

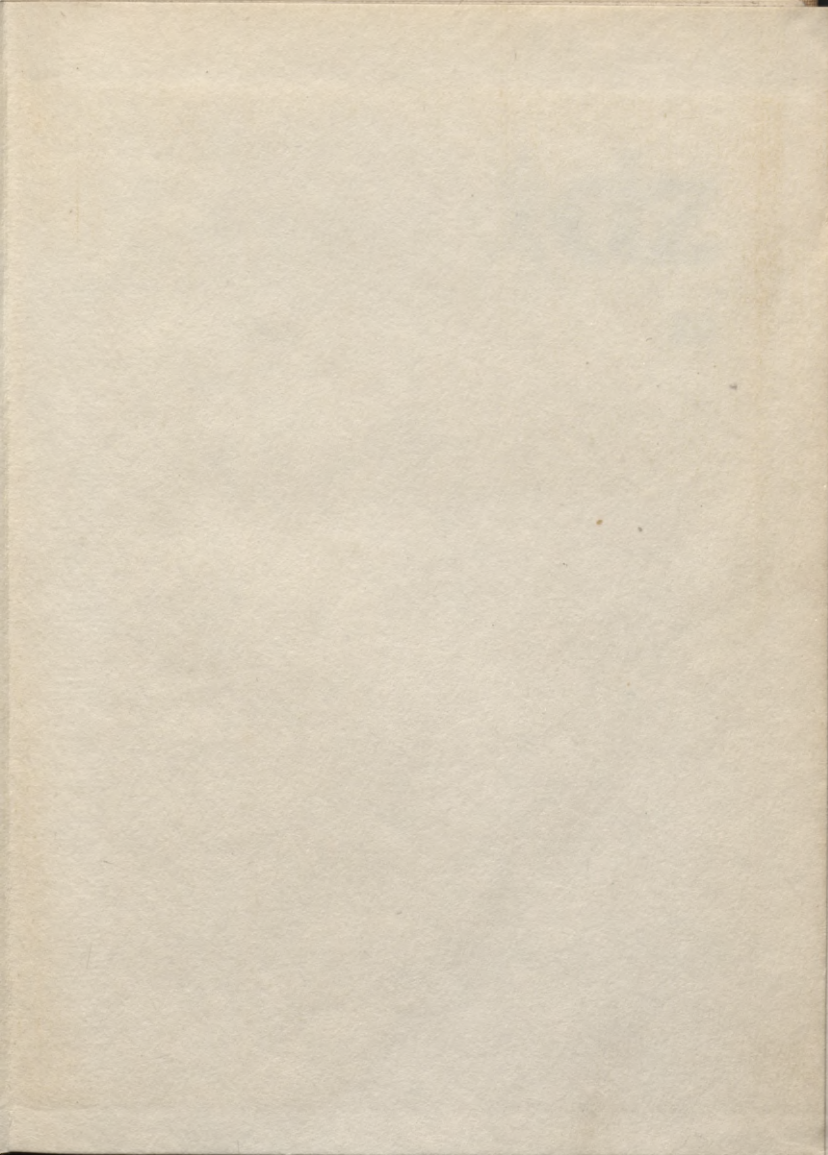
B
79

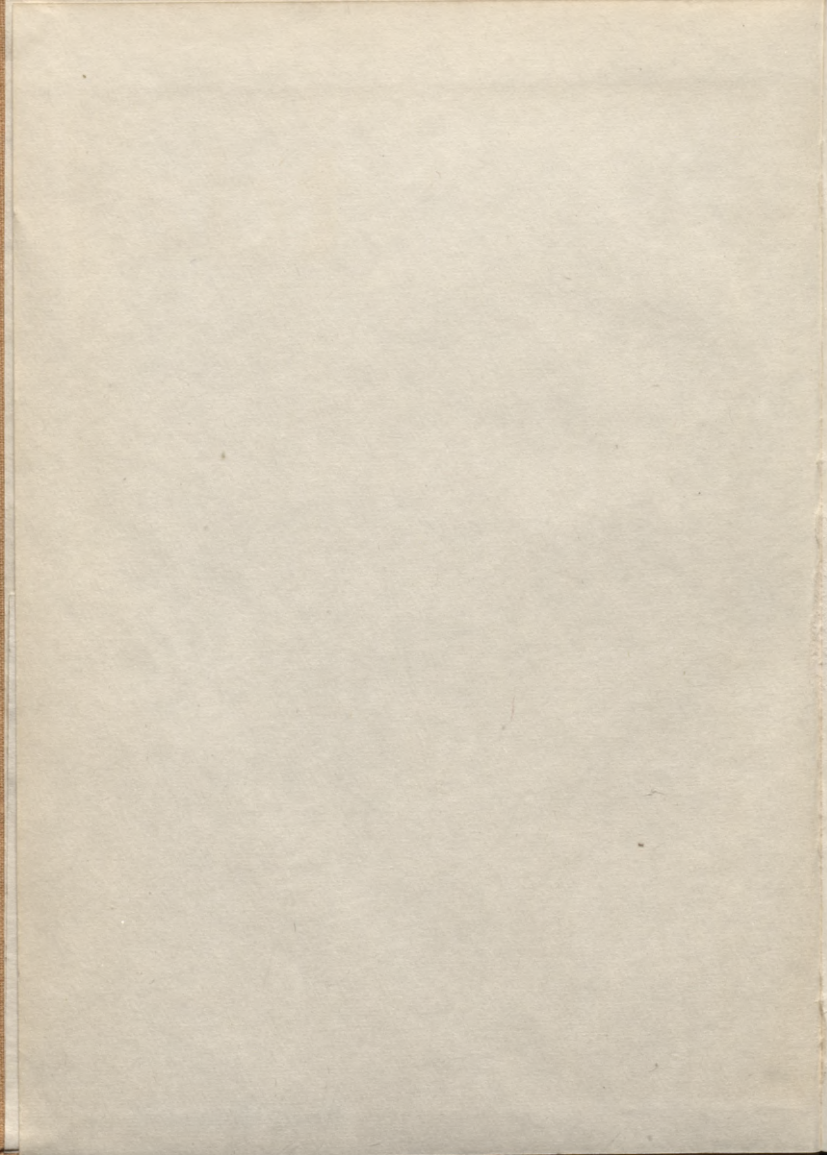
tdz

28

teātris un dzīve

06016328





tdz

28

sbt

82

B
79

teātris un dzīve

28

1983. gads teātros

RĪGA «LIESMA» 1984



Te 008
85.443(2L)7

Vija Lāce Latv PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA
84-

Sastādījusi *Silvija Radzobe*

Mākslinieks *Dainis Lapsa*

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

Fotoilustrācijas: *V. Brauns, E. Freimane, D. Gedzjuns, V. Gulbis, J. Ikonņikovs, E. Kera, M. Putniņš, L. Stipnieks, K. Tilgalis, G. Vaidla* (Igaunija)

T 490700000—203
M 801(11)—84 246—84

© Izdevniecība «Liesma», 1984

KOPIGU DARBU TEĀTRA MĀKSLAS KOPSANĀ

1983. gada 17. februārī notika Latvijas PSR Teātra biedrības X kongress. Kongresā vērtēja aizvadītajos gados paveikto un izvirzīja jaunus uzdevumus teātriem un Teātra biedrībai, balstoties uz konkrēto vēsturisko situāciju, uz pienākumiem, ko mākslai uzticējusi tauta, Komunistiskā partija.

Jaunā Teātra biedrības Valde par Valdes priekšsēdētāju ievēlēja PSRS Tautas skatuves mākslinieci Viņu Artmani. «Teātris un Dzīve» lūdza mākslinieci dalīties iespaidos un pārdomās par teātra mākslas šodienu un Teātra biedrības iecerēm.

Mūsu republikas radošās savienības allaž ir gājušas cieši līdzās tautas dzīvei un rūpēm. Neiedomājami liela sirdsatdeve un vīrišķība lika darboties mākslinieku frontes brigādei, vēlāk — Mākslas ansamblim Lielā Tēvijas kara laikā. Cīnītāju vidū bija latviešu mākslinieki, rakstnieki, aktieri. Arī šodien kara veterāni ar mīlestību piemin ievērojamos dziedātājus Elfrīdu Pakuli un Aleksandru Daškovu, aktierus Ilgu Zvanovu, Rihardu Zandersonu, Sigridu Grīslī, lielisko latviešu mākslinieku pāri — aktrisi Olgu Lejaskalni un gleznotāju Herbertu Likumu, pazīstamo latviešu komponistu Jāni Ozoliņu, kuplo latviešu rakstnieku un dzejnieku pulku — Jūliju Vanagu, Valdi Luksu, Arvīdu Griguli, Frici Rokpelni, kuri aktīvi uzstājās armijas daļās un tūlīt pēc Rīgas atbrīvošanas uzsāka kultūras dzīves atjaunošanu. Visus tolaik darbīgos māksliniekus pat uzskaitīt nav iespējams, viņiem vajadzētu veltīt īpašu apcerējumu — kultūrvēstures dokumentu, un to vajadzētu darīt neatliekami.

Cetrdesmit miera gados Latvijā ir uzplaukusi daudzkrāsaina mākslas dzīve. Teātra māksla kļuvusi par neatņemamu cilvēku dzīves sastāvdaļu, par viņu dieniško maizi. Mēs, aktieri, to jūtam ik vakaru. Pirms priekšskara atvēršanas izejot uz skatuves, mūs pārņem izrādes sākuma satraukums par pirmo saskarsmi ar

skatītājiem. Ja autora vārdus aktieris runā ar pilsoņa pārlicību, ja tie ir gudru domu un emociju uzpildīti, ja aktieris apzinās, ka teātri svētkus gaida ikviens, kurš sež zālē, tad teātra māksla kļūst iedarbīga un uzrunā ikvienu izrādes apmeklētāju.

Par padomju mākslas prestižu allaž lielu rūpi tur Komunistiskā partija, veidodama mākslinieku pilsoņstāju, palīdzējama meklēt jaunas kvalitātes literatūrā un mākslā.

PSKP CK 1982. gada novembra, 1983. gada jūnija un 1984. gada februāra plēnumu lēmumi izvirza augstas prasības visās dzīves jomās. Māksla, kas pēti cilvēku, vistiešāk ir atbildīga par labās sēklas sēšanu un tās izaudzēšanu sabiedrībā. Pilnvērtīgu darbu, apzinīgu attieksmi pret to, vienaldzības un melu iznīdēšanu, principiālu attieksmi pret ļaundarību un trūkumiem, līdzcietību pret cilvēkiem bēdās, līdzdalību priekos, mīlestības un sirdsizglītības ieaudzinašanu no bērna kājas, dabas un dzīvības mīlestību, godīgu attieksmi pret tēvu darbu, pret savas tautas kultūru, pret savas tautas vēsturi, tās varoņiem un atbildību nākotnes priekšā — to visu prasa no mums šie un vēl citi PSKP lēmumi. Teātra darbinieki daudz derīgu atziņu var smelties no PSKP CK lēmuma «Par Baltkrievijas Jankas Kupalas Drāmas teātra partijas organizācijas darbu».

1983. gada oktobra beigās Minskā notika Baltijas republiku un Baltkrievijas kopīga plaša konference par kultūras darbu attiecīgajās republikās. Konferences gaitā varēja pārliecināties, ka Jankas Kupalas teātrim nemaz tik viegli nebūs īsā laikā likvidēt uzkrājušos trūkumus. Tas vēlreiz atgādina, ka jābūt prasīgiem pret sevi ik dienu.

Mūsu teātri aktīvi viesojas ārpus republikas — Maskavā, Kijevā, Viļņā, Ļeņingradā. Šīs viesošanās dod mums plašāku ieskatu par savu darbu un sevi, mēs redzam un jūtam, kā uz mums skatās citu pilsētu skatītāji un kolēģi. Varam priecāties, ka neesam aprimuši, apsīkuši, ka «neguļam uz lauriem». Paši savās mājās mēs reizēm labu darbu nepamanām, negribam pamanīt, izturamies pret to bez īpašas vērtības, atstājam bez īsta novērtējuma. Kritiķi ar stabiliem, iepriekš pieņemtiem, stereotipiskiem ieskatiem par teātri, režisoru un aktieru darbu negrib ļauties brīnumam un to atzīt. Reizēm atkal momenti, kas būtu bargāk kritizējami, tiek palaisti garām, noklusēti. Maskavas skatītāji ir ļoti impulsīvi, to mēs, Dailes teātra kolektīvs, izjutām viesizrāžu laikā Maskavā, Padomes teātri, 1982. gada rudenī. Tad vēl spēlēja Lilita Bērziņa. Viņas pēdējās viesizrādes bija Viļņā ar Ā. Kertēsa «Atraitnēm». Drāmas teātris parādīja Maskavā L. Paegles «Ielu». Spoži panākumi bija mūsu Operas un baleta teātrim, speciāli tika izcelta operas kora un solistu meistarība, kā izcila parādība atzīts «Baņutas» iestudējums.

Ar panākumiem tādā mākslas centrā kā Ļeņingrada, kur ir pasaulslavena baleta tradīcija, uzstājās Rīgas balets. Tas viss rosina mūsu māksliniekus, dod iepēju objektīvakam vērojumam. Viesi, kas atbrauc pie mums skatīties izrādes, saka — mēs uzturot augstu teātra kultūru un kopjot neaprimtību. Tas dod spēku.

Katram mūsu teātrim ir sava godpilna vieta, un kopumā tā ir augsti vērtējama. Latviešu skatuves mākslas kopīgā procesā cieši iekļāvies Rīgas Krievu drāmas teātris, kuram 1983. gadā svinējām simtgadi. Ar saviem radošajiem meklējumiem šis kolektīvs ir ieguvis pelnītu popularitāti mūsu republikā un visā Padomju Savienībā. Latviešu dramaturgu lugu iekļaušana teātra repertuārā, režisora Arkādija Kaca auglīgā sadarbība ar mūsu Dailes teātri, iestudējot M. Gorkija «Barbarus» un I. Gončarova «Krauju», Jura Strengas atveidotā profesora Borga loma Krievu drāmas teātra izrādē «Zemņus lauks» — tā ir padomju tautu kultūru savstarpēja bagātināšanās un mijiedarbība praksē. Tā kā Rīgas Krievu drāmas teātris bieži viesojas dažādās mūsu zemes pilsētās, tad daudz cilvēku arī ārpus mūsu republikas un pat valsts robežām iepazīuši un iemīļojuši R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos».

Augsts prestižs ir mūsu scenogrāfijai un izrāžu muzikālajam noformējumam. Dmitrijs Sostakovičs ir teicis, ka teātri mūziķis savām skaņām iegūst dvēseli. Izcila teātra izrādēm rakstīta mūzika dzīvo savu patstāvīgu dzīvi, piemēram, Arama Hačaturjana komponētais Ņinas valsis M. Ļermontova drāmai «Maskarāde». Mums ir ne tikai tādi meistari kā Imants Kalniņš un Raimonds Pauls; pašlaik veidojas tā darba turpinātāji, ko teātrī veica Burhards Sosārs, Margēris Zariņš un Indulis Kalniņš. Te es domāju Mārtiņa Brauna darbu teātri, īpaši «Maugli». Mārtiņš Brauns izjūt dramaturģisko materiālu un tēlus, viņa mūzika iestudējumā nav tikai papildu izteiksmes līdzeklis, tā ir neatņemama izrādes sastāvdaļa. Dailes teātri vairākos iestudējumos līdzdarbojies jaunais Artūrs Maskats. Viņa mūzika ir trāpīga, iejūtīga, ir cerība, ka esam ieguvuši labu muzikālās daļas vadītāju.

Latviešu scenogrāfija ir pazīstama pasaulē, it īpaši Ilmāra Blumberga darbi. Oriģināls skatuves dekorators ir Juris Dimīters. Viļņas biennālē Latvijas ekspozīcija ar saviem meklējumiem izskatījās ļoti koši. Meistara Artura Lapiņa devums radis pēctecību Birutas Goģes scenogrāfijā. Augstu jāvērtē Edgara Vārdaņa, Gunāra Zemgala un Andra Freiberga dekoratīvais noformējums. Scenogrāfija ir kļuvusi par patstāvīgu mākslu, un paši scenogrāfi arī pieprasa šo patstāvību. Taču scenogrāfa iecerei jābūt vienotai ar režiju, ja scenogrāfs sāk diktēt savu ieceri, tad nav vajadzīgs režisors. Laba bija Oto Skulmes un Ģirta Vilka sadarbība ar Eduardu Smiļģi. Režisora un scenogrāfa sadarbības jomā mums pašreiz ir radītas

nevajadzīgas nesaskaņas, skatītājam nav svarīgi, kurš ir labāks — scenogrāfs vai režisors, viņam rūp izrāde kopumā. Teātra biedrībā ir izveidotas vairākas sekcijas, to galvenais uzdevums ir pulcināt kopā režisorus un scenogrāfus, režisorus un dramaturģus, aktierus un režisorus, teātru mūziķus un režisorus, uzvedumu daļu vadītājus un režisorus. Jāpanāk, lai visas sekcijas tiešām strādātu un savstarpēji sadarbotos, lai visi būtu vienoti kopīgajam darbam.

No izrādēm, kurās viss ir saskaņā — režija, scenogrāfija, kostīmi, aktieru spēles veids, — es gribētu minēt Gunāra Priedes «Sanniknotās sliekas» iestudējumu Jaunatnes teātrī. Tāda vienotība bija arī F. Dostojevska «Noziegumā un sodā» — Liepājas teātra pēdējo gadu labākajā izrādē, H. Ibsena «Brandā» Dailes teātrī. Valmieras teātrī A. Čehova «Tēvocis Vaņa» ir saskaņīga izrāde ar čehoviskiem tēliem. Runājot par «Jāzepu un viņa brāļiem» Dailes teātrī, nevaru piekrist dažu kritiķu vērtējumam, jo, manuprāt, izrādes trūkums ir tas, ka visas galvenās lomas uzticētas jauniem aktieriem, kuri Raiņa domu vēl neaizsniedz. Klasiku ar lielu filozofisku un jūtu bagātību ne vienmēr un ne visiem vajag spēlēt. Kino palīdz izteiksmes līdzekļi, kā tas bija F. Dzefirelli filmā «Romeo un Džuljeta». Eduards Smilģis neuzveda «Jāzepu un viņa brāļus», kaut gan viņš redzēja lomās Hariņu, Dīnu Kupli, mani. Viņš baidījās. Arnolds Liniņš ķērās pie šī darba. Izrādē ir izteiksmīgs grupu izkārtojums, dekorācija dod labu spēles laukumu, tas ir saskaņīgs inscenējums, bet tajā trūkst cilvēka ar milzīgo Raiņa domu. Aktieri iezīmējas dekorācijā ar savu plastiku, bet nav lielā garīgā un filozofiskā piepildījuma, vārda iedarbīguma, domas spēka. Raiņa traģēdija jau pati nes, tikai aktieru garīgā pasaule nesniedzas tai līdzī. Slavenais angļu aktieris Maikls Redgreivs spēlēja Hamletu, kad viņam bija pāri piecdesmit. Klausoties viņa skaistajā balsī, redzot viņa izkopto plastiku, nevienu brīdi nedomāju par aktiera vecumu. M. Gorkija «Barbarus» mēs spēlējām desmit gadu, esam divdesmit gadu vecāki par saviem varoņiem, bet ansambli esam tik harmoniski apvienoti, ka jautājums par vecumu kļuvis nesvarīgs. Viss ir atkarīgs no ansambļa. Tas ir visbūtiskākais.

