 46—48.

Эйхман Л. В день завтрашний. — «Сов. Латвия», 1971, 19 авг.

в) Театр юного зрителя им. Ленинского комсомола

В Театре юного зрителя. — «Театр», 1972, № 4, с. 31.

Кирюхин В. ТЮЗ — театр педагогический. — «Учительская газ.», 1971, 4 февр.

Крымова Н. Сложный ТЮЗ. — «Дружба народов», 1971, № 8, с. 232—245.

Кучкина О. На сцене и рядом. — «Комсомольская правда», 1971, 2 июня.

Шапиро А. Новый сезон. — «Сов. Латвия», 1971, 22 сент.

г) Театр кукол

Крундышева Л. «Гиньоль» и другие. — «Сов. молодежь», 1971, 26 сент.

Мелбарде А. Большие задачи маленькой сцены. — «Театр», 1972, № 4, с. 40—43.

Неймантас Р. Куклы прибыли в Каунас. [Фестиваль кукольных театров Прибалтики и БССР в Каунасе]. — «Вечерние новости» (Вильнюс, Каунас), 1971, 28 мая.

д) Народные театры

Лагздыня И. Пути к самостоятельности. Заметки о творчестве нар. театров. — «Сов. Латвия», 1972, 21 янв.

Минаев В. Молодость древнего искусства. [К 15-летию со дня основания ансамбля «Риж. пантомима»]. — «Сов. Латвия», 1971, 17 июля.

Памше К. Слет народных театров [в Алуksне]. — «Театр», 1972, № 4, с. 43—45.

Ростиславский Н. На всю жизнь. [Об артистке Вентспилс. нар. театра М. Малине]. — «Сов. Латвия», 1972, 7 янв.

Ростиславский Н. Пора творческой зрелости. [К 25-летию Вентспилс. нар. театра]. — «Сов. Латвия», 1971, 16 ноября.

Семенов В. Условность, перешагнувшая условность. [О премьере спектакля «Мистерия гистрионов» ансамбля «Риж. пантомима»]. — «Сов. молодежь», 1971, 4 июля.

е) О работниках театров

Инара Абеле. — «Сов. Киргизия», 1971, 2 сент.

Актриса Вия Артмане. — «Лит. газ.», 1971, 19 мая; с. 8.

Андреев В. Аудитория Херберта Ликума. — «Сов. молодежь», 1972, 29 марта.

Андреев Ф. Всегда в пути. [В. Артмане]. — «Культура и жизнь», 1971, № 8, с. 12—13.

Артмане В. Творчество. — «Ленинский путь» (Кирг. ССР), 1971, 4 сент.

Анатолий Васильев. — «Сов. Киргизия», 1971, 1 сент.

Вилция В. В танце — вся моя жизнь. — «Сов. молодежь», 1971, 3 окт.

Горина Е. Анне Лацис 80 лет. — «Театр», 1972, № 1, с. 136—137.

Гревинь М. Смильгис и его традиции. — «Театр», 1972, № 4, с. 9—11.

- Р. Крейцум. [Некролог]. — «Сов. Латвия», 1971, 9 июня.
- Крупникова М. Страницы судьбы. [А. Лацис]. — «Сов. Латвия», 1971, 17 окт.
- Лехт М. Карлис Заринь на эстонской сцене. — «Сов. Эстония», 1971, 23 сент.
- Макарова О. Образ атакующей мечты. [О Г. Цилинскисе]. — «Сов. культура», 1972, 13 янв.
- Макарова О. Образ коммунистки. [Об исполнении роли Натальи Петровны в пьесе Е. Габриловича и С. Розена «Окна» актрисой Л. Берзинь]. — «Сов. культура», 1971, 1 июля.
- Минаев В. Молодость таланта. [О дирижере Театра оперы и балета А. Вильманисе]. — «Сов. Латвия», 1971, 31 окт.
- Паберз Ю. Большой труд долгой жизни. [О Ф. Эртнере]. — «Сов. Латвия», 1971, 24 июля.
- Паберз Ю. Создательница поэтических образов. [М. Шмитхен]. — «Сов. Латвия», 1972, 10 фев.
- Эльфрида Пакуль. В мире музыки. — Календарь, 1972. М., 1971, с. 47.
- Эльза Радзиня. — «Новости экрана» [Вильнюс], 1971, № 9, с. 10.
- Ракитина Е. Профессия и призвание. [О худож. Театра юного зрителя М. Китаеве]. — «Творчество», 1971, № 8, с. 12—14.
- Рогачевская Г. Верность призванию. [О Г. Яковлеве]. — «Сов. Латвия», 1972, 4 янв.
- Семенов В. Перед вторым отделением. [О певце А. Васильеве]. — «Сов. молодежь», 1972, 12 фев.
- Скудра А. Жизнь, отданная театру. [А. Лацис]. — «Сов. молодежь», 1971, 19 окт.
- Сложная простота Эльзы Радзинь. — «Сов. культура», 1971, 9 сент.
- Станя В. Ян Осис. — «Театр», 1972, № 4, с. 45—46.
- Уласевич Л. Художник, мыслящий пространством. [О сценографе А. Фрейберге]. — «Сов. молодежь», 1972, 16 апр.
- Уразгильдеев Р. Талант и мастерство. [О гастролях солистов балета И. Абеле и В. Гелвана в Кирг. театре оперы и балета]. — «Сов. Латвия», 1971, 11 сент.
- Хараджанян Р. Спектакль шел на трех языках. [О солистке Театра оперы и балета В. Хагене]. — «Сов. культура», 1971, 9 дек.
- Янушан А. В память о режиссере. [О А. Амтманисе-Бриедитисе]. — «Сов. молодежь», 1972, 26 марта.