Katram teātrim ir savs attīstības ceļš. Liepājas teātrī, piemēram, ilgstoši trūkst aktieru varoņu lomām. Oļģertam Kroderam jāstrādā ar jaunajiem. Smilģis arī deva spēlēt lielas lomas ļoti jauniem aktieriem. Ja teātrī ienāk tāda aktrise kā Indra Briķe, kuras vizuālais tēls, balss, emocionālā pasaule ir unikāla, tad kam gan režisors dos lomas, ja ne viņai. Tāpat Jurim Bartkevičam, Jānim Makovskim. Sodien bieži dzirdami apgalvojumi, ka agrāk gan bijušas spilgtas aktieru personības, zvaigznes, bet tagad tādu esot maz un jaunos aktierus iznīcinot salīdzinājums ar meistariem. Bieži arī jautā, kā tas var būt, ka pirms trīsdesmit četrdesmit gadiem aktieri



ar pirmo uznācienu uz skatuves iekarojuši skatītāju sirdis un prā-
tus, bet tagad tā nenotiek. Drāmas teātrī sevi spilgti apliecināja
Velta Līne, Lidija Freimane, Jānis Kubilis, Alfrēds Jaunušans, Dai-
les teātrī spoži ienāca Harijs Liepiņš, Eduards Pāvuls, Valentīns
Skulme, Rasma Roga, arī mana ienākšana bija aktīva — saņēmu
lomu pēc lomas. Mēs spēlējām labu dramaturģiju — «Līgavu bez
pūra», «Taņu», «Pazudušo dēlu», «Maskarādi», «Pigmalionu». Tā
ir laba literatūra, aktieriem bija par ko domāt, ko censties piepildīt.
Toreiz Dailes teātrī bija tāda audzināšanas sistēma — vienu vak-
karu es spēlēju, piemēram, V. Sekspīra Džuljetu, bet otrā vakarā
«gāju tautā» Dž. Flečera «Savaldītāja savaldīšanas» inscenējumā.
Par jaunatni vienmēr ir runāts, ka tā nav tik apdāvināta un talan-
tīga kā iepriekšējā paaudze. Kad es strādāju pie Džuljetas lomas,

man bieži bija jādzird: «Kas gan tur var būt — pēc Lilitas Bērziņas!» Alfrēda Amtmaņa-Briediša un Eduarda Smilģa laikā aktrises ilgi turējās jaunas. Lilita Bērziņa četrdesmit gadu vecumā spēlēja Džuljetu un piecdesmit gadu vecumā — Āriju Raiņa «Indulī un Ārijā». Smilģim vienmēr bija sava primadonna, un divas desmitgades tā bija Lilita Bērziņa. Šodien režisori par to nedomā. Dailes teātri pašreiz ļoti labā meistarības formā ir Ausma Kantāne, Olga Dreģe, no jaunākās paaudzes — Lilita Ozoliņa, Mirdza Martinsons, Akvelīna Līvmane, bet lomu viņām maz.

Liela bažas pašreiz sagādā teātra jaunieši. Teātri ieplūst viena studija pēc otras, bet izmantot, noslogot jaunus nav iespējams. Katra paaudze nāk ar kaut ko savu. Jaunā cilvēkā ir jābūt zināmai daļai egoisma, jābūt spītībai, tieksmei sevi apliecināt, pārliecināt par savu varēšanu. Tāpēc aktieriem tik svarīga ir nodarbinātība, jo bez tās nav sevis pilnveidošanas iespēju. Es, piemēram, gadu iepriekš zināju, ka man būs jāspēlē Elena Bezuhova «Karā un mierā», es lasīju, domāju, bija iespēja sevi audzināt šim tēlam.

Teātra biedrībā gribētos veicināt tādus pasākumus, kuros varētu konkrēti izpausties aktieru sevis parādīšana un pierādīšana. Biedrības kongresā tika runāts par eksperimentāla teātra nepieciešamību, taču mums ir jāzina, kāda ir šīs vēlmes realitāte, vai tā nepaliks tikai runāšanas un prasīšanas formā. Teātra biedrība visiem gribētājiem un darītājiem piedāvā uzstāties uz Eduarda Smilģa skatuves Teātra muzejā vai arī Teātra biedrības zālē. Aktieri varētu sagatavot, piemēram, savu nespēlēto lomu vakaru. Katram droši vien ir kāda iecerēta, bet dažādu apstākļu dēļ nespēlēta loma. Teātra biedrība materiāli atbalsta un stimulē dažādus radošus pasākumus, piešķirot balvas un prēmijas dažādās skatēs un konkursos. Gribētos, lai biedrībā notiktu daudzveidīgi, radoši pasākumi, kas sagādātu gandarījumu gan aktieriem un režisoriem, gan skatītājiem. Ja šādos pasākumos aktīvi piedalītos mūsu teātru ļaudis, Teātra biedrība varētu domāt par eksperimentāla teātra izveidošanu.

Jaunās aktieru paaudzes audzināšanā ir daudz trūkumu. Jaunieši ir jāiemāca strādāt, izkopt savu personību. Jāatsauc atmiņā Konstantina Staņislavska teiktais, ka aktieris nevienu minūti nedrīkst nebūt aktieris. Augsti profesionāls aktieris būs tikai tad, ja viņš nemitīgi strādās. Agrāk režisori prasīja, lai aktieris uz mēģinājumu nāktu sagatavojies lomai. Lilita Bērziņa un citi mūsu vecākie kolēģi visu mūžu jau mēģinājumos apguva tekstu, šodien daži vēl ģenerālmēģinājumā to nezina. Mēs, pēckara paaudze, daudz strādājām, lai sevi audzinātu. Varbūt te sava nozīme bija vēsturiskajai situācijai.

Domāju, ka šodien vajag izdarīt sevišķi rūpīgu atlasi, izvēloties

aktierus. Mums, protams, nav paaudžu ciņas, tomēr es jūtu dažus tās simptomus, un nevar teikt, ka vainīga būtu vecākā paaudze. Vairāki jaunie režisori, piemēram, grib ar varu lauzt literāro materiālu — lauzt originalitātes vārdā. Jaunie skatītāji tic savam vienaudzim — jaunajam režisoram un saņem pārvērstu priekšstatu par literāro darbu. Sodien skolēni skatās filmas un izrādes un bieži vien nelasa literāros avotus, tādēļ režisoram jājūt tā lielā atbildība, ko viņš uzņēmieš. Bez šaubām, režisoram ir tiesības uz savu viedokli, savu interpretāciju, ja tā organiski izaug no autora izpratnes. Skatuves mākslas darbs ir režisora un aktiera rokās.

Mēs steidzamies, skrienam un neizmantojam pat tos brīžus, kad varētu ieklausīties lielās personībās. Akadēmiķis Jānis Stradiņš, filozofs Augusts Milts, profesors Ivars Knēts, komponists Ādolfs Skulte, muzikologs Ludvigs Kārkliņš, arhitekts Gunārs Asaris, estētikas speciālists Pēteris Zeile, rakstnieks Jūlijs Vanags... Tie ir gan vecāki, gan jaunāki augstas kultūras cilvēki. Kas viņus ir audzinājis? Jānis Stradiņš varbūt daudz ko mantojis no tēva — izcilā ārsta Paula Stradiņa, bet citi? Sodien visnepieciešamākā ir pašaudzināšana un sevis izglītošana. Kultūra nenozīmē ēst un dzert no skaistiem traukiem, dzīvot starp skaistām mēbelēm. Kultūra ir dziļas zināšanas, uzmanība pret cilvēkiem. Dažkārt apbrīnoju, cik Elza Radziņa un Velta Līne ir uzmanīgas pret tiem cilvēkiem, ar kuriem viņām nācies saskarties tuvāk. Atcerēties to, kurš tev labu darījis, — tā arī ir kultūra. Teātros jau par tradīciju kļuvuši radošie aizbildņi jeb, kā mēs paši saucam, krusttēvi un krustmātes, kuri uzņemas atbildību par kādu jauno aktieri. Man liekas, tas ir ļoti labs pasākums. Konkurence un vēlēšanās citam citu pārspēt — tas ir viens no augšanas stimuliem, tikai paaudzēm jādzīvo saskaņīgi. Teātra biedrība varētu veicināt paaudžu tuvināšanos. Varētu būt, piemēram, radošs vakars krusttēvam vai krustmātei ar saviem aizbīdināmajiem.

Daudzi lieli mākslinieki ir vientuļi cilvēki, viņi dzīvo ļoti koncentrētu dzīvi, neizkļiedē sevi. Lilita Bērziņa darbā bija ļoti koncentrēta, nesaudzīga, pat asa pret kolēģiem. Bet bija brīži, kad viņa simtprocentīgi nodevās saviem darbabiedriem pie skaisti uzklāta kafijas galda. Kaut ko līdzīgu esmu novērojusi arī Maskavas teātru kolēģos. Tāda attieksmju daudzveidība nav par zemu vērtējama.

Mana sabiedriskā darbība ir izpletusies ļoti plaša, tomēr es cenšos nākt uz teātri pāris stundu pirms izrādes, lai atbrīvotos no citiem dienas darbiem, iespaidiem, domām. Ar sevi aktieris var vientulībā strādāt, bet radīt mēs radām kolektīvā. Ja visu dienu esi izmētājies, ja ir bijuši daudzi dažādi pienākumi, kas prasījuši lielu atbildību, tad kļūst nepieciešami radošas vientulības mirkļi.

Teātra biedrībai būtu jādomā par veco ļaužu pansionātu, kur

veci, cienijami mākslinieki, kuriem grūti sevi apkopt, varētu mājiņi pavadīt vecumdienas. Tas ir mūsu pienākums pret viņiem.

Teātra biedrības plānos ietilpst arī muzikālo teātru savstarpējas tuvināšanās veicināšana. Līdzās sezonas darba skatēm varētu domāt arī par Baltijas republiku muzikālo teātru festivālu un citiem plašākiem sadarbības pasākumiem.

Režisoru sekcija ir ielāņojusi rīkot lugu lasījumus personās. Ja lugu lasa priekšā režisors vai režisora palīgs literāros jautājumos — tas ir kaut kas cits nekā vērtējums, ko var gūt, lasot personās. Ceru, ka šāda lasīšana ar laiku dos ko vērtīgu. Mēs esam ieinteresēti aktīvi sadarboties ar dramaturgiem. Gadās visādi: dramaturgi pārmet režisoriem un aktieriem, aktieri un režisori — dramaturgiem. Varbūt mūsu dramaturgi kādā jautājumā kļūdās? Ostrovskis, Čehovs, Gorkijs, Sekspīrs padarīja savus tēlus dzīvus caur aktieri darbā un tikai tad pielika lugai punktu. Mums tāda sadarbība diemžēl nav izplatīta. Turklāt latviešu dramaturģijā trūkst lielu tēmu, bet gribētos — ja ir pārdzīvojums, tad lai tas ir tik liels kā traģēdijā, ja ir smieklis, tad lai līdz asarām! Lugas ir par maz paša cilvēka, tiek dots profesijas pārstāvis. Bet svarīgs taču ir cilvēks šai profesijā, svarīgi ir viņa centieni, pārdzīvojumi. Cilvēks ir neizsmejams.

Par nopietnu dramaturgu uzskatu Paulu Putniņu. Labs režisora Ādolda Sapiro atradums ir «Gaidīšanos svētkos» Jaunatnes teātrī — bērnu lomas te spēlē vecākās paaudzes aktieri. Ļoti veiksmīgs un ilgu mūžu piedzīvojis «Uzticības saldās nastas» iestudējums Dailes teātrī. Tas liecina, ka teātris var runāt par vissarežģītākajām problēmām. Ja to dara ar tīru sirdsapziņu laika priekšā, cilvēku priekšā. Režisora Arnolda Liniņa pozīcija te skaidri noteica izrādes emocionālo spēku un līdz ar to — tās garo mūžu. Arī Paula Putniņa «Paši pūta, paši dega» Drāmas teātrī izvērtās par skatītājus ilgi priecējošu notikumu. Alfrēda Jaunušana izcilās aktiera — raksturotāja dotības te jo spoži parādījās viņa režijā. Viss skaistais Drāmas ansamblis šajā izrādē dzīvoja īstu, veselīgu dzīvi.

No pēdējo gadu prozas mani visvairāk interesē Visvalža Lāma darbi. Bet lielākā daļa mūsu prozas teātrī nav izmantojama. Lāma darbi ļoti labi noderētu kino! Runājot par Zigmunda Skujiņa «Jauna cilvēka memuāriem» Dailes teātrī, zinot, kā bija jāmokās, cik ļoti autors bija neapmierināts, jāsaka, ka pozitīvais varonis — šaubu un pretrunu pilns — izrādē tomēr ir. Avizēs mēs lasām par darba pirmrindniekiem, varoņiem, priekšzīmīgiem komjauniešiem, vajadzētu uzrakstīt lugu par to, kāds šis darba varonis izskatās savā personiskajā dzīvē, lugu, kurā būtu ne tikai šī cilvēka atdeve darba pienākumiem, bet pati viņa dzīve — ko šāds varonis domā, kā dzīvo. Pašreiz lasu Imanta Ziedoņa «Tik un tā». Lasu lēnām, gribu

izgaršot valodu, redzu cilvēku mūzus. Dzīvē dramaturģijas ir ārkārtīgi daudz, bet, lai to ieraudzītu, kā saka Ziedonis, ir jākoncentrējas visiem vienā reizē.

Aktieri — vecmeistari ir mūsu teātra dārgums, mēs nevaram nevienu patiesu darbu nospēlēt, ja mums nav stipru vecās paaudzes aktieru. «Jauna cilvēka memuāros» vectētiņš Lielais ir tas, pie kura tiecas jaunais cilvēks, viņš ir tas, no kura jaunais cilvēks manto kultūru. To spēlē Edgars Zile. Mūsu veterānu sekcijā, kas darbojas aktīvi un draudzīgi, ir gan aktieri, gan tehniskie darbinieki. Mēs varētu arī viņus iesaistīt lugu lasījumos.

Repertuārs visos teātros ir stipri līdzīgs. Kādreiz Daile atšķirās no Drāmas, tagad visos teātros ir līdzīga problemātika. Jaunatnes teātris arī uzved pieaugušo lugas, un interesanti — lielle teātri savukārt iestudē bērnu lugas. Alfrēdam Jaunušanam, manuprāt, ir mīļa smilgiskā līnija, kas īsti neiekļaujas viņa teātrī. Dailes teātris tagad tiecas uz realismu, patiesību, bet grūti pateikt, uz ko mēs īsti centrējamies. Sodien lugas pašas par sevi neko nestāsta par teātra seju. Taču teātra idejiski māksliniecisko virzību nosaka tieši repertuārs. Senāk Dailē bija lielas masu lugas vai arī īpaši padziļināti un paspilgtināti psiholoģiski darbi. Dailes teātra aktieri bija ar izteiksmīgām balsīm, skaistām kustībām, temperamentu, masu skati ritēja dinamiski. Pašreiz masa ir vienveidīga, statiska, piezemēta, kustība netiek meklēta, bet, ja to dara, tad ar grūtībām sasniedz pozitīvu rezultātu. Runas māksla teātros rada trauksmes stāvokli. Režisori ir nepietiekami prasīgi un maz domā par šiem profesionālajiem jautājumiem. Joprojām uz skatuves spoži dzīvo dialekts, īpaši to pieļauj radio. «Jāzēpā un viņa brāļos» grūti sasniegt glezniecisku kustību, jo nav lielās, vienojošās domas. Caur skaisto Raiņa vārdu, es domāju, tēlainība būtu jākopj. Zēl, ka teātri kļūst vienādi. Drāma meklē formu, bet tas ir zaudēts laiks, skatītāju iemīļoti aktieri strauji un temperamentīgi runā tekstu bez domas darbības. Interesanti būtu, ja Teātra biedrība varētu noorganizēt kādu iestudējumu ar visu teātru aktieriem.

Teātru sejas nivelējas arī teātra mākslas rūpnieciskā rakstura dēļ. Visos Latvijas teātros, nemaz jau nerunājot par valmieriešiem un liepājniekiem, nepieciešamas paralēlas izrādes, kurās maz personu, lai teātri varētu vairāk nopelnīt. Šāda plānošana nestimulē mākslinieciskās sejas izveidi. Bet tā ir nepieciešama!

Mūsu kritiķi nav pietiekami ieinteresēti mākslas procesā kopumā. Pilnībā ticot tikai kādam sev tuvam režisoram, viņi jau iepriekš prognozē veiksmīgu iznākumu, bet ne vienmēr ir un var būt veiksmē. Kā piemēru te var minēt kritiķu attieksmi pret Oļģerta Krodera darbu. Trūkst arī īstas savstarpējas intereses — kritikai par teātri un teātrim par kritiku. Presē reizēm neparādās tas, kas ir uz

skatuves, bet gan tas, kas notiek aiz kulisēm. Tas dezinformē skatītāju. Tā, piemēram, pirms vairākiem gadiem žurnālā «Teatr» bija iespiests raksts par Ārija Geikina lugu «Puteni», kas piedzīvoja maz izrāžu — un tās pašas bija tukšas. Tas bija režisora Jura Strengas neveiksmīgs meklējums. Izrādi vajadzēja noņemt, jo tās eksistence uz skatuves bija bezcerīga. Un tādā situācijā žurnāls ievietoja slavas pilnu recenziju (autore A. Legzda) ar pārmetumiem, kāpēc šāds dārgums atņemts skatītājiem.

Ideāls rezultāts ir tad, kad kritiķis ar režisoru ir izrunājušies un sapratušies gan veiksme, gan kļūdās. Šeit labs piemērs ir Lilijas Dzenes raksts par Drāmas teātri pirms pāris gadiem. Tas bija rakstīts ar lielu ieinteresētību, cieņu un mīlestību pret teātri, tas bija kritisks materiāls, bet šāda veida pēriens liek padomāt, ir saprotams, tas neaizvaino un neiznīcina. Domāju, ka ne visi mūsu kritiķi ir iedziļinājušies teātra procesā. Rakstos ir daudz apgalvojumu bez analīzes. Tā Silvija Radzobe rakstā par scenogrāfijas un režijas mijiedarbību apgalvojusi, ka Ilmāra Blumberga scenogrāfija patstāvīgi no Arnolda Liniņa režijas «Jāzepā un viņa brāļos». Šim apgalvojumam trūkst pierādījumu. Kritiķim būtu vairāk jāiedziļinās režisora interpretācijā. Kritiķu sekcijai vajadzētu vairāk sadarboties ar aktieru un režisoru sekcijām, jo darbā ir vajadzīga saprašanās. Ikdienai un personiskajām attiecībām nevajag ienākt mākslā un presē. Laiku pa laikam es palasu V. Beļinska recenzijas. Viņa vērtējumi ir asi, bet pamatoti. Izrādes viņš skatījies vairākas reizes. Lai kritika palīdzētu teātra mākslas attīstībai, ir absolūti nepieciešams, lai par vienu izrādi parādītos vairākas recenzijas dažādos izrādes attīstības posmos — pēc pirmizrādes, pēc 25. izrādes, pēc 100. izrādes. Viss taču aug, nobriest, attīstās.

Ļoti nopietns jautājums ir opermāksla un nopietnā mūzika. Rodas iespaids, ka operas kritiķi izrādes skatās tikai vienu vai divas reizes, jo recenzijas tiek rakstītas dažkārt tikai par vienu tēlotāju sastāvu. Bet desmitajā vai piecpadsmitajā un turpmākajās izrādēs mēs dažkārt esam liecinieki spožam sniegunam. Ja par operu rakstītu biežāk, darītu zināmas skatītājiem šī teātra veiksme, mums pašiem operzvaigžņu būtu daudz vairāk. Bija tāds paradokšāls gadījums — slavena franču balerīna uz mūsu skatuves nodejoja Zizeli un no rīta lūdza visus laikrakstus. Bet par viņas dejojumu «Literatūra un Māksla» rakstīja informācijā tikai pēc divām nedēļām! Viņa, nabadzīte, to nevarēja saprast. Mēs esam pieraduši, ka par dažu izrādi recenzija vispār neparādās. Mūsu mākslas laikraksts «Literatūra un Māksla» vēl nav savu uzdevumu augstumos profesionālisma audzināšanā visās mākslas jomās.

*Vijas Artmanes stāstījumu
pierakstija Gaida Barisone*

II. Procesi. Problēmas

Lilija Dzene

AICINĀTIE UN IZREDZETIE

REZIJA. 1983. GADS

Pirmais jautājums: vai ir bijušas izrādes — notikumi, izrādes, no kurām kādā mākslas virzienā, kādā teātrī sākas jauna gadu skaitīšana? Tas negadās bieži. Un arī nevar būt, jo «lielās patiesības ir pārāk nozīmīgas, lai būtu jaunums. Turklāt idejas jau neaug kā sēnes, tikai daži atsevišķi cilvēki paaudzes laikā spēj radīt jaunas.» (S. Moems). Tātad — vai ir atklājumi? Vēl viens ciņāts: «Atklājums! Vienreiz tas atplaiksnijās Vahtangovam, un viņš iestudēja «Princesi Turandotu». Ir pagājuši sešdesmit gadi, šim atklājumam radušies sekotāji, atdarinātāji un beidzot bezdēvīgi apzadzēji. Ar gadiem atklājums pārtop leģendā, kas līdz pat šai dienai satrauc mūsu prātus. Tas ir īsts atklājums.» (M. Tumanišvili. «Režisors aiziet no teātra».)

Arī latviešu teātrī bijuši tādi atklājumi, un mums ir tiesības atkal uz tiem cerēt. Izrādē-atklājumā vienmēr ir ietverts kas tāds, kas laika gaitā kļūst neapstrīdami absolūts, vienalga, vai tas uzliesmo vienreizīgi un neatkārtojami vai arī tiek pakārtinātāju tirāzēs. Vienalga, vai tas nāk kā mākslinieka pakāpeniskas attīstības gaitas kulminācija vai kā žilbinošs izrāviens pilnīgi negaidītā virzienā. Šādu uzvedumu parādīšanās jūtam ietekmē vērtējumu kritērijus, ceļas samērošanās līmenis. Absolūto vērtību vēl garantē laiks, tautas kulturālā atmiņa, arī leģenda, protams.

1983. gadā lielo atklājumu režijā nav, lai gan ir vairākas labas izrādes, kas atrodas jaunatklāsmes priekšnamā, — tādas izrādes, ko «es atzīstu par labu esam», kā sacītu Regina Ezera. Jo: vienprātības kritiķu spriedumos nekad nav bijis un nevar būt, tāpēc ka mūsu jomā vienkop strādā dažādu paaudžu, atšķirīgas profesionālas pieredzes un arī atšķirīgas pamatizglītības kritiķi. Turklāt jāatzīst, ka kategoriskums spriedumos gan mums ir izdalīts diezgan vienlīdzīgās daļās.

Par inscenējumu, kas atradās vistuvāk atklājuma robežai, es uzskatu Māres Žālītes dramatiskās poēmas «Pīlna Māras istabiņa»

uzvedumu Jaunatnes teātrī Pētera Pētersona un Ilmāra Blumberga skatuviskā istenojumā. Vispirms tāpēc, ka dramaturģijā spēcīgi un dzidri ieskanējusies jauna balss — tautas garīgā satvara, cilvēka dabas izpratnē viedas dzejnieces balss, kas uzticējusi teātrim savu satraukumu un rūpes par cilvēka dvēseli, par savas tautas likteni treju izsenis draudīgu pārbaudījumu lokos — tikt pārbaudītam ar mantu, ar iespēju izsēties pasaules kļaidos un palikt kā mākonim bez savas zemes, ar drosmi tikai zem aizsargecpures, ar drosmi bez svēta mērķa, kas vienlīdz braši vālē pa labi un pa kreisi. M. Zālīte piedāvāja latviešu teātrim vielu, pēc kuras tas vārdos bija pārilgojies tiktāl, ka pat tā kā izbijies, beidzot to īstenībā ieraudzījis. Ne-nobijās, iedegās P. Pētersons, jo par tāda vēriena darbiem viņš bija visstiprāk iestājies gan vārdos, gan arī savā dzejas teātra praksē. Režisors tuvojās lugai kā dzejnieces talanta radītam veselumam, nevis kā iesācējas darbam, kurā šo to vajadzētu isināt vai arī spēcīgāk akcentēt. Varbūt tas vietumis uzvedumam būtu par labu nācis, taču šī režisora cieņa pret tekstu nav par zemu vērtējama. Īpaši tādēļ, ka daudzos gadījumos teātri tā ir pagalam zemu noslīdējusi gan interpretācijas, gan arī aktieru pasnieguma ziņā. Šī izrāde labi skan. Bet ne tik patīkami to ir skatīties. Liekas, ka režisors ir turpinājis tos pašus izteiksmes līdzekļu meklējumus, kas piederējās izrādei «Spēlē, Spēlmani!», taču lugas materiāls ir cits un arī skatītāja uztvere, estētiskā mēraukla desmit gadu laikā, kaut nemanāmi, tomēr mainās. Daži stilistikas paņēmieni izradē «Pilna Māras istabiņa» ir morāli novecojuši. Ir domas tirskanība, ir līniju mērķtiecība, bet režisora iztēle to dažviet ir apaudzējusi ar liekiem uzslāņojumiem, sabiezinašumiem. Inscenējumam ir skanīga dvēsele, vēl kārpaina seja. Cenšoties būtisko pasvītrot, spilgtāk pasniegt, pats galvenais tiek apdraudēts kņadā un ilustrējošās izdarībās, kas iecerētas kā laika rituma un notikumu zīmes. (Plašāk par iestudējumu «Pilna Māras istabiņa» esmu rakstījusi žurnāla «Māksla» 1984. gada 1. burtnīcā.)

Ilgajā režisora darbībā P. Pētersons gandrīz vienmēr ir bijis lakonisks sadzīves dramaturģijas interpretācijā, turpretī savai personībai tuvākajās ideju drāmās viņš nevar atturēties no butaforiskiem elementiem, īpaši masu ainās. Liela izmēra Šmulāna velnu maskas «Ugunī un naktī», baltās konusveida uzgalvas «Mistērijā par Cilvēku», izbāzeņi «Bastardā»... Droši vien režisora fantāzijā un sarunās ar domubiedru — scenogrāfu tas viss atplaiksnās citādi, bet uz skatuves allaž iemanās kāds ārišķīgums. Un salēverētā elektrisko zvaigznāju mehāniski racionalizētā skatuves izteiksme, par kuru atbildīgs arī I. Blumbergs, estētiskajā ziņā varbūt rada lielāko atšķirību starp M. Zālītes lugu un izrādi. Forma vietumis ierij saturu un slāpē to nost. Un vēl kas. M. Zālīte ar savu sāpi un

rūpi, ar savu līdzvainas apziņu, ar iekšējas noskaidrošanās vēlmi ir šajā likteņspēlē iekšā, bet P. Pētersons stāv it kā ārpusē: «Tādi nu mēs, tie latvieši, esam.» Viņš ir tiesnesis šiem brāļiem un viņu apraudātājs arī. Līdz ar to arī skatītāja pozīcijā kļūst neitrālāka un neaizskaramāka un par maz mēs sevi ieraugām M. Zālītes varoņos. Bet pavisam tuvu teātris bija, lai šī izrādē ikvienā no mums iededzinātu sāpju un kauna zīmi, kurai smeldzot mēs taptu gudrāki un stiprāki.

Tuvu atklājuma linijai varēja būt arī Valentīna Maculēviča otrais Raiņa lugas iestudējums — «Mīla stiprāka par nāvi» Valmieras drāmas teātrī. Ar sociālu un filozofisku dziļlasījumu un ansambli aizraujošu pārliecību režisors piešķirt šai zemāk notaksētajai Raiņa lugai tautas likteņtragēdijas vērienu. Daudz kas no šīnī almanahā fiksētajiem mēģinājumiem pierakstiem un režisora ieceres skan arī izrādē. Un pārsteidz kā agrāk nesaklausīts, kā pirmoreiz dzirdēts. Neatkarības alkas, patstāvības lepna skaistums L. Dēvicas Maijas tēlā šādā traktējumā nostājas līdzās Spīdolas — «Es pati nāku un aizeju, kad tik» — un Barbas — «Pati sevi aizstāvēšu». Un tai pretī M. Rākas Lienīte — izkropļotas tautas dvēseles greizais spogulis, tēls, kas arī pacelts līdz simbola pakāpei.

Savulaik Valmieras teātrī Anna Lācis arī centās atrast lielo Raini šajā lugā un stipri heroizēja Maijas tēlu. V. Maculēvičs ir izstrādājis visu tēlu sistēmu, tāpēc Maijas raksturs kā centrālais atstāro visas dzīves krāsas — no kaislās dabas asiņsārtās līdz brīvas personības ideāla poži baltajai. Maija un Jakubovska (J. Dauksts) mīl viens otru, viņi kā vīrietis un sieviete ir radīti viens otram, bet divu vienlīdz spēcīgu personību tieksme savienoties Rainim vienmēr ved caur tragēdiju. Tā ir pašā saknē: Rainis un Aspazija, Indulis un Ārija, Uldis un Baiba. V. Maculēvičs Maijas un Jakubovska jūtas ievēd šajā augsta traģisma lokā. Bet ... tāpat kā vairākiem jaunākās paaudzes režisoriem, arī V. Maculēvičam ir daži maldīgi priekšstatī par tradīcijām, kuras, viņaprāt, vajadzētu iznīdēt no latviešu publikas atmiņas. Šīnī gadījumā režisors nikni uzbrūk dārzniekam Heilam (tēlo R. Rudāks), it kā viņš kādreiz būtu baudījis skatītāja simpātijas un īpašu aizstāvību. Nevienā interpretācijā glēvais, debeszīlais dārznieks nav guvis sev piekritējus. Ne E. Smiļģis, ne A. Miķelsons, ne H. Aigars — neviens nav ticis galā ar šo «haotisko un sebastiānisko mocekli», kā viņu dēvē J. Sudrabkalns. Un iznāk, ka V. Maculēvičs metas virsū jau laiku laikos pakritušajam, kurš viņam spokoja neeksistējošu simpātiju oreolā. Lēģenda vispār ir V. Maculēviča ienaidnieks, un izrēķināties ar to režisors ir centies arī uzveduma «Mīla stiprāka par nāvi» pēdējā cēlienā, kad tiesas skatā katrs liecinātājs skaidro Maijas nāves cēloņus no sava viedokļa. Iecere ir interesanta un ne bez sabiedriskas dzēlības, tikai

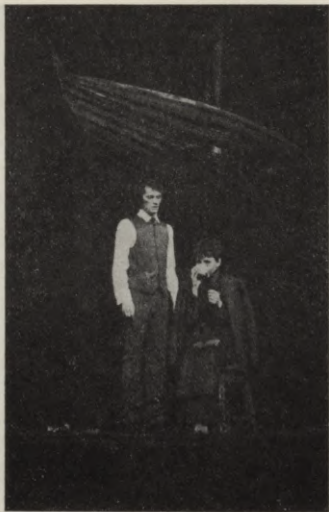
tad šajā ainā vajadzēja «šaut ar liелgabalu», katrā variācijā par Maijas nāves cēloni nākt ar lielu aktierisku gudribu un meistarības spožumu. Pašreizējā variantā režisors izlīdzas ar dzīvām marionetēm, kuras ar savām ārišķīgajām izdarībām un skaļumu pēkšņi signalizē par provinces teātri. Turklāt daži aktieri uz pēdējo ainu ierodas kā no mājām — uz citu izrādi, nevis uz to nopietno, kuru nule skatījāties.

Cieņu izraisa V. Maculēviča mākslas ideāls, ko viņš cenšas aizstāvēt pat sarkastiski dzelīgā cīņā pret izklaidējošo teātri. Viņa mērķi, pilsoniskais temperaments aizrauj aktierus, un tas ir ļoti daudz. Bet viņa personībā mani dara uzmanīgu divi apstākļi. Pirmais, kā jau teicu, ir cīņa ar izdomātajiem ienaidniekiem skatītāju priekšstatos, zināms donkihohotisms attiecībā uz vējdzirnāvām. Un otrs — režisora leksikonā visai bieži lietotais vārds «pareizi». Šajā dzelžainajā pareizībā var zaudēt tēlu dzīves daudzkrāsainību, striktās līnijas reizēm pārāk rezultatīvi ved pie atziņas. Arī vienīgi pareizās. Viņš it kā ņem skatītāja domu aiz rokas un ved. Gribas teikt — palaid vaļā, ļauj arī pašam pāties! Varbūt ar likumu, ne tik pareizi, bet uguntiņa ir, virziens dots, es tikšu turp. Taču iespējams, ka savam mākslas ideālam V. Maculēvičs var kalpot tikai tā: iekšējās šaubās un pretrunās iztrinot savas pareizības aso nazi. Un savā ticībā režisors ir līdz galam patiess. Teātris viņam ir cilvēka sociālās un ētiskās augšupieces katedra.

Pie gada vērtībām režisoru darbā pieskaitāmi arī abi A. Čehova lugu iestudējumi — «Kaija» Rīgas Krievu drāmas teātri un «Tēvocis Vaņa» L. Paegles Valmieras teātri. Abi tie visai atzinīgi novērtēti presē. Abās izrādēs ir kardināli atšķirīgi Čehova dramaturģijas interpretējumi, bet tie turpina režisoru aizsāktu cilvēkpētniecības ceļu, nes iekšā kaut ko no līdz šim sakrātā un kaut ko koncentrē, kristalizē. Mākslinieki ir ilgi gājuši pretī šim lūgām, nu tās pārtapušas abu režisoru «biogrāfijas» izrādēs.

«Kaija» ir luga, ar kuru dzimst teātri. Pie «Kaijas» stājas režisori, kad nojauš sevī jaunas atziņas mākslas izpratnē, kad kļūst nepieciešams attaisnojums līdzšinējam gājumam vai kad nobriedusi vajadzība kaut ko kardināli mainīt. «Kaija» ir pārbaudījuma akmens. «Kaijas» iestudēšanas iniciatori vienmēr ir režisori, turpretī aktieri reti runā par šīs lugas skaistajām lomām kā par mūžā kārotām. Varbūt tādēļ, ka Ņinā ir apslēpta Arkadina un Trepļevā — perspektīvs Trigorins. Un ir skatītas izrādes ar šādu koncepciju, kas ir patiesa kā dzīve.