SATURS

1972. Viktors Hausmanis	3
1972. gada republikas Valsts prēmijas laureāts, <i>Rita Melnace</i>	20
«Centrā vienmēr esmu saskatījis kādu sabiedrisku problēmu».	
<i>Maija Augstkalna</i>	22
Kas ir «vasarnieki»? <i>Anda Burtnece</i>	35
Ričards šodien, <i>Valentīna Freimane</i>	49
Antivarmācība, <i>Silvija Freinberga</i>	70
Meklējumi, <i>Tatjana Vlasova</i>	89
Tiesības būt skolotājiem un prasme piešķirt dzīvību nedzīviem veidoliem, <i>Līvija Akurātere</i>	100
«...bet patiesība dārgāka», <i>Irēna Lagzdīņa</i>	110
«Es vienmēr esmu gribējis būt aktieris...», <i>Līgita Bērziņa</i>	122
«Kas reiz uzliesmojis...», <i>Silvija Geikina</i>	130
«Jel, mirkli, kavējies!», <i>Nikolajs Seiko</i>	139
Par sevi un citiem, <i>Evalds Valters</i>	148
Atmiņas par Emmu Ezeriņu, <i>Ilga Hincenberga</i>	154
Hronika, <i>Irēne Meinerte</i>	167
Bibliogrāfija, <i>Olga Pūce</i>	204