Arkādijs Kacs ar savu noteikto režisora roku velk lielu šķirēju krustu šajā četriniekā un aplūko katru «kvadrātu» atsevišķi. Trīs varoņi paliek dzīvi, viens aiziet bojā. Režisoru saista šis — Trepļevs. Jo ir taču tā, ka Ņinu, Arkadinu, Trigorinu gan var saprast,



A. Čehova «Kaija» Krievu drāmas teātri. Trepļevs — A. Iļjins, Nina — G. Borisova



A. Čehova «Kaija» Krievu drāmas teātri. Arkadina — N. Neznamova, Trepļevs — A. Iļjins

attaisnot vai nosodīt, bet augstāko mākslas pārdzīvojumu izsauc Trepļeva nāve. Tiem trim vēl ir kurp iet (vai arī griezties ap savu asi), bet te — jaunā ideālista nāve pašam savā sapņu laivā, kas izrādes laikā kļuvusi caurumaina un pelēka. Spilgts, vizuāli neaizmirstams simbols, kopā ar scenogrāfu M. Frenkelu atrasts. Kā jau vienmēr A. Kaca uzvedumos — idejiska mērķtiecība un estētiska nepārprotamība. Trepļeva novērtējumā ir arī režisora uzticības apliecinājums jauna cilvēka mākslas ideālam, novatorisku formu meklējumiem, viņa bojāeja uzliek turpinātāja, galā izvedēja pienākumu visiem tiem, kuri viņa jaunības degsmei līdzī jutuši. Ar šādu ļoti personiski izjustu, dziļi iemīlētu Trepļevu A. Kacs it kā pats uzņemas jaunas gaitas gājēja misiju. Tā nav pozīcija: es pats jau vairst ne, bet jūs, jaunie, ejiet, darbojieties manas pieredzes un labvēlības aizsegā. A. Kacs sevi jūt jauno Trepļevu, pats atgriežas sava ideāla



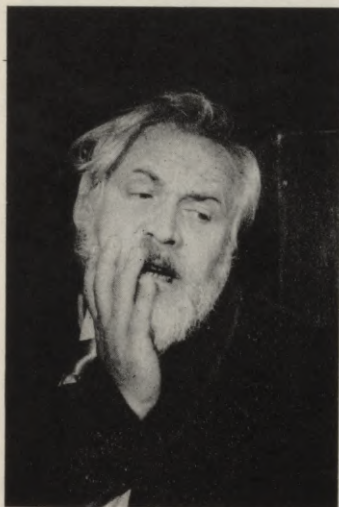
A. Čehova «Kaija» Krievu drāmas teātri. Arkadina — *Ņ. Neznamova*



A. Čehova «Kaija» Krievu drāmas teātri. Trigorins — *V. Petrovs*, Nina — *G. Borisova*, Arkadina — *Ņ. Neznamova*, Sorins — *B. Ahanovs*

sākotnē, ticot atjaunošanās svētībai mākslā jebkurā mūža un profesionālās amatprasmes periodā. Trepleva tēla interpretācijā ir koncentrēts viss, uz ko režisors tiecies jaunākā posma izrādēs — «Ķiršu dārzā», «Annā Šņeginā» (iest. kopā ar S. Losevu), «Revidentā». Ar «Kaiju» sākas jauni teātri, šini gadījumā — Rīgas Krievu drāmas teātra jaunais darba gadsimts. Uz tik nozīmīga sliekšņa stāvojot, galvenajam režisoram ir jāpasaka savs kredo. Ar «Kaiju» un A. Iļjina Treplevu kā centrālo tēlu A. Kacs to ir deklarējis skaidri.

Salīdzinājumā ar «Kaijā» konsekventi raksturoto personāžu Māras Ķimeles izrādē «Tēvocis Vaņa» savstarpējo attieksmju līnijas ir plūstošākas, jūtīgākas. Uzvedums — emocionālāks. Titullomā — J. Samauskis. Būtiska atšķirība ir tā, ka «Kaijas» cilvēki Krievu drāmā it kā atgrūžas cits no cita, izvairās no uzmācības, Valmieras teātra uzvedumā turpretī visi aktīvi, izmisīgi meklē glābiņu cits



A. Čehova «Tēvocis Vaņa» Valmieras drāmas teātri. Voiņickis — J. Samauskis



A. Čehova «Tēvocis Vaņa» Valmieras drāmas teātri. Jeļena — I. Ramute, Soņa — D. Eversa

pie cita. Un atrod arī. Katram kaut kas dziļi sāp, nav dzīvē piepildījies tā, kā bija sapņots. Arī R. Zēberga profesoram Serebrjakovam, kurš gandrīz vienmēr ir traktēts kā liekēdis, egoists un galvenais vaininieks līdzcilvēku likteņos. Arī I. Ramutes Jeļenai režisores analītiskajā caurskatē zudušas vampīriskās iezīmes. Ar dvēseles bagātību, domāšanas vērienu un sirsnības alkām atvērts Astrova tēls. Cits jautājums, kā kuram aktierim izdodas M. Ķimeles piedāvāto, ar Čehova tekstu dziļi argumentēto interpretāciju īstenot. Viens cīnās ar ierastajiem paņēmieniem, cits turpretī ir tik liels savā lomā, cik viņa cilvēciskais satvars un meistarība to atļauj. Ir jāsamierinās arī ar tradicionālo konstatējumu, ka aktieris X ir izdarījis «lielu darbu priekš sevis», piemēram, J. Laviņš Astrova lomā. Taču koptonis uzvedumam ir, un mēs tiekam ievadīti režisores pārliecībā par to, cik ļoti esam cits citam vajadzīgi, cik nemitīga mūža garumā



A. Čehova «Tēvocis Vaņa» Valmieras drāmas teātri. Jeļena — I. Rasmute, Astrovs — J. Laviņš

ir cilvēka tieksme pēc cilvēka. Tā ir viena no M. Ķimeles humānām tēmām mākslā, kurai viņa dod ziedu gandrīz katrā izrādē un šajā it sevišķi. Viņa arī pēti šķēršļus, aizvien smalkākus, raksturu un situāciju nosacītus šķēršļus, kādēļ šī saprašanās ir grūta, kādēļ tā tik reta. P. Kalderona lugā «Dāma — spoks» oriģināli izmantots tumsas tēls — cilvēki taustās cits citam garām, saskrienas, notur meklēto par svešu, un tikai sirdsbalss saved kopā, jo tā ir nekļūdīga. Tā ir mījkrēšļa saruna, kad neredz cilvēka acis un var atklāties, nejutot kaunu. Izrādē «Tēvocis Vaņa» cilvēki apmainās ar sāpēm, ar grēksūdzēm un sapņiem kā F. Dostojevska varoņi ar krustiņiem. Un šajā maiņā ir arī kaut kas vienojošs. Visvairāk tiek apkrauti D. Eversas Soņas trauslie pleci, un ar meitenes garīgo spēku, sūrās mīlestības glabāšanu saistīta uzveduma centrālā ideja.

Divas Čehova izrādes. A. Kačam ļoti noteiktas līnijas, M. Ķimelej — arī, tikai viņai starp šīm līnijām viscaur atmosfēras «migiļa», kas mūsu tradicionālajos priekšstatos saistās ar Čehova lugu stilistikā. Šo izrāžu intonācijas varētu salīdzināt arī ar vēstulēm. A. Kačs savējo rakstījis uz melnstripu transparenta, M. Ķimele — brīvi plūstošās burtu rindās, kas reizēm emocionālākajās vietās no-



A. Čehova «Tēvocis Vaņa» Valmieras drāmas teātrī. Jeļena — I. Ramute, Serebrjakovs — R. Zebergs

nāk ciešā saskarē. A. Kača «vēstule» ir pārlasīta un rūpīgi koriģēta, M. Ķimele izteikusi visu, kas uz sirds, un uzticējusies tiešajam pirmiespaidam.

Viena no raksturīgākajām iezīmēm 1983. gada teātru panorāmā ir teatrālisma rehabilitācija, kas visspilgtāk izpaudusies Ādolfā Sapiro inscenējumos Jaunatnes teātrī. Populārs kļuvis G. Priedes komēdijas «Saniknotā slieka» uzvedums, kurā, tāpat kā iepriekšējā sezonā P. Putniņa «Gaidīšanas svētkos», teatrālās spēles noteikumi tiek atklāti uzreiz un ar tādu azartu, ka nav laika prātot — tā šo lugu vajadzētu spēlēt vai citādi.

Spirāle met jaunu loku. Teatrālisms, vietā un arī nevietā apsaukts, tika piespiests pie zemes, tagad, paņēmis no tās jaunu spēku, tas, atkal estētiski mundrs, raujas augšup. Man šķiet, ka tā ir pat simboliska sagadišanās, — 1983. gadā pagāja Jevgeņija Vahtangova simtgade. Pagāja tik klusi un pieticīgi kā reti kādam no padomju teātra korifejiem. Bet kā īstens jubilejas sveiciens visā Savienībā top un vairojas teatrāla azarta, fantāzijas pilnas izrādes. Arī Rīgā. Savā ziņā «Saniknotā slieka» turpina to skatuvisko formu, kāda bija atrasta luguai «Aivaru gaidot». Taču šāds teātrvēsturisks

reģistrējums ir auksts un maz ko argumentē. Svarīgi ir tas, ka tieši «Saniknotajai sliekai» šī forma pieguļ pilnīgi un lugas satura līnijas nevis izkļiedē, bet koncentrē spilgtās, iespaidīgās kulminācijās.

Teatrālisms! Tik daudz nicinājuma ir apkēpis ap šo vārdu, ka veselos skatītāju slāņos zudis priekšstats par šī apzīmējuma būtību. Teatrālisms — tā ir grūti apgūstama, augsti profesionāla stila izteiksmība, kuru daudzi režisori nemaz nepārvalda. Pilnīgi nesaņiedzama tā ir māksliniekiem ar vāji attīstītu fantāziju. Teatrālisma apgriezīenos viņi ir beigti uzreiz, turpretim «dzīves patiesības» aizsegā var norušināties visu mūžu. Konstantins Staņislavskis, Vsevolods Meierholds domāja par to bīstamo robežu, aiz kuras teatrālā spēle pārvēršas par «vienkāršu ķēmošanos». Robežas ir plūstošas un nekontrolējamas režisoram, kurš dziļi nepārzina aktiera radošās dabas likumības, neorientējas viņa temperamenta skalā. Īpaši tas attiecas uz teatrālisma augstāko formu — grotesku. Groteskas tehnoloģijā būtiski, kā rakstīja V. Meierholds, lai aktiera iekšējās dzīves pašas vissīkākās kustības gūtu p r e c ī z u plastisko izpaušmi. «Saniknotajā sliekā» to spoži realizē galvenās lomas tēlotāja D. Kupļa.

Teatrālās spēles principi bija pārliecinoši īstenoti arī tādā 70. gadu izrādē kā A. Līniņa «Isa pamācība milēšanā»; tās elementus atradīsim A. Jaunušana, K. Auškāpa, V. Lūriņa un citu režisoru darbos, taču Ā. Šapiro šobrīd spēlei uzticas visvairāk, turklāt tiecas to noslogot ar dziļām un vērtīgām satura «inkrustācijām». Tās saskatu arī S. Benelli lugā «Saplēstais apmetnis», kas iestudēta teātra krievu trupā. Florences karnevāla spēles, dzejnieku turnīri, titulēto mantīgo pilsoņu un puļa sadursmes. Uzvedums iepriecina ar perfekti nostrādātu formu visos komponentos. Scenogrāfs Andris Freibergs izvirzījis sev mērķi «vienreiz nostrādāt visu līdz pēdējai šņorītei» kā dekorācijās, tā kostīmos. Un ir to panācis. Daudzkārt mūsu scenogrāfu darbi ir smagnēji un dārgi, tajos trūkst izdomas un atjautības un līdz ar to — arī smalkuma, «šņorītes», jo mākslinieki maldīgi domā, ka skatītāji to neredzēs. Nē vien redz, bet arī novērtē. Jozs Miltinis ir sacījis, ka viņa ideālais aktieris esot «akrobāts plus filozofs». Man liekas, ka arī Ā. Šapiro cenšas veidot tādu aktiera tipu. Īpaši grūts un svarīgs tāds uzdevums ansambļa krievu trupai, kas aktieru mainības dēļ strādā visai nelīdzin.

Asprātības, parupjas izdarības, joki, dziesmas — Florences karnevāla kanconas, dzīva vista kašājas pa būri. Kustība un raibums. Augstmaņi — lielīgi un muļķi. «Saplēstā apmetne» brālības klaidoņi — nebēdīgi un godīgi reizē. Tātad — pretstati tradicionālajās izejpozīcijās. Bet — arī vieglas un pat smeldzīgas novirzes. Uzpūtīgo konsulu izjoko, iedzen mucā un izvelk no turienes gandrīz plīku. Smieklī! Pelnīti un asi kā rīkstes. Un pēkšņi — kad viņš tā pus-



E. Illēša «Spānijas Isabella»
Drāmas teātri. Isabella — A. Kai-
riša



E. Illēša «Spānijas Isabella» Drā-
mas teātri. Isabella — G. Vīr-
kava, kardināls Mendosa —
J. Kaminskis, Ferdinands —
Ģ. Jakovļevs

izgērbts un nobijies skraida, smējēju ielenkts no visām pusēm, — pret viņu rodas savāds žēlums. Cilvēciņš vien ir. Un nu jau viņa soda mērs ir pilns, vairāk pārmācības viņa nodarījums nav pelnījis. Tā režisors vislielākajā izjokošanas azartā tomēr atrod vietu emocionālam akcentam, un tie allaž grezno mākslas darbu.

Vai arī tāds moments. «Nekļūdīgo akadēmijas» (tā sauc aristokrātisko noietni) kareivīgais dzejdaris (S. Judins) izsauc uz divkauju dievu svaidīto jauno «Saplēstā apmetņa» brālības dzejnieku, kuru tēlo V. Zaporožskis. Daži grib atturēt — lai viņš neiet, nodurs. Vadonis (V. Diks) un pārējie piekrit — lai cinās, lai iet mūsu jauniņais, pats talantīgākais no mums, lai skrien uz zobena asmens. Bez ģēnija vienmēr ir ērtāk, visi var justies kā ģēniji. Un jauniņais iet, lai mirtu no pirmā dūriena, jo trāpīts tieši sirdī. Jau tas skan diezgan brīdinoši un skarbi — par talantu, kurš pats vienmēr ir neaizsargāts un no savējiem netop saudzēts. Taču vēl dziļāk pārdomās



*M. Tvena «Princis un ubaga zēns»
Drāmas teātri. Toms Kentijs —
J. Reinis, lēdija Greja — D. Bonāte*

*M. Tvena «Princis un ubaga zēns»
Drāmas teātri. Nanija — L. Kug-
rēna, Velsas princis — J. Kaijaks,
Toma māte — E. Dūda, Betija —
M. Sika*



trāpa fināla skats, kad «Saplēstā apmetņa» brāļi atdod godu kritušajam, stājas goda sardzē pie laivas, kas tiks gremdēta Arno ūdeņos, lai tie mūžam šalktu slavu Talantam. Goda atdošana ir patiesa, sēras arī, tikai sirdsapziņa nevienam neko nepārmet. Un tie divi, kuri tā kā atturēt gribēja, — tie tagad jūtas kā vēsturisku varoņdarbu veikuši. Vai slepkava ir tika i tas, kurš dūra? Sis ainas piešķir rūgtu pēcgaršu. Tās rada morālas pagiras pēc jautrā Florences karnevāla.

Kā vairākās Ā. Sapiro pēdējo gadu izrādēs, arī «Saplēstajā apmetnī» ir iezīmētas tīrās mīlestības salas. Tāpat kā «Pēra Ginta» finālā, kā izrādē «Lido dzērves», kā «Uzvarētājā». Režisoram neizdevās «Romeo un Džuljeta» iestudējums, arī citkārt ne vienmēr šie mīlestības dueti ir aktieriski pilnskanīgi, bet salas ir. «Saplēstajā apmetnī» Madonnas Silvijas (I. Fjodorova) un Dzejnieka mīlestība — skaista, svēta, lielas ilgošanās augšupcelta.

V. Igo «Kastīliešu goda» iestudējumā arī O. Kroders apliecināja romantiskas mīlestības ideālu, un izrādes panākumi atklāja, cik liela jaunatnes daļa pēc tā tiecas. Ā. Sapiro, liekas, to patur vērā nepārtraukti.

Tematā par teatrālo teātri iekļaujas arī E. Illēša lugas «Spānijas Isabella» iestudējums Akadēmiskajā drāmas teātri Alfrēda Jaunušana režijā, Gunāra Zengala dekorācijās, Ievas Kundziņas kostīmos. Ungāru mūsdienu autora darbs līdzīgi Dailes teātri inscenētajai F. Bruknera «Anglijas Elizabetei» pieder pie tām karaļu lugām, kurās caurviņas motīvs — «karalis arī ir cilvēks». Un A. Jaunušana interpretācijā — jau nu cilvēks vispirmām kārtām. Precīzāk — sieviete, kura savas valdniecības kroni nes kā mūža lāstu. Baltas, no karalienes regālijām atbrīvotas rokas beigās lūgdamās stiepjas cauri režģiem, kas atgādina lielu grēksūdzes logu biktskrēslā. Ko šis rokas lūdz? Piedošanu. Un varbūt arī neatgūstamo — visvienkāršākās sievietes mūžu, ja ticīgajai spānietei dievs piešķirtu otrreizēju dzīvošanu. Ilustratīvs akcents? Varbūt. Taču A. Jaunušana stilā, viņa teātri. Pie tam paturēsim vērā, ka ar šīm izstieptajām rokām vien izrādes beigās nevarētu pateikt itin nekā, ja nebūtu bijis traģiskā stāsta par Isabellu — viņas raksturu, ticību, sapni un sūtību. Un šis stāsts skan varenā režisora un aktieru domas saliedējumā. Kā labi izliets zvans. Titullomā — A. Kairiņa un G. Virkava.

A. Jaunušana radošās veiksmes bieži ir bijušas saistītas tieši ar sievietes likteņa atklāsmi. No sākta gala — Filumena Marturano, Vaļa, Roze, Bernarda Alba ar visām meitām, Blanša, Aleksandra del Lago... Taču karalienes likteņa izsekojums (lai cik liela vieta tajā būtu ierādīta gulāmistabai) ietver sevi tādas problēmas, kas raisa ne vien psiholoģiskas, bet arī sociālas asociācijas. «Spānijas



N. Tanskas «Angļu valodas stunda» Drāmas teātri. Skolo-tāja — M. Zemdega

Isabellā» tie ir svētās inkvizīcijas fanātiskie un slepenie gājieni, tautu pakļaušana lielā vienotības un ticības mērķa labad, kā arī tas jautājums, ko skar gandrīz visas šāda tipa lugas, proti — darot labu valstij, ceļot tās slavu, tu gan esi valdnieks, bet daudzi apstākļi saista rokas tavam šķietami visvarenajam žestam. Tu esi liels, bet... ne pats. A. Jaunušans izrādē vairāk akcentējis Isabellas likteni. Starp citu, šis vārds bieži izskan režisora ekspozīcijās, pārdomās. A. Jaunušana pasaulizjūta vienmēr ir tiekusies uz asu saduri — cilvēks un apstākļi. Jaunības darbos viņa mākslas cilvēks gandrīz vienmēr uzveica apstākļus, vēlāk sīvi turējās tiem pretim. Vārdos režisors tagad cenšas pārliecināt sevi un citus par cilvēka spītīgo pretimtūrēšanās spēku, un droši vien viņa personības iekšējam balastam šī ticība ir ļoti nepieciešama. Taču, gadiem ejot, A. Jaunušana darbos mēs ievērojam to, ka nereti apstākļi tomēr, tomēr uzveic un izkropļo cilvēku. Tā notiek arī ar Spānijas Isabellu un notiek tieši tādēļ, ka viņas dzīve nav pašas vien. Viņa ir skrūve ļoti nežēlīgā valsts mehānismā.

Krāšņā uzveduma forma, manuprāt, atbilst A. Jaunušana tuvākajiem, no jaunības saglabātajiem priekšstatiem par «istu teātri». Tāda teātra dēļ viņš mākslā ir ienācis, un tādām viņa talants kalpo visaizrautīgāk un elastīgāk. Ierobežojis savu fantāzijas svētīto dabu līdz minimumam «Izvēles» uzvedumā, te viņš atkal ir atgriezies uz savas mīlās teatrālās zemes. Jo: viņš patiesībā mākslā ir ienācis ne tik daudz no dzīves kā no teātra. («Un arī no kino,» režisors droši vien piebilstu, ja viņam tiktu dots vārds.)

Ja runājam par teatrālisma izpausmi kā spēli, tad tādā izrādē kā «Spānijas Isabella» ir apgriezta pieeja — karaliskās «galma spēles» te tiek pasniegtas kā patiesība zelta ietvarā. Tā pie viņiem, karaļiem, tas ir. Šādās izrādēs skatītājs tiek pārcelts uz jaunas ticamības plāksni, līdz ar to saasinot uzmanību uz visu košo un neikdienišķo. Tādēļ šādas izrādes nekad neklūs vecmodīgas, ja vien tās būs saturiski piesātinātas un neieslēgs etiķetes demonstrējumā. Pirmajā brīdī, kad galma cirtainais, skaistumpumpiņu greznotais dziedonis dāmām klēpī sāk dziesmiņu, kļūst bail, ka šī demonstrācija izrādē var notikt, bet tālāk vairs tās nav.

Ar tādu pašu formas atslēgu kā «Spānijas Isabella» ir atvērta arī režijas diplomanda Edmunda Freiberga izrāde — M. Tvena «Princis un ubaga zēns», kas tāpat radīta sadarbībā ar G. Zemgalu un I. Kundziņu. Plus vēl skaistā Imanta Kalniņa mūzika. E. Freibergs ar lielākiem vai mazākiem pārtraukumiem Valmierā un Rīgā darbojas režijā kopš 1971. gada, tā ka viņš jau režijas vēsturē ir tik un tā un diplomanda vārds ir zināma formalitāte. «Princis un ubaga zēns» viņa profesionālismu pilnīgi apstiprina.

E. Freiberga iestudējumi kā ideju, tā formas ziņā ir tik dažādi, ka nekādi nevar notvert, kurā no tiem ir viņa mākslinieka sakne. Varbūt režijas darbs kā skola, kā mūžīga iespēja tajā papildināties un pilnveidoties. Pagaidām. Bet pašlaik jau ir sasniegta tāda gatavības pakāpe, ka uz E. Freibergu var attiecināt H. Gulbja vārdus no lugas «Viena ugunīga kļava»: «Tevī ir par daudz laba, lai tu dzīvotu bez mērķa.» M. Tvena darbu E. Freibergs iestudējis ar objektīvu cieņu un uzticību pret literāro vielu, pret darba pamatideju. Tas ir inteligenta mākslinieka lasījums, kas zina nezūdošo vērtību cenu. Tas ir uzvedums bez retro stilizācijas un arī bez tiša modernizējuma — kā vērtīga un klasiski skaista lieta, kas vienmēr tāda būs. Izrāde ir teatrāli grezna, gaumīga un, galvenais, laba, jo apliecina visu to labo, ko cilvēka dvēsele savā potencē glabā.

Ticība labajam, cilvēka labsirdībai, labā aizstāvība — šis motīvs vijas cauri režisoru interpretācijām vairākos teātros: H. Gulbja «Albertā», kas iestudēts Drāmas teātrī (režisors A. Jaunušans, titulomā — A. Videnieks un J. Bebrīss) un Krievu drāmā (režisors S. Losevs, Alberts — A. Mihailovs); arī A. Barangas lugā «Svētais



A. Barangas «Svētais Mitike» Dailes teātri. Adela — V. Artmane, Mitike — A. Dimīters. Džike — H. Kalniņš, Frosa — E. Leimane, Džeta — M. Zvaigzne

Mitike» (Mitike — A. Dimīters), kuru Dailes teātrī iestudējis A. Ozols, gan nespēdams savienot lugas sadzīvisko un ekscentrisko plānu. Un arī A. Kicberga lugā «Ciema skroderis un viņa laimīgā loze», ko Valmieras drāmas teātrī režisējis Pēteris Lūcis. Tāpat kā citkārt, vecmeistars rāda piemēru, kā demokrātiskā un īstenā masu izrādē saglabāt stipru ētisko kodolu un māksliniecisku mēra izjūtu. Patiesi tautiskais nekad nav vulgārs — vienkārša atziņa, bet kļupieni visbiežāk gadās uz šīs līdzienās vietas. P. Lūča šķietamā naivitāte ir dzīves gudra. Kamēr citās izrādēs visdažādākos aspektos notiek niknas cīņas ar mantas kultu, P. Lūcis savā uzvedumā rāda cilvēku — skroderi, kurš ir brīvs, laimīgs un liksms tādēļ, ka viņam šīs mantas nav. To vajag prast — atrast tieši tādu lugu, tieši tādu skrodera lomas tēlotāju — J. Zariņu, tādu kolorītu, lai šī doma paceltos līdz savdabīgai filozofijai. P. Lūcim patik teiciens, ka dzīves slīdēs svarīgi atrast «īsto kniedi» (tas ir aizgūts no Antona Austriņa), un viņš šo «kniedēšanas lietu» prot lieliski.

1983. gada režijas ainava ir tik daudzveidīga un stilistiski kontrastaina, ka izvilkt koplīnijas ir tikpat kā neiespējami. Bet kritiķa



*A. Kicberga «Ciema skroderis un viņa laimīgā loze» Valmieras drāmas teātri.
Centrā: Skrodermeistars — J. Zariņš*

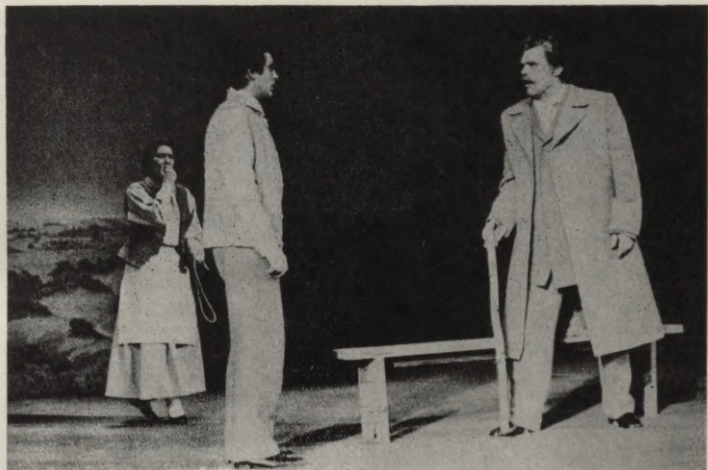
pienākums tomēr ir «pie niedres piesiet laivu, pie auzas — kumeļu». Vismaz. Bet pie kādas «niedres» lai piesien, teiksim, J. Lūša lugas «Ko tur liegties, nav vērts...» iestudējumu Liepājas teātri Oļģerta Krodera režijā? Pie tā virziena, ko iezīmēja Maskavas režisors A. Vasiljevs ar V. Slavkina lugas iestudējumu? Ko tas dos? Zināmu erudīcijas pierādījumu. Vairāk neko. O. Krodera inscenējums atbilst J. Lūša lugai ar neizskaistinātu, rūgtu dzīves patiesību kā cilvēku attieksmēs, tā sadzīvē, kur olas čurkst uz pannas kā dzīvē, ūdens (un arī šņabis) list izdrupušā izlietnē kā nenokārtotā dzīve un galvenās varones dzēruma ainās ir pretīgas — kā dzīvē. Un ir arī kāds noslēpums cilvēku attiecībās kā visās J. Lūša lugās, un to smalki izsekojis režisors. Lugā visi gali nav savilkti kopā, un J. Lūsīm tas nekad nav pilnīgi izdevies, taču viņš ir dziļi dzīvē iekšā, un Liepājas teātra darbs var dramaturgu stimulēt turpmākai rakstīšanai. Neapšaubāmi J. Lūsīm ir kaut kas savs, viņa dotie raksturi nav no literatūras klišejām aizgūti.

Ja sacītu, ka visa mūsu teātra dzīve ir grumbuļaina, tad Liepājas teātris kā tāda mikropasaule demonstrē šīs asās kontrastainības



J. O'Nila «Mēness likteņa pabērniem»
Daiļes teātri. Džozija — G. Griva,
Džims Tairons — I. Elerts

pastāvīgo mājvietu. Nekur citur māksla ar nemākslu nav tik ciešos, jau tradicionālos rados. Augsti izvirzīti kritēriji te tā savijušies ar provinciālu pieticību, ka reizēm pat grūti atšķirt. Teātri «baro» Pētera Viksnes izrādes — joprojām «Seši mazi bundzinieki» un tagad arī «Trīnes grēki». O. Kroderam vispār laimējas ar «barotājiem» — kad viņš strādāja Valmieras teātri, to darīja P. Lūča tautas izrādes. Varētu «barot» arī operetes, ko iestudē Karmena Austruma un 1983. gadā arī nopietnais Nauris Klētnieks, uzveddams F. Lehāra «Dzejnieka milu». Sajā izrādē pārsteidz naivā pretenzija — likt skatītājam noticēt, it kā šis jaunais, dziedošais cilvēks tiešām būtu Gēte. Ar papīra puķīti rokā. Uzvedumā jūtams atjautības un šarma deficīts, bet tas var glābt, ja operetei «tehnisku iemeslu dēļ» nevar piešķirt īstu spožumu. Muzikālā izrāde Liepājas teātri ir problēma. Šādiem uzvedumiem šeit ir dziļas un labas tradīcijas, ko liepājnieki negrib aizmirst, jo līdz 50. gadu beigām tas vēl bija muzikāli dramatiskais teātris. Pašreizējā situācijā, kas nav atkarīga tikai no teātra labas gribas vien, muzikālās izrādes stipri pazemina māksliniecisko līmeni, radot milzīgu atstarpi no vērti-



R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» Dailes teātri. Roplainiete — A. Kantāne, Krustiņš — H. Spanovskis, Roplainis — R. Ancāns

gākajiem O. Krodera un arī N. Kļētnieka inscenējumiem. 1983. gadā gan to nevar sacīt, jo galvenajam režisoram šis nav bijis īstas ražas gads. Totāla neveiksme ir S. Lāgerlēvas «Gestas Berlinga» iestudējums, kurā tikai pāris aktieru — V. Sneidere, V. Zandbergs — rod pieskari mākslai.

Tīri psiholoģiskā ziņā mani saista jautājums: kādēļ O. Kroders tiecas dot savu interpretāciju «Annai Kareņinai» un «Gestam Berlingam»? Kardināli pretēju smilģiskajai. Viņš ir izaudzis uz Dailes teātra radošās zemes, Eduardam Smilģim tik ļoti līdzās, ka negrib un nevar meistarū visos punktos idealizēt? Tolaik O. Kroders aktīvi darbojās teātra kritikā, un kritiskais skatījums viņam vienmēr ir bijis ass. Varbūt viņš redzēja, ka Lilitas Bērziņas brīnišķi atveidotais Annas tēls bija arī idealizēts, jo starojoši visaptverošais mīlestības spēks nosedza jebkuru egoismu šajā raksturā. Patiesības vārdā O. Kroders gribēja radīt savu Annu, kurā līdzās milai ir patmīla un vaina. Neizdevās. Ar «Gestu Berlingu» — tas pats. Dailes teātrī tā pavisam nebija veiksmīga izrāde. Veiksmīga tā kļuva Harija Liepiņa, Lilitas Bērziņas spilgto tēlu dēļ, Burharda Sosāra mūzikas



S. Benelli «Saplēstais apmetnis» Jau-
natnes teātri. Centrā: Konšuls —
J. Gamburgs

dēļ, zūdošā, bet vēl izmisīgi vēlētā «vecā labā Dailes teātra» dēļ. Toreiz izteiktā kritika īpaši neiedarbojās, tautas mīlestība «Gestu Berlingu» ņēma savas mīlestības aizsegā. O. Kroders izgāja cīņā pret šo mītu ar savu «Gestas Berlinga» ieceri, kurai, pēc dramatisē-
juma spriežot, atradās romānā vērā ņemama argumentācija. Un pie-
dzīvoja neveiksmi. Galvenokārt tādēļ, ka, līdzīgi «Annas Kareņi-
nas» izrādei, šeit centrā nebija spēcīgas personības, kura varētu
izsist tradicionālos priekšstatus vai līdzās iepriekš gūtajiem radīt
kādus citus, kas allaž bagātina cilvēka kultūras fondu. (Piemēri no
Liepājas teātra: «Marija Stjuarte», «Vasa Zeļeznova», «Līgava bez
pūra».) Šinī gadījumā O. Krodera opusi tikai vēl vairāk sekmējuši
tradicionālo, leģendāro priekšstatu nostiprināšanos, neizvirzīdami
jaunas vērtības kā šodienas ieguvumu.

Man ļoti būtisks šķiet S. Radzobes izvirzītais jautājums, apsprie-
žot Liepājas teātra izrādes: kāds varonis mums vairāk vajadzīgs —
vai nemiera nesējs trauksminieks Gesta vai glēvais, dzīvi apniku-
šais, dzīvi nodzērušais neveiksminieks, ko tikai sievietes garīgais
spēks var pacelt no tās drupu kaudzes, kurā viņš, egoistiski dzīvi



D. Solomona «Diogens — suns» Jaunatnes teātri. Centrā: Kseniāds — K. Titovs, Aristodems — S. Judins, Diogens — J. Gamburgs

tērēdams, ir iestidzis? Arī mana atbilde sveras vairāk uz pirmā — uz izaicinošā varoņa pusi.

Par ļoti svarīgu gada notikumu varēja kļūt jauno režisoru diplomdarbu izrādes. Līdzās jau minētajiem E. Freibergam un A. Ozolam (N. Klētnieka diplomizrāde — F. Dirrenmata «Spēlēsīm Strindbergu» iestudēta agrāk) 1983. gadā J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultāti absolvēja arī K. Auškāps, J. Kalniņš, V. Lūriņš, J. Vītoliņš, V. Vētra. Mākslinieki ar dažādu pieredzi režijas darbā. Un aicinājumu uz to jūt ļoti daudzi. Bet cik būs izredzēto? To rādīs nākotne. Diplomdarbu izrādes iekļautas teātru aktīvajā repertuārā, galvenokārt uz akadēmisko teātru skatuvēm, un tas ir liels uzticības pierādījums.

Jaunu režisoru ienākšana latviešu padomju teātrī gandrīz vienmēr ir bijis ievērojams notikums un katrā ziņā krietna profesionālisma apliecinājums. Tas izpaudies dziļā autora izlasīšanā, izrādes kopteļa organizācijā un iezīmējies arī ar aktieru veiksmēm, talantu jaunatklāsmi. Tādus es atceros kādreizējos diplomandus P. Pētersonu ar M. Gorkija «Vasarniekiem», K. Pāmši ar A. Upīša «Balsi

un atbalsi», A. Jaunušanu ar J. Ļutovska «Ģimenes lietu», V. Vecumnieci ar V. Rozova «Mūžam dzīvajiem», A. Liniņu ar G. Smeļova «Tas nav tik vienkārši», A. Matīsu ar Č. Aitmatova «Cipresīti manu sarkanā lakatiņā», I. Krenbergu ar Ā. Denerī, Dimanuā «Donu Sezāru de Bazānu», J. Strengu ar M. Unta «Kāda būsī, mana pasaule?» u. c. Teātra vēsture un prese glabā par šīm izrādēm augstus vērtējumus. Vēlākie likteņi režisoriem ir dažādi gan subjektīvu, gan objektīvu apstākļu dēļ, bet sākotnējās gatavības pakāpe, amatprasme — neapstrīdama.

Par tagadējiem absolventiem daudzos gadījumos to sacīt nevar, lai gan par turpmāko attīstību kādu prognozi izteikt būtu pārsteidzīgi. Varbūt tieši tie, kuri guvuši sāpīgus radošus sitienus diplomdarbu izrādēs (V. Lūriņš, V. Vētra), radīs sevī kritisku pārvērtēšanas spēku, labo spītu un paveiks mākslā vairāk nekā tie, kas pārliecināti apsēdušies savos piecnieku krēslos.

Valda Lūriņa neveiksme ar G. Priedes «Filiāles» iestudējumu Drāmas teātrī ir ļoti smaga. Apveltīts ar temperamentu, režisoriskas visatļautības drosmi un asu sociālās problemātikas izjūtu, V. Lūriņš, šķiet, savu izrādi būvēja uz tām problēmām, kuras ieskicētas G. Priedes lugā, nevis uz pašu lugu, un tās traušlā literārā pamatne neizturēja, ielūza. Taču V. Lūriņa kontā jau ir A. Upīša «Spartaks», J. Jurkāna «Kolibri», Ē. Kestnera «Emīls un Berlīnes zēni», G. Figeiredo «Dons Zuāns», un viņš ir režijā iekšā. Tik un tā.

Varis Vētra R. Blaumaņa «Pazudušo dēlu» Dailes teātrī ir reducējis līdz kaili didaktiskai atziņai, ka katrs mazs bērniņš ir tīrs un nevainīgs. Un lielie viņu vēlāk samaitā. Dziļu kaislību pilnie, dzīvie Blaumaņa cilvēki ar pāris izņēmumiem (A. Kantānes Roplainiete, R. Rogas Aža, H. Liepiņa un M. Vērdiņa Inķis) šajā uzvedumā ir pārvērtušies par bezkaislīgām, garlaicīgām vienvirziena figūrām, kuras kaut kā norunā Blaumaņa tekstus. Dialoga nav, jo tieši šajā lugā rakstnieks ideāli īstenojis «ākīša-ezītes» principu: kā jautā — tā atbild. Un, ja aptuvens ir jautājums vai atbilde, tad dialoga sacīšanās nav.