ТЕАТР И ЖИЗНЬ, 17

Составитель Р. Мелнаце

Художник Г. Элер

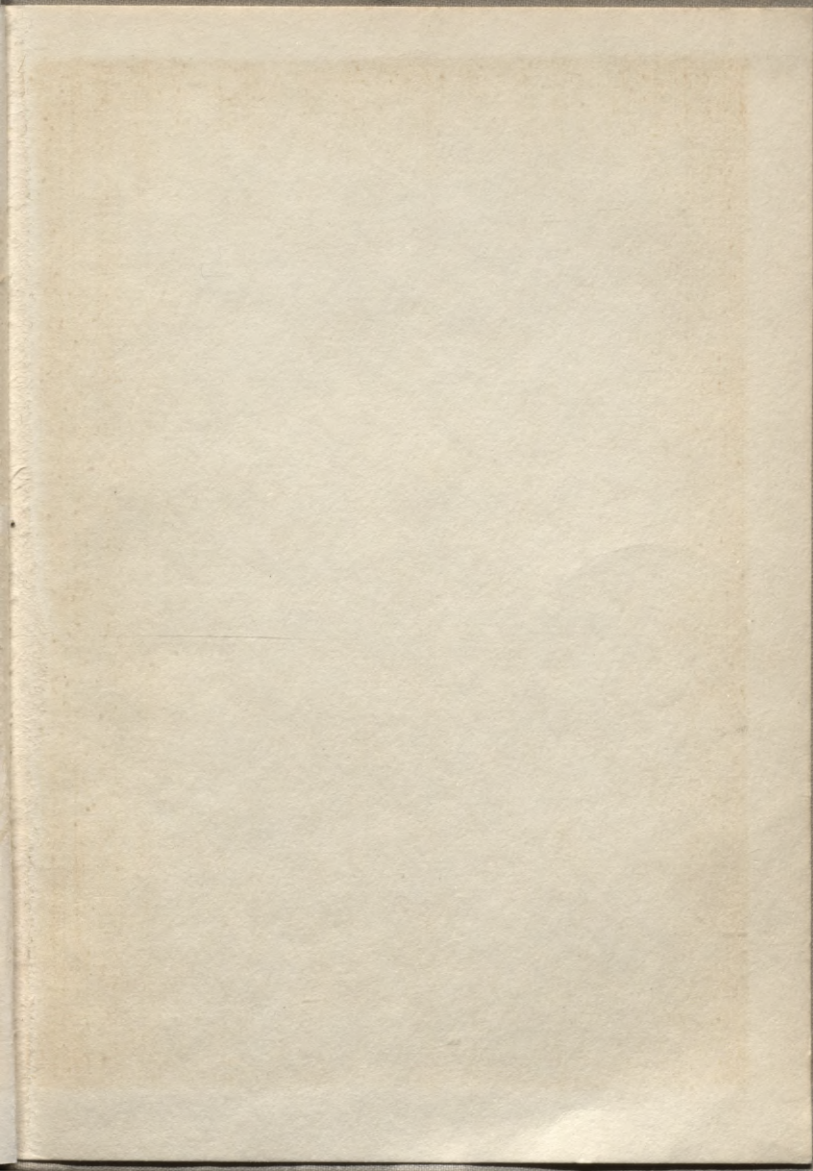
Издательство «Лнесма» Рига 1973

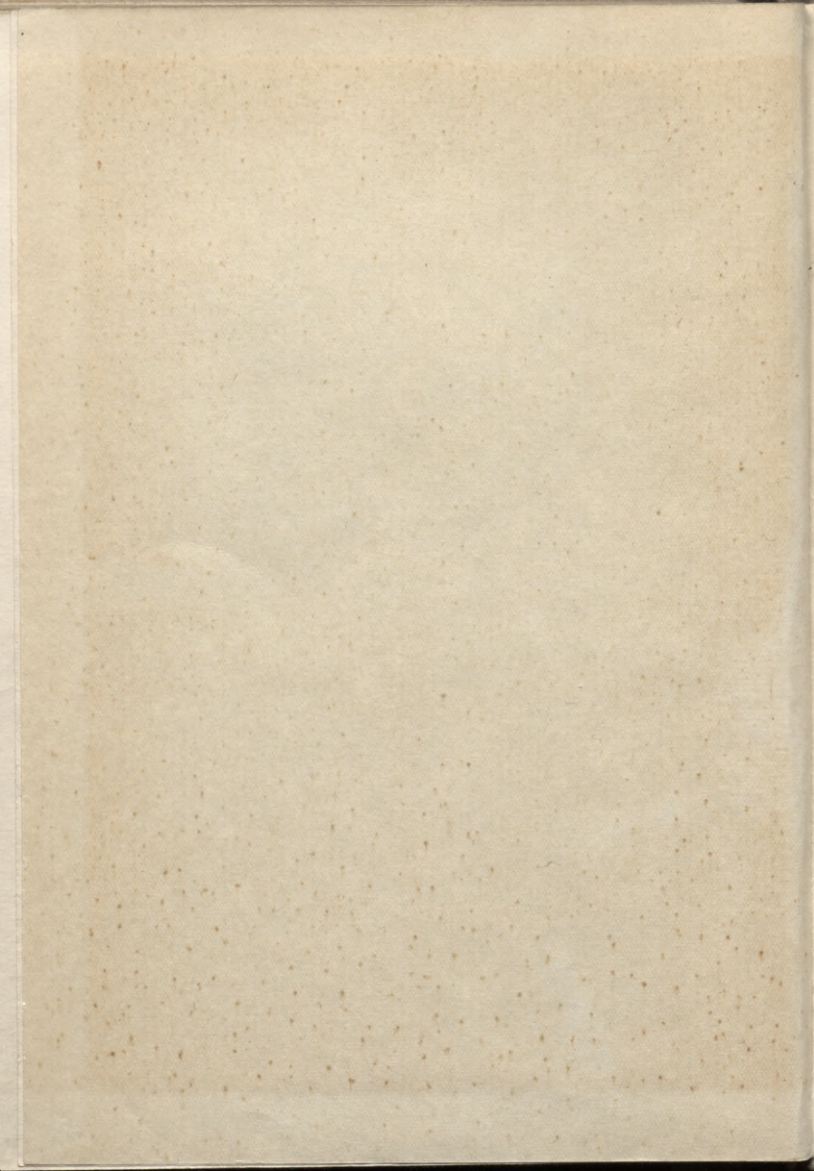
На латышском языке

TEATRIS UN DZĪVE, 17

Redaktore I. Zaķe. Māksl. redaktore Ņ. Sakirjanova. Tehn. redaktore L. Engere. Korektore L. Kāmene.

Nodota salikšanai 1973. g. 28. maijā. Parakstīta iespiešanai 1973. g. 31. oktobrī. Tipogrāfijas papīrs Nr. 1, formāts 60×84/16. 15 fiz. iespiedl.; 13,96 uzsk. iespiedl.; 15,68 izdevn. I. Metiens 8000 eks. JT 05757. Maksā 1 rubl. 31 kap. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 26005/MM-1264. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, Vienības gatvē 11. Pasūt. Nr. 267.





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0306016317