So bezkaislīgumu, šīs piezēmētās jūtas redzējām arī J. Stobova iestudētajā A. Brigaderes «Raudupietē» (ar papildinājumiem no R. Blaumaņa) Liepājas teātrī. Tā vien liekas, ka latviešu aktieris ir tiktāl iebaidīts no «kaislību plosīšanās», ka vairs īstu jūtu galotnēs nespēj pacelties. Arī A. Jaunušana «Ugunī» bija tas pats. Saldēto produktu laikmets! Un pie atkušanas atmiekšķējas raudulībā, kam ar iekšējo uguni nav nekādas līdzības.

1983. gada žurnāla «Teatr» 10. numurā jaunā, kareivīgā latviešu kritiķe Ruta Vanagaite raksta: «Pats par sevi saprotams, ka cilvēkam, kurš dzīvo šodien un šeit, nav ne silts, ne auksts par to,

Š. Lāgerlēvas «Gesta Berlings» Liepājas teātri. Gesta Berlings — J. Makovskis, Anna — A. Karele



kas noticis kaut kur kaut kad ar kādu citu, lai arī tas būtu diez cik meistarīgi parādīts uz skatuves.» No mūsējiem neviens vēl tiktāl nav aizrunājies, taču reizumis ir tāda sajūta, ka daži jaunie mākslinieki tā domā gan. Tikai es, mans laiks (cik nu dziļi es tajā orientējos), šodienas vajadzība un luga — spogulis, kurā es sevi redzu.

Neiebildīsim pret centieniem atklāt lugu tikai šodienīgi, bet ar milzīgu katarses spēku var iedarboties arī vēstures atkārtotāšanās moments, asociācijas, kas kā dvīņumāsas līdzībā nostājas cauri gadsimtiem. Tas viss, ko Jurijs Bondarevs apzīmē par vēsturiskās atmiņas enerģiju un kas arī ir nezūdoša un spēcīga. Taču, lai mākslā par to runātu, pagātnes kultūra ir jāzina.

Un, ja jaunākās paaudzes režisoru vidū izceļas Dailes teātra režisora Kārļa Auškāpa darbi, tad tieši tādēļ, ka tajos ir kultūra. Visos, arī profesionāli mazāk veiksmīgajos, kāds bija viņa izvēlētais diplomdarbs — A. Gelmaņa «Vieni un kopā ar visiem». Šī kultūra vispārlicieciņā izpaudās H. Heses «Stepes vilkā», kur režisors kopā ar I. Blumbergu un aktieri J. Strengu sniedza savu — no romāna idejas atšķirīgu, bet ļoti pārliecinošu interpretāciju.



N. Saimona «Basām kājām pa parku» Liepājas teātri. Koriņa — I. Briķe, Pols — J. Makovskis

Līdzīgi E. Freibergam arī K. Auškāps pagaidām ir visur — komēdijā, parodijā, drāmā, aktīvi atvērts visos virzienos. K. Auškāpa izrādes Dailes teātra afišā šobrīd ieņem lielāko vietu, un viņš it kā tīši sevi nepiesaista nevienai tēmai vai žanram un pārbauda sevi dažādībā, savas zaļoksnās varēšanas daudzpusībā. Un vēl. Viņš jūtas dziļi piesaistīts mūsu tautas vispārējās kultūras procesiem. Tas bija K. Auškāpa darbs — Tautas dzejnieka Ojāra Vācieša jubilejas vakars un arī sēru dienas koncertprogramma.

Vēlreiz Jozs Miltinis, kas sacījis, ka jauns teātris rodoties nevis no sapņiem, bet gan no protesta pret iepriekš eksistējošu mākslu. Par sapņiem daudz nerunāsim. Ko nu par tiem! Bet jautājumā par protestu svarīgi, lai protestētājs pārzinātu šo «iepriekš eksistējošu mākslu». To Jozs Miltinis aizmirs piebilst, jo viņam — pasaules un savas tautas kultūras cilvēkam — tas likās pats par sevi saprotams.

P.S. Ja no teātra prakses tālāk stāvošs lasītājs jautātu, kālab šajā apskatā nav minētas Arnolda Liniņa un Mihaila Kublinska izrādes, tad paskaidroju: abi režisori 1983. gadā nav iestudējuši nevienu izrādi Latvijas teātros.

VAI VAR APTVERT NEAPTVERAMO?

1983. gadā republikas teātros iestudētas septiņas oriģināllugas un divi mūsdienu latviešu prozas darbu pielāgojumi skatuvei. A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī A. Jaunušans uzveda H. Gulbja «Albertu», V. Lūriņš — G. Priedes «Filiāli», J. Bebrišs — S. Vieses «Garlība Merķeļa sarunas ar Nezināmo» (J. Bebriša skatuves variants); Akadēmiskajā Raiņa Dailes teātrī M. Ozoliņš iestudēja B. Sauliņa «Marta īdas», J. Vītoliņš — Z. Skujiņa «Jauna cilvēka memuārus» (J. Vītoliņa skatuves variants); Rīgas Krievu drāmas teātrī S. Losevs inscenēja H. Gulbja «Albertu». Liepājas teātrī O. Kroders iestudēja J. Lūša «Ko tur liegties, nav vērts...», H. Ulmanis — J. Jurkāna «Smilšu kūku». Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī P. Pētersons pavēra ceļu pie skatītājiem M. Zālītes lugai «Pilna Māras istabiņa», bet Ā. Šapiro — G. Priedes «Sanniknotajai sliekai».

Cik dziļi latviešu oriģināldramaturģija dokumentē savu laiku? Vai tā kvalitatīvi ietekmē teātra attīstību, akumulējot to ar jaunām idejām un spilgtiem tēliem? Vai teātris savukārt izmanto visas dramaturģijas piedāvātās iespējas? Kādi jautājumi rodas, pārdomājot desmit oriģināldramaturģijas uzvedumus?

Latviešu oriģināldramaturģija apskatāmajā periodā uzrāda ievērojamu dažādību kā autoru pieejā dzīves parādībām, tā arī to mākslinieciskajā atveidē. Tas rada tematisku un žanrisku daudzveidību. Šī diferencēšanās notiek galvenokārt nesen dramaturģijā ienākušo autoru darbos.

Patlaban dramaturģi veido it kā divus polus, kurus var raksturot ar piemēriem no latviešu jaunākās prozas. R. Ezera kā «Varmācības» un «Nodevības» autore un I. Ziedonis kā dokumentālā darba «Tik un tā» sacerētājs ir divi nesalīdzināmi lielumi. Rakstnieku «specializācija» pretējos virzienos pārstāv divus būtiskus mūsu laika literatūras attīstības virzienus: pirmais aptver un saista iespējami plašākā skatījumā dažādas dzīves parādības, tās integrējot, otrais arvien tālāk un detalizētāk iedziļinās, izzina un atklāj atsevišķa cilvēka un ar viņu saistītās parādības būtību. R. Ezera rokas cilvēka psiholoģijas slēptākajos slāņos, nonākot līdz intuícijai un zemapziņai. I. Ziedonis tiecas izprast un analizēt cilvēka rīcības sociālētiskās saknes. Laikmeta atklāsmē, pretrunu skaidrojumā vienlīdz svarīga ir kā makrokosmiskas, globālas tēmas aptvere, tā arī mikrokosmosa — cilvēka iekšējās pasaules izpēte.

Dramaturģijā uz dzīves plašāku, filozofiski vispārinātu apjēgumu tiecas Māra Zālīte. Analogiska domāšana latviešu dramaturģijā ir



M. Zālītes «Pilna Māras istabiņa» Jaunatnes teātri. Māra — D. Kuple, Niklāvs — R. Plēpis

Pēterim Pētersonam («Bastards»). Te saskatāma t. s. poētiskā teātra tradīcija. Uz arvien lielāku laikmeta norišu sociālu vispārīgumu virzās Pauls Putniņš. Tēlu iekšējās dzīves arvien smalkākā izsekojumā ietiecas Harijs Gulbis, Lelde Stumbre, Jānis Jurkāns un citi.

Pats ievērojamākais notikums mūsu dramaturģijā ir jaunās paudzes talantīgās dzejnieces Māras Zālītes pievēršanās lugu rakstīšanai. Līdzšinējā pieredze dzejā viņai ir būtiski palīdzējusi un pat noteikusi viņas domāšanu dramaturģijā. Vispirms tā ļāvuši atsvēnināties no sadzīves un ikdienas reālījām, brīvi izmantot dzejas izteiksmes formas un ievērot daudz lielāku nosacītības pakāpi. Autore cenšas lūkoties uz dzīvi no filozofiskas apceres viedokļa. Pārzinādama folkloru, patapinādama atsevišķus tēlus no tās (Māra), pārveidodama un papildinādama dažādus pasaku motīvus un elementus, kā arī izvīrzidama skaidru lugas idejisko mērķi, dzejniece pilnīgi patstāvīgi būvē savu pasaules modeli. Atraušānās no dzīves fakta, lai pēc iespējas tuvotos dzīves un cilvēka būtībai, man šķiet lielākā lugas vērtība.

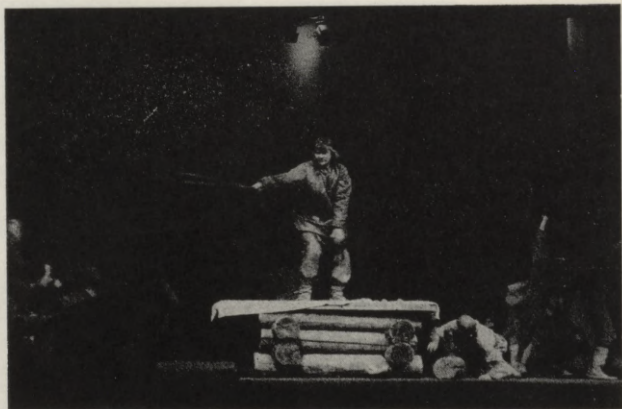
«Pilna Māras istabiņa» parāda līdzsvara zudumu starp materiālām un garīgām vērtībām, ar to saistīto cilvēka morālo un tikumisko



M. Zālītes «Pilna Māras istabiņa» Jaunatnes teātri. Madara —
A. Zaice, Madis — A. Kusiņš

degradēšanos. Autore pasauli tēlo kā vienotu, iekšējām saitēm saistītu pretrunu vienību. Šī doma ietverta jau lugas nosaukumā — «Pilna Māras istabiņa». Istabiņai lugā ir gan simbola, gan idejas nozīme. Istaba — māja, zeme, pasaule. Mūsdienu literatūrā māju plaši izmanto kā filozofisku simbolu ar daudznozīmīga satura slodzi. Ne velti F. Abramovs savam romānam virsrakstā licis «Māja». J. Trifonova darbā «Māja krastmalā» šis jēdziens kļuvis par sociālētisku kategoriju.

M. Zālītes radītā istabiņa — māja ir gan cilvēka mikro-, gan makropasaules modelis. Tā papildīta ar ģimenes locekļiem, kaimiņiem, garāmbraucējiem un citiem cilvēkiem. Tikai tajā nav paša galvenā — mātes. «Mums nav nevienam mātes,» vairākkārt lugā atgādina Arta. Mātes tēls (kaut tikai piesaukts) arī ietver simbolisku jēgu. Māte visur — pasaulē, mājā, ģimenē — aicināta nest mieru, mīlestību, svētību. Nav mātes, nav svētības un mīlestības ne šai namā, ne pasaulē. Konkrētie tēli darbības attīstībā iegūst vēl citas nozīmes, tā atklājot savu daudzslāņaino dabu. Arī mātes tēls. Māte kā visa sākums, dzīvības devēja un māte zeme — folklorā bieži lietots jēdziens. Zeme ir sākums un māte barotāja — tāpat tā pati māte un vienlaikus cita. Attīstība virzās pa spirāli — uz augšu.



*M. Zālītes «Pilna Māras istabiņa» Jaunatnes teātri.
Centrā: Miķelis — U. Pūcītis*

M. Zālītes «Pilna Māras istabiņa» Jaunatnes teātri. Skats no izrādes



Kaut arī Māras tēlam ir mitoloģiska izcelsme un konkrētas funkcijas, kādas viņai piedēvētas folklorā, gribētos uzsvērt šī tēla suverenitāti M. Zālītes darbā. M. Zālīte būvē pati savu pasaules modeli un piedāvā savus spēles noteikumus. Izejas pozīcija jau dota. Taču galvenais lugas uzdevums ir nevis apstiprināt to, kas dots, bet vērst uzmanību uz to, kas jāpierāda, izejot no dotajiem apstākļiem. Māra trim dēliem dāvina brīnumgaldautu, septiņjūdžu zābakus un cepuri, kas padara neredzamu, bet meitai Madarai — spēju rakstīt, piebilstot, ka viņai dots visvairāk.

Māra kā cilvēku darba ilgstošu, neatlaidīgu pūliņu atalgotāja. Māra ne tikai kā dabas spēku iemiesotāja, bet arī kā reālu sociālekonomisku sasniegumu pārzinātāja. Cilvēks saņem veltes ne tikai no dabas, bet arī pelnīti (dažkārt arī nepelnīti) tiek aplaimots ar konkrētas sociālekonomiskas sistēmas labumiem. Ar to, kas izcīnīts smagā, ilgstošā paaudžu cīņā. Ikviens no mums šodien bauda gadu simtos un desmitos izcīnītos un sasniegtos kā materiālos, tā garīgos labumus. Lugā galdautu, sūri grūti strādājot, pelnījušas daudzās iepriekšējās paaudzes.

Sī doma sasauca ar to mūsdienu dramaturģiju, kas neatlaidīgi runā par pārlieku aizraušanos ar dzīves materiālajiem labumiem. Un varbūt tieši tādēļ M. Zālīte arī rakstījusi par galdautu, mēģinādama sabiedrības daļā valdošo «patērētāju filozofiju» ietvert vienā vispārinātā, izteiksmīgā tēlā — Miķelī, parādīdama ap viņu arī laudis, kas viegli saindējas ar šo bacili. Brīnumgaldauta tēmu M. Zālītei palīdzējuši aust gan P. Putniņš, H. Gulbis un M. Birze, gan vēl daudzi citi rakstnieki.

Māras dāvanas nespēj cilvēkus padarīt laimīgākus, ja viņi pret tām attiecas tikai kā patērētāji, kā izlutināti viesi pie Miķeļa bagātā galda, gaidīdami parādāmie arvien jaunus labumus, bet paši neko nedarīdami to pavairošanai. Tāpat septiņjūdžu zābaki nenes laimi Indriķim, jo savas zemes putekļus un smiltis tie nav pazinuši, nav tajā jaunas, neiestaigātas takas minuši, vien pēc sveša pasaules spožuma dzīdamies. Sava taisnība arvien no jauna ir jāpierāda un jāizcina katram pašam dzīves gaitās. Cepure, kas noderīga ikvienas patiesības aizstāvēšanai, bez paša pārlicības lietota, ir tikai ilūziju un svešu ciņu atbalsotāja.

Pretpēku ciņa ikvienā cilvēkā un pasaulē ap viņu ir dzīves dialektiskās attīstības noteicēja. Katram cilvēkam, katram laikam arvien no jauna jāiziet šis grūtais cilvēcības dzimšanas un apliecināšanas ceļš. M. Zālītes lugā cilvēku iekšējā kustība ir aprimusi, viņi ir apmierināti ar sevi. Māra vēro un nekā nedara, lai glābtu šos cilvēkus. Taču, vēlēdamies saskatīt Mārā palīdzētāju un glābēju, mēs piešķiram tai dievības funkciju, aizmirstot, ka tikai cilvēki paši nosaka savas attīstības gaitu vēsturē. Un paši vien to var korigēt.

Brīdī, kad Māra no devējas pārvēršas it kā tikai par vērotāju, Māras funkcijas lugā mainās. Es uztveru to kā cilvēka sirdsapziņu, kā augstāko ideju, ko viņš ir nodevis. Etiskās un tikumiskās kvalitātes (darba tikums, godaprāts, dzimtenes mīlestība utt.) nepastāv kā iepriekš dotas vai pārmantojamas vērtības. Par tām ir jādodomā diendienā katram pašam, arvien no jauna kopjot un nostiprinot sevi cilvēcību. Ne velti tautas paruna saka: palīdzi pats sev, tad arī dievs palīdzēs.

Miķelis aiziet no šīs pasaules, tiek varmācīgi nogalināts, jo kādam citam gribējies kļūt par galdauta (mantas) īpašnieku. Viņš aiziet, neapjēdzis sava akluma. Abi jaunākie brāļi — Indriķis un Niklāvs atpapas, redzēdami postu, kādā nonācis tēva nams. Bet Madara, kurai dots visvairāk? Šai tēlā M. Zālite attīsta ideju par mākslas un dzīves attiecībām, par to savstarpējo mijiedarbību. Atzīdama mākslas nozīmi cilvēka garīgās pasaules veidošanā, autore konkrētajā situācijā tomēr vērtē to kā vēl neizmantotu un neapgūtu spēku. Madara gandrīz visu lugas darbības laiku atrodas kaut kur blakus — aiz sienas, it kā citā pasaulē, nekad nenāk pie brāļa Miķeļa, kur pulcējas daudz ļaužu. Madara gan modina Miķeļa bērnos Artā un Madī ilgas pēc mūžam neaizsniedzamā Austras koka, bet lielum lielāko vairumu cilvēku Madara vēl neietekmē. Ceļš līdz cilvēka garīgai pilnībai ir bezgala tāls un grūts.

M. Zālite savu lugu «Pilna Māras istabiņa» nosaukusi par poēmu. Varbūt ar to tiek attaisnots dažs trūkums. Luga ir diezgan statiska, tēliem pa lielākaļ daļai nav iekšējas attīstības. Darbības attīstību nosaka nevis raksturu sadursmes, bet domu un ideju paškustība.

«Pilna Māras istabiņa» iestudēta Jaunatnes teātrī P. Pētersona režijā, scenogrāfs — I. Blumbergs. Uzvedums iemantojis popularitāti skatītājos. Acīmredzot te izpaužas interese par lugā izteiktajām satura vērtībām. Izrāde ir smagnēja. Reizēm doma aizķeras un pakļūp, tad paceļas un atkal noplok. Noturīgu iekšējo aktivitāti, kas saplūst ar pašu aktieru personības spēku un pievilcību, lomās atklāj D. Kuple (Māra), U. Pūcītis un E. Treimanis (Miķelis), I. Skrastiņš (Indriķis), R. Plēpis (Niklāvs). Ar lielu emocionālo atdevi jaunākos dēlus Andru un Madī atveido E. Valčs un A. Kusiņš. Taču kopumā uzvedumā jūtama pretruna starp izvēlēto formu un saturu.

Iestudējumā darbojas liels ansamblis, un ne vienmēr visos aktieros ir tik nepieciešamā līdzdalības un līdzatbildības apziņa. Uzveduma tēlainība dažviet pārvēršas par ārišķīgām izdarībām. Šķiet, ka, veidojot lielos masu skatus, režisoram pietrūcis laika pamatīgāk izstrādāt tēlu attiecības. Ipaši tas liek sevi manīt izrādes otrajā daļā, kad starp Niklāvu un Indriķi, kā arī starp Madaru un Artu rit

saruna, kurā tiek skaidrota dzīves jēga. Visu līdzšinējo pieredzi rezumējošajam skatam trūkst centra, nav pietiekami striktu tēlu attiecību, kas varētu pavērt dziļākus satura slāņus. Izteiksmē statisks — tas arī domā saglabā vēstījošu raksturu.

P. Pētersona uzvedumi vienmēr aizrāvuši ne vien ar domas un idejas skaidrību un precizitāti, bet arī ar negaidītiem skatuviskās tēlainības meklējumiem, spilgtām metaforām, kas ideāli atbilstošas konkrētai situācijai, ievērojami paplašinājušas tās asociatīvos lokus. Šajā uzvedumā viss liekas atpazīstams, pietrūkst negaidītības. Dažkārt jūtams pārlīvētības iespaids un pat neizkārtotība. Tādas, piemēram, ir ainas ar Madaru, kas iznestas skatuves priekšplānā šaipus priekšskara. Teorētiski šādu risinājumu var saprast un uztvert priekškaru kā sienu, kas šķir Madaru no Miķeļa un viņa cieņiem — nebeidzamā liksmībā dzīvojošiem ļaudīm. Bet tas ir ar prātu izdomāts minējums, tas organiski neizaug no darbības norisēm un uztverams vienīgi kā skatuves pārkārtojumam nepieciešams solis. Domāju, ka šāds Madaras skatu risinājums apgrūtinājis arī Madaras un Artas lomu tēlotājas — A. Zaici un A. Stūrnieci. Tādēļ šīm ainām ir formāls raksturs. Uzvedums, it kā sekojot lugas vispārinātajai izteiksmei (šeit es domāju vispārinājumu pozitīvā nozīmē — kā dzīvē zināmu parādību un īpašību apvienojumu), skatuviski ir maz individualizēts. Aktieri nereti vairāk ir pašai dziedīgi tēlu ideju paudēji, nevis konkrēti cilvēki katrs ar savu individualitāti.

*

Pēc 70. gados sazēlušā un lielus panākumus guvušā t. s. ražošanas lugu uzplaukuma ar A. Gelmaņa, I. Dvorecka, G. Bokareva, A. Mišarina u. c. darbiem priekšgalā patlaban dramaturģijā vērojama virzība uz psihologizāciju. Tas attiecas gan uz pašiem spēcīgākajiem ražošanas lugu autoriem, kā A. Gelmani, I. Dvorecki, tā arī uz krievu «jaunā vilņa» dramaturģiju. Ar «jauno vilni» nosacīti apzīmē dramaturģiju, kas sāka parādīties teātrī (daudzas lugas uzrakstītas jau agrāk) galvenokārt 80. gadu sākumā. Šī strāvojuma vidū ir autori ar zināmu stāžu citos literatūras veidos, piemēram, prozaiķi V. Arro un A. Dudarevs, žurnāliste N. Pavlova, bet vairums «jaunā vilņa» pārstāvju nāk no teātra, no aktieriem un režisoriem — A. Gaļins, A. Kazancevs, S. Kokovkins, V. Maļagins, A. Sokolova un citi. To dēvē arī par «postvampilova» dramaturģijas virzienu, jo par «jauno» ciltstēvu tiek uzskatīts A. Vampilovs. Viņa ietekme uz padomju dramaturģiju ir nepārprotama. Domāju, ka atmosfēru, pieeju cilvēka atklāsmei dramaturģijā lielā mērā noteikusi t. s. lauku prozas auglīgā pieredze.



V. Arro «Piecas romances vecā mājā»
Valmieras drāmas teātri. Olga — L. Kalēja,
Antons Kazāns — J. Samauskis, Pauline — J. Kalēja

Par jauno dramaturgu lugām daudz tiek diskutēts Vissavienības presē. Tā, piemēram, saistoša polemika izvērtās «Литературная газета» slejās 1983. gada sākumā. Par šiem jautājumiem regulāri raksta 1982. gadā dibinātais almanahs «Современная драматургия», kas publicē kā visjaunākās dramaturģijas sacerējumus, tā arī apgūst pagātnes mantojumu. Jauno dramaturģiju aktīvi atbalsta, to dziļi izjūt režisors A. Vasiļjevs, kas K. Staņislavska dramatiskajā teātrī Maskavā iestudēja V. Slavkina lugu «Stilīgais un viņa meita», radot teātra estētikā veselu apvērsumu. Patlaban lielākos panākumus jaunie dramaturgi gūst vai nu lielo teātru mazajās zālēs, vai tā sauktajos Maskavas nomales teātros, kas būtībā ir pusprofesionāli kolektīvi.

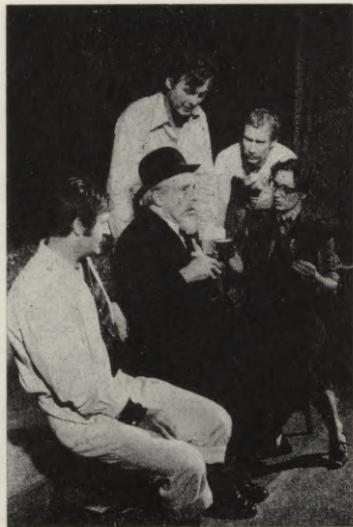
Arī mūsu republikas teātri parādījuši interesi par jauno dramaturģiju. Krievu drāmas teātris S. Loseva režijā spēlēja A. Gaļina lugu «Retro», te uzvesta viena no spilgtākajām «jaunā vilņa» lugām — V. Arro «Skatieties, kas atnācis!» V. Petrova režijā. So pašu darbu Liepājā iestudējis N. Klētnieks, bet V. Arro lugu «Piecas romances vecā mājā» Valmieras teātrī sagatavojusi M. Ķimele.



V. Arro «Skatieties, kas atnācis!» Krievu drāmas teātri. Maša — O. Razumovska, Ordincovs — B. Ahanovs

Liepājas teātrī uzvestas tādas jauno dramaturgu lugas kā V. Slavkina «Stilīgais un viņa meita» un «Man jau četrdesmit, bet izskatos vēl jauns» (abas N. Klētnieka režijā), Ā. Kazanceva «Vecā māja» (rež. P. Viksne). L. Petruševskas «Mīlestība» rādīta Jaunatnes teātrī (rež. F. Deičs) un Liepājas teātrī (rež. I. Bauma). A. Dudareva lugu «Vakars» iestudējuši Dailes un Valmieras teātri.

Jauno dramaturģijā ar lielu dramatiska kāpinājuma spēku tiek atklāts sabiedrībā nobriedušais konflikts ētikas un tikumības jomā, kas liek meklēt pēc tā sociāliem cēloņiem. Jaunie dramaturgi cenšas to darīt, izvirzot priekšplānā cilvēku kā sarežģītu sociālo, psiholoģisko, morālo attiecību kopumu. Tā sauktais mantas kults, par ko vēl pirms pāris gadiem daudz un ar sašutumu rakstīja mūsu dramaturgi, nav pārdzīvots arī šodien, tikai tā interpretācijā tiek meklētas un atklātas dziļākas cēloņsakarības. Tas iet roku rokā ar bezdvēseliskumu, cinismu, kļaju patērētājfīlozofiju, kas nereti noved pat līdz noziegumam. Šis problēmas, to saknes ir «jaunā viņa» dramaturgu uzmanības centrā — V. Arro «Skatieties, kas atnācis!», Ņ. Pavlovas «Vagoniņš», Ņ. Semjonovas «Krāsns uz riteņiem».



V. Slavkina «Man jau četrdesmit, bet izskatos vēl jauns» («Serso») Liepājas teātri. Paša — J. Kuplais, Koļa — H. Strahovs, Vaļuša — A. Albuže, Gailītis — A. Kalnarājs, Krinkins — V. Cestnovs

«Jaunais vilnis» kopumā rada zināmu priekšstatu gan par sabiedrībā izveidojušajiem noslāņojumiem, gan par pretrunām, kas starp tiem rodas, veidojot ētiskas nepietiekamības mikroklimatu. Izauģusi no sadzīves, šī dramaturģija tomēr nav ikdienas norišu fotogrāfija, lai gan savā izteiksmē operē ar sulīgām sadzīvei raksturīgām detaļām. Tā dziļāk ietiecas dzīves procesos un cilvēku psiholoģijā, veidojot noteiktu dzīves modeli.

Latviešu padomju dramaturģija ar atsevišķiem parametriem gan iekļaujas šajā kopīgajā tecējumā, gan atšķiras no tā ar savu skatījuma leņķi. Pēdējos gados latviešu dramaturģijā ir panākts plašāks un aptverošāks dzīves diapazons. Tas noticis sakarā ar pārliecinošu jauno autoru ieplūdumu. Viņi bagātinājuši dramaturģiju ne vien žanriski un tematiski, bet galvenokārt — mēģinot apgūt dzīves īstenību ar atšķirīgu pieeju un citā līmenī. M. Zālīte iezīmē pagrieziena pretim laikmetīgam filozofiskam teātrim.

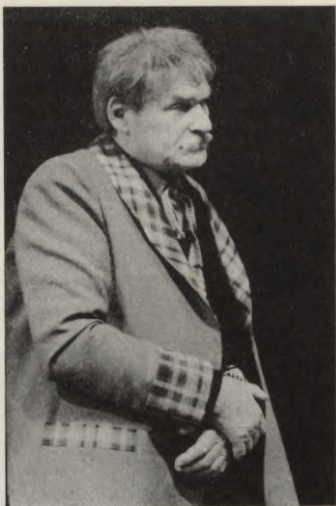
Lelde Stumbre, norūpējusies par cilvēka dvēseles un gara dzīvi, veic sarežģītus ekskursus psiholoģijā, cenšoties atklāt jūtu dzīvi vismalkākajās niansēs.

Ar lielāku sociālu determināciju kā problēmu izvirzījumā, tā raksturu izveidē dramaturģijā ienāca Jānis Jurkāns. Viņš ir «jaunā vilņa» zemūdens strāvojumu jutīgs uztvērējs. Šī autora lugās dzīves pazišanas un atpazišanas pakāpe pamazām iegūst lielāku vispārinājumu un zināmu filozofisku ievirzi. Tam kalpo simbolika un metafora (gan atsevišķi tēli nes simbola slodzi, gan viņu rīcībai neti tiek piešķirts simbolisks raksturs), ko autors izmanto kā izteiksmes līdzekli. Lasot «Smilšu kūku», ko uzvedis Liepājas teātris, nāk prātā A. Čehova raksturojums: cilvēki ēd, dzer un sarunājas, bet pa to laiku sabrūk viņu dzīves. Protams, var jautāt — kādi cilvēki, cik tie bagāti savā dvēselē un garā. Par visiem J. Jurkāna varoņiem nevar sacīt, ka tās būtu daudzšķautņainas personības ar dziļu jūtu dzīvi un augstu intelektu. To nevar teikt par vairumu «jaunā vilņa» autoru radītajiem tēliem. Izvēlēti ir kārtēji, ne ar ko neievērojami, bieži pat necili sabiedrības pārstāvji.

Polemika ap P. Putniņa Bērtulsonu, manuprāt, raksturoja sabiedrības vēlmes viskrasāk. Es tās saskatu virzībā uz iespējami lielāku, dziļāku, aptverošāku cilvēcību. Augsti ideāli, cēli mērķi, bezkompromisa rīcība — tā vien šodien ir par maz, ja cilvēkā pietrūkst viselementārāko cilvēcisko attieksmju, dziļākas iejūtības un cieņas pret ikvienu sabiedrības locekli. No tā saukto ražošanas lugu principiālajām augstienēm autori it kā atgriežas pie sadzīves, lai atgādinātu, ka cilvēku attieksmju kultūra (ētika, morāle, tikumība) sākas un izaug tieši no sadzīves.

Droši vien kā neapzināta polemika pret Bērtulsona tipa cilvēkiem ir radusies Harija Gulbja luga «Alberts». Veidodams Albertu, autors saasinājis uzmanību uz tādām rakstura cilvēciskajām kvalitātēm, kādas ir visvairāk apdraudētas. Tās ir cilvēkmīlestība, smalkjūtība, takts, uzticēšanās līdzcīvēkiem. Alberts ir vienkāršs cilvēks, godīgs, uzcītīgs darba darītājs, labs sava amata pratējs, arī bez jebkādām sabiedriskās darbošanās vēlmēm viņš izraisa uzticību kā apzinīgs, pašai dziedzīgs, sabiedrībai nepieciešams cilvēks. Personiskajā dzīvē daudz cietis un zaudējis, viņš tomēr saglabājis gaišu, labestības pilnu skatienu uz dzīvi un cilvēkiem.

Sādu ētiski skaidru Alberta tēlu atveidojis A. Videnieks Akadēmiskajā drāmas teātrī, kur lugu iestudējis A. Jaunušans. Tā ir izrāde par šo vienīgo konkrēto Albertu un arī par šāda cilvēka ideālu katrā no mums. Tā ir izrāde — aicinājums, kas liek ielūkoties sevī, kopt savu namu un savu dvēseli. Krievu drāmas teātris, gribēdams būt tuvāk reālajai dzīvei, iestudējis «Albertu» sadzīves plānā ar asi izceltām pretrunām un negācijām un tieši tāpēc šoreiz zaudējis. Dzīves un cilvēku nežēlība ir kā vienā, tā otrā izrādē, bet Drāmas teātrī dzīvo doma un ticība cilvēcībai, turpreti Krievu drāmas uzvedumā stāstīts gandrīz vai par vienu no kārtējām dzīves



*H. Gulbja «Alberts» Krievu drāmas
teātri. Alberts — A. Mihailovs*

epizodēm, kurā kāds divains cilvēks, vārdā Alberts (ko iejūtīgi atklāj A. Mihailovs), negrib un negrib piemēroties reālajām sadzīves prasībām un tādēļ iet bojā.

No šodienas tendencēm varoņu meklējumos neatpaliek arī Jānis Lūsis pēc ilgāka pārtraukuma uzrakstītajā lugā «Ko tur liegties, nav vērts...». Knuts Marnaks ir mūsdienu dzīvē izaudzis lietišķs, izdarīgs vadītājs, kurš mācījies uzminēt un darīt to, kas patlaban ir vajadzīgs, un nedarīt to, no kā jāatturas, lai netraucēti varētu kāpt pa karjeras kāpnēm uz augšu. Tāda attieksme pret dzīvi ietekmē viņa attieksmi arī pret cilvēkiem. Visus cilvēkus ap sevi viņš it kā sadalījis pēc to nozīmes, pēc vajadzības. Tā dzīvojot, nav grūti samidīt un pazudināt cilvēku, kurš tobrīd nav vēlmais un vajadzīgais. Knuts negodīgi izrikojas ar Randu. Viņas tālākā pagrimšana it kā pat morāli attaisno Knuta rīcību. Sak, vājš bezrakstura cilvēks vien bija! Situācijā, kad dzeršanas apkarošana kļūst būtiski svarīga, vienas pagrimušas sievietes attaisnošana lugā var likties naiva un neraksturīga. Katrs cilvēks pats maksā gan par savu vājumu, gan par savu vainu visdārgāk, maksā arī Randa. Tomēr attaisnot bezjūtību, manuprāt, nedrīkst. Var pārmest drama-



*H. Gulbja «Alberts» Drāmas teātri. Alberts — A. Videnieks,
Antonija — E. Radziņa*

turgam, ka viņš lugā nav pietiekami dziļi atklājis pašas Randas vainu, nav izsekojis šī rakstura dialektikai. Taču tas neatceļ Knuta vainu. Ne katram pietiek spēka iziet no dvēseles drāmas iekšēji nesalauztam.

O. Kroders, inscenējot šo J. Lūša lugu, centies būt objektīvs un katra tēla svaru kausos licis savu taisnību. Randas taisnība I. Briķes interpretācijā ir tik stipra, ka viņas drāma izraisa līdzjūtību un prasa meklēt dziļākus nelaimes cēloņus. Uz tiem izrādē norāda J. Bartkeviča Knuts. Aktieris to dara nepārprotami, kaut ļoti taktiski un neuzbāzīgi. Lugā autors atklāj tēlu rīcības psiholoģiskos motīvus, sociālie paliek nenoskaidroti. Tā ir daudzu lugu nelaime, kas neļauj tām pacelties augstākā dzīves izziņas un filozofiska vispārinājuma pakāpē.

Lugā «Ko tur liegties...» interesants ir Taigas tēls. Viņa ir nesavtīga, ļoti aktīva un uzmanīga, tomēr jūtams, ka viņas rīcību (tāpat kā Knuta) virza kāds pārlietu izteikts egocentriskums. To spilgti atklāj D. Makovska, lomu tēlojot. Sādi cilvēki arvien izvirzās priekšgalā un spēj padarīt daudz laba. Tikai viņu nesavtīgo rīcību ierobežo un kontrolē spēcīgais ego, sava mērķa labad viņi spējīgi



J. Lūša «Ko tur liegties, nav vērts...» Liepājas teātri. Randa — I. Briķe

attaisnot jebkurus līdzekļus, arī neželību un cietsirdību. Egoistiskās pašapziņas un kundzības gars mājo arī Sanitā Kanaviņā, ko spilgti atveido A. Kvāla. Atšķirībā no Taigas viņa ir krietni aprobežotāka, bez spožās pilsētnieciskās elegances un asā prāta, tādēļ viņa it kā nobāl uz Taigas pašpārliecināto izdarību fona. Bet viņas abas ir viena celma atvases. Visus šos trīs jauniešus — Knutu, Taigu un Sanitu — vieno dvēseles kurlums, viņi pārstāv tā sauktos lietiškos (kr. val. — деловые) cilvēkus. Klusucietējiem, rīcībā pasīviem, bet godīgiem, smalkjūtīgiem cilvēkiem, kādi lugā ir Augusts Zilde (J. Ūdris) un Toms Niedre (V. Cestnovs) un kuriem pieder autora simpātijas, tomēr pamazām jāatkāpjas šīs aktivitātes priekšā.

J. Lūsis iestājas par cilvēka dvēseles suverenitāti un augstākās ētikas nepieciešamību. Mani šai darbā un tā iestudējumā saista kāda grūti atminama un vārdos nenoformulējama dzīves realitātes klātbūtne, kā arī autora vēlēšanās saprast vājāko un palīdzēt tam.

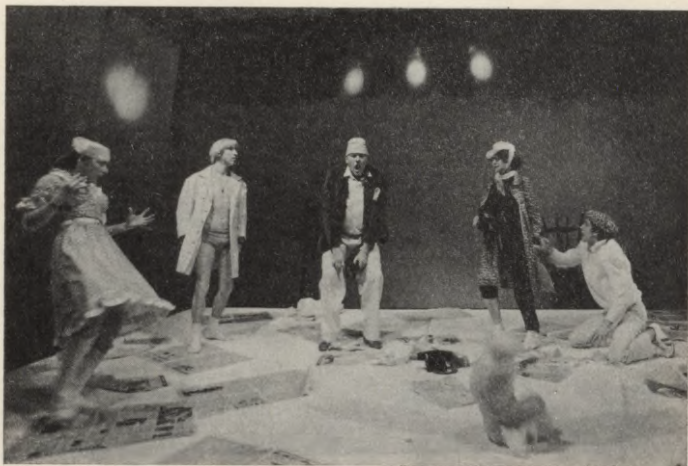
Divas šai periodā iestudētās Gunāra Priedes lugas, manuprāt, ir grūtāk izskaidrojamas miklas. «Saniknotā slieka» uzvesta Jau-natnes teātri, «Filiāle», maz spēlēta, jau paguvusi noiet no Drāmas



J. Lūša «Ko tur liegties, nav vērts...» Liepājas teātri. Augusts Zilde — J. Udris, Sanita — A. Kvāla, Taiga — D. Makovska

teātra skatuves. Kā vienas, tā otras lugas rakstībā jūtama pieredzējuša meistara roka. «Sliēkas» pamatu veido nepretenciozais, bet dzīvē izplatītais, sociālpsiholoģisku motīvu nosacītais, pārprastais sabiedriskās aktivitātes sindroms. Aktivitāte te pāraugusi kareivīgā nekaunībā. Šī problēma skar cilvēka ētiskās un morālās audzināšanas novadu, un šāda tematika G. Priedes daiļradē bieži tikusi risināta.

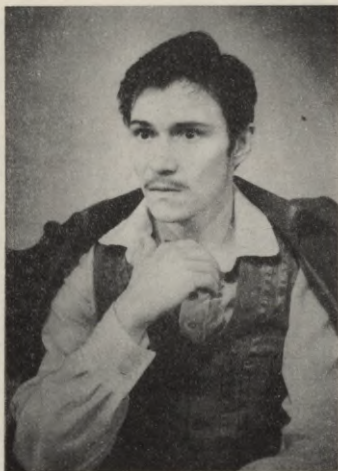
Jaunatnes teātris Ā. Sapiro vadībā it kā ar nevērīgu eleganci izmanto G. Priedes sacerējumu, lai radītu spilgta teatralisma caur-austu uzvedumu. Tas atrok skatītājā smieklu āderi un varbūt liek aizdomāties arī par sazēlušās parādības ļaunumu. «Saniknotā sliēka» uzrāda iespējām bagāto teatralisma stīgu skatuves mākslā. Te pilnīgi jaunā mākslinieciskā kvalitātē atklājas ikviens lomas tēlotājs, vispirms D. Kuple Sibillas Svirkstes tēlā, tāpat U. Pūcītis — Jurgens Dižbraucējs, R. Plēpis un G. Āboliņš — Zemdīdis, I. Tomase — Muda, E. Avots — Dairis. To, ka radīt stilistiski un žanriski vienotu uzvedumu nav viegli, pierāda teātru prakse darbā pie komēdijām un ne tikai pie komēdijām. Šāda rakstura kļūmes vērojamas abos «Alberta» uzvedumos, neattaisnota stilistiska



*G. Priedes «Saniknotā slieka» Jaunatnes teātri. Mūda — I. Tomase, Zem-
dīmdis — R. Plēpis, Jurgens Dižbraucējs — U. Pūcītis, Sibilla Svirkste —
D. Kuple, Dairis — E. Avots*

dažādība aktieru darbā ir izrādē «Marta īdas», bet īpaši nekonsekventa ir izrāde «Jauna cilvēka memuāri» un «Filiāle». Tā kā lugas žanru nosaka autors, bet teātrī — režisora attieksme pret lugas tēliem un problemātiku, tad jāsecina, ka tā bieži vien nav bijusi pietiekami skaidra un noteikta.

G. Priedes lugu «Filiāle» uztveru kā mēģinājumu aprādīt uz dažādiem cilvēka un sabiedrības dzīvī nesakoptiem «novadiem» — filiālēm. Kaut kas (kas tieši — uz to luga atbild nedod) visu laiku ir bijis svarīgāks par šo filiāli, kas atrodas krietnā attālumā no galvenā uzņēmuma. Lai gan arī tur viss nav ritējis gludi, bet vienā dienā noskaidrojas, ka filiālē viss ir apgriezies kājām gaisā — tā nekalpo sākotnēji paredzētajam uzdevumam, tur valda anarhija un haoss, zudusi darba disciplīna, filiāle tiek izmantota savtīga labuma iegūšanai. Turklāt tas tiek maskēts ar cēliem mērķiem un skaļiem vārdiem. Taču svarīgāki par šiem ekonomikas jautājumiem ir cilvēku apziņā, viņu audzināšanā, dzīves uzskatos, viņu ētikā atmatā aizlaistie novadi. Kas šeit ir sekas un kas cēloņi — to nevar



viennozīmīgi pateikt. No dialektikas zināms, ka noteiktā attīstības pakāpē tie var mainīties vietām. Arī šī luga pretrunu dziļu analīzi nesniedz un tālāk par dažiem psiholoģiskas dabas motīviem cilvēku rīcības skaidrošanā neiet. Dažādo tēlu un to attiecību daudzveidīgā, krāsainā mozaīka skar tikai virsējo dzīves slāni. Problēmas izvirzījums un nostādne ir svarīga, bet tās atrisinājums darbībā liekas izplūdis un liekvārdīgs. Sai lugā pietrūkst G. Priedem tik raksturīgā otrā plānā, kas parasti ar kādu slēptu enerģiju uzlādē darbību, piešķirot tai jēgu. Blakus centrālajai tēmai par filiāli lugā ieskanas kāds mūsdienu dramaturģijā bieži saklausāms motīvs, proti, cilvēka iekšējās dzīves neaizskaramība un varmācīga ielaušanās tajā. Citā tonkārtā, intonācijā izteikts, tas kļuvis par galveno lugā «Sanīknotā slieka».

Iejūtība cilvēku attiecībās ir pastāvīgas G. Priedes varoņu īpašības, un autors pārliecinoši parāda, cik daudz ļauna bērnu un jaunatnes audzināšanā nodara nesmalkjūtība un neizpratne. Pret vecāku centieniem varmācīgi iespieties dēla dzīvē saeļas Dāvis. Pēc dienesta armijā viņš vairs nevēlas atgriezties vecāku namā. Mātes aktivitāte, kārtējot meitas Jogītas dzīvi, novedusi jaunieši līdz garīgam sabrukumam. Protests pret garīgu paverdzināšanu skan vairāku jauno dramaturgu lugās, piemēram, L. Stumbre bieži variē



G. Priedes «Filiāle» Drāmas teātri. Jogita — V. Ozoliņa, Dāvis — E. Freibergs

šo motīvu («Bērni», «Ipolits»). H. Gulbja «Albertā» tas jau sašniedzis zināmu konsekvenci. G. Priedes «Filiālē» cilvēka neatkarības motīvs iezīmē vienu no galvenajām attiecībām starp tēliem, iegūstot sociālu nokrāsu. Lugā to pārstāv tikai pieminētais, bet spilgtāk par citiem tēliem raksturotais Ābenrots — Sibillas Svirkstes (no «Saniknotās sliemas») domubiedrs.

«Filiāles» centrālais tēls Guntis Dimze ierodas nomaļajā rajonā, ne vien lai atjaunotu un celtu nolaistā uzņēmuma slavu, bet galvenokārt lai tiktu skaidrībā pats par savu dzīvi. Viņš ir apņēmības pilns sākt visu no gala. Lai gan saprotu un pieņemu autora pozīciju tēla nostādnē un perspektīvā, tomēr Dimzes rīcības motivāciju uzskatu par nepietiekami izvērstu un psiholoģiski pamatotu. Tā ir racionāli izskaidrojama, bet cilvēciski nekonkrēta. Iespējams, ka tieši šo lomas racionālo pusi nebija spējis pārvarēt aktieris U. Dumpis, kas pārmaiņus ar K. Teihmani V. Lūriņa iestudējumā Drāmas teātri atveidoja Gunti Dimzi. Manuprāt, no visa uzveduma kopumā vēdija racionāls atsvešinātības vēsums. It kā viss bija pareizi, bet tajā pašā laikā ļoti nekonkrēti un abstrakti pasniegts. Tāpēc nedz ideja, nedz kāds tēls neaizķērās apziņā.

Mani neatstāj doma, ka teātris šodien nespēj atklāt mūsdienu dzīves mainīgo, grūti tveramo dabu, uzburt tās atmosfēru. Nespēj atklāt to, ko izdevies notvert un nofiksēt ne vienai vien «jaunā vilņa» lugai un kas ir pamanāms arī mūsu oriģināldramaturģijā. Atmosfēra — it kā nekonkrēta un izplūdusi — teātri var atdzīvināt un padarīt nozīmīgas it kā nesvarīgas, sadzīviski sīkas norises. Tas varbūt ir viens no visgrūtākajiem mūsdienu teātra uzdevumiem — ienest izrādē dzīves atmosfēru un vienlaikus neatšķaidīt to ar ikdienības sīkumiem. Šķiet, tās atslēgas, ar ko mūsdienu lugas slēdza vēl pirms gadiem pieciem, ir jāmaina, jo tās atklāj tikai dzīves norišu virsējo kārtu pārbaudītajās, jau novecojušajās formās. Tā, piemēram, Krievu drāmas teātra «Alberts» — viss ir pareizi, viss ir kā dzīvē, tomēr cik tālu no dzīves realitātes! Domāju, ka arī G. Priedes lugas, īpaši P. Putniņa dramaturģija, H. Gulbja darbi šodien prasa jau citu pieeju. Teātra formas ir novecojušas. Varam izvirzīt dramaturgiem vēl augstākus kritērijus, tam vienmēr būs pietiekams pamats, bet arī teātris, kas sevi ciena, nevar vairst balstīties tikai uz sen pārbaudītu un aprobētu izteiksmes līdzekļu ekspluatāciju. Izrādes, kurās plaši ekspluatēta savu laiku pārdzīvojuši estētika, klejo no teātra uz teātri mākslinieciski bezpersoniskas un domāirdenas.

Manuprāt, viens no Latvijas teātru vājuma punktiem ir radusies disharmonija starp režisoru un aktieriem, kad kāds no viņiem (es uzsveru — kāds, nevienam nedodot priekšroku) uzskata sevi par svarīgāku kopdarbā, bez kura nevar tapt neviena laba izrāde. Vienīgi cieša, līdztiesīga sadarbība var novest teātri līdz jaunai kvalitātei. Sadarbība, nevis vardarbība. Mākslinieciski rezultatīvākie oriģināllugu uzvedumi ir tapuši šādā kopdarbā, piemēram, «Saniknotā slieka», «Ko tur liegties, nav vērts...», daļēji «Pilna Māras istabiņa».

Protams, ne jau sadarbība vien atrisinās visas pārējās problēmas — vienotas pozīcijas trūkumu, talanta pakāpi, darba spējas, atbildības izjūtu, kultūras līmeni, profesionālo sagatavotību utt. Bet tā ir nepieciešama kā izejas pozīcija auglīgam radošam darbam.

Dažādu — katrs savu iemeslu dēļ mākslinieciski nobeigtu risinājumu nav ieguvuši vēl daži 1983. gada uzvedumi.

Virzībā un domā nesabalansēts, iekšēji izplūdis, darbībā inerts, kaut gan ārējo notikumu ziņā pat pārblīvēts ir «Jauna cilvēka memuāru» uzvedums Dailes teātri J. Vītolīņa režijā. Izrādi skatoties, nav saprotams uzveduma veidotāju mērķis un attieksme ne pret Z. Skujiņa romānā ietvertu, ne no tā atlasīto dzīves materiālu. Dažādas pretenzijas var izvirzīt romānam, bet autora pozīciju nedrīkst neievērot. Vienlīdz neveiksmīgi izrādē ir gan jaunākās, gan vecākās paaudzes aktieri. Vienīgi Kalvja Zariņa tēlam atbilstošs



Z. Skujiņa «Jauna cilvēka memoriāls»
Dailes teātri. Kalvis — A. Zagars,
Zelma — L. Vikmane

šķiet jaunais aktieris J. Zagars ar iekšējo harmoniju, cilvēcisko skaidrību un vienkāršību. Šīs īpašības uzvedumā varētu sekmīgi izmantot, ja vien Kalvja tēls kā problēma būtu izvirzīts tā centrā.

Par teātru mērķtiecīgas programmas rezultātu nevar uzskatīt vēsturiskās tematikas darbu uzvedumus — S. Vieses un J. Bebriša «Garlība Merķeļa sarunas ar Nezināmo» Drāmas teātra Aktieru zālē un 1969. gadā sacerētās B. Sauliņa lugas «Marta īdas» pirmuzvedumu Dailes teātra Mazajā zālē. Lugu atlase un iestudējumu principi Dailes teātra Mazajā zālē ir pārdomāti un ar noteiktu konsekvenci izturēti. Arī «Marta īdas» tapušas iepriekš pieņemtās programmas ietvaros, kas paredz iestudēt (sākotnēji — veidot izrādes lasījumus) galvenokārt neuzvestas oriģināllugas. Sai jomā teātrim bijuši ļoti panākumi.

Nemērķtiecību teātru darbā šoreiz attiecinu uz vēsturiskās tēmas interpretāciju. Taču arī tēmas izvēlei ir gadījuma raksturs, kaut gan pirms dažiem gadiem šķita, ka teātri sāk apzināti plānot tautas vēstures un kultūras pieredzes apgūšanu.

Saulcerītes Vieses interese par Garlību Merķeli ir likumsakarīga, jo visa viņas daiļrade izaugusi no tautas kultūras dziļas pētnie-



*B. Sauliņa «Marta īdas» Dailes teātri. Marks Antonijs — P. Gaudiņš, Gajs
Jūlijs Cēzars — H. Liepiņš, kora vadonis — I. Elerts*

cības. Noskatoties izrādi, grūti secināt, vai arī teātrim šāda interese kļuvusi par nepieciešamību. Izrādes darbība ir koncentrēta, strikti izturēts monologa princips. Virsraksts «Sarunas...» gan netiek at-
taisnots, jo monologs izvēršas par Garlība Merķeļa pārdomām vai atmiņām, nevis par dialogu. Nezināmais, ar ko sarunājas Merķelis, nav ieguvis reāli uztverama spēka atveidu. Sis spēks varētu būt arī viņā pašā — kā šaubu, nemiera balss. Aktierim J. Reinim nevar pārmest neiedziļināšanos laikā un atveidojamā varonī, bet, klausoties emocionālo monologu, neatstāj doma, ka izrāde nesniedz vairāk par atsevišķu Garlība Merķeļa dzīves faktu, notikumu un pārdzīvojamu emocionālu izklāstu.

Bruno Saulītis «Marta īdu» pamatā licis vēsturisku sižetu no Jūlija Cēzara dzīves. Rakstnieka pieeja vēsturiskajam materiālam ir droša, pat pārgalvīga. Viņš brīvi pielāgo to sava laika vajadzībām, nobriedušu, sāpīgu problēmu izpētei. Kaut arī luga nav

pabeigta, tās izveidē jūtama pieredzējusi rakstnieka roka, dziļa dialektikas izpratne. Centrālā tēma — radošas personības attiecības ar sabiedrību (60. gados tā bija viena no galvenajām problēmām, bet tika risināta galvenokārt sociālpsiholoģiskā līmenī ar publicistikai raksturīgiem paņēmieniem). B. Sauliņa interpretējumā tai ir filozofisks raksturs, iezīmēts arī pašas personības iekšējais konflikts. Lugas centrā izvirzīts Jūlijs Cēzars, analizēta viņa uzurpatoriskā, pāri stāvošā attieksme, bet sapņa skatā ar Kleopatru ieskaņas arī cilvēciska šaubu intonācija un nemiens pašam ar sevi.

H. Liepiņa atveidojumā Jūlijs Cēzars parādās kā dzīvi izbaudījis, slavas izlutināts, jau paguris valdnieks. Viņš ir gudrs un prot novērtēt sava stāvokļa bezcerību, bet atkāpties nav viņa dabā. Tukšums Cēzara dvēselē ieņēmis galveno vietu, ikviens solis tiek sperts automātiski, pēc ieraduma. Cēzars ir garīgi apsicis, iekšēji inerts, vien sapnī, tiekoties ar Kleopatru, viņā atostas vitalitāte, atgriežas dzīvesprieks. Izcilas personības sabrukums — un paralēli tam vēl neapslāpusī griba valdīt un lemt cilvēku likteņus. Otrā līnija — sabiedrības attieksme pret uzurpatoru, kas lugā spilgti iezīmēta, — izrādē (rež. M. Ozoliņš) nav izrisināta noteiktā secībā un ar vajadzīgo konsekvenci. Uzvedumam ir fragmentārs raksturs — uzplaiksnī kāda Cēzara attiecību līnija (piemēram, ar M. Sneideres Kalpurniju, M. Vērdiņa Brutu) un apraujas, tālāku attīstību neguvusi. Traucējošs liekas uzveduma ārišķīgais raksturs, kas īpaši parādās neizkārtotos masu skatos.

Pēc mana ieskata, latviešu padomju dramaturģija patlaban piedāvā teātrim plašāku un aptverošāku dzīves izziņas materiālu, nekā teātris spēj izmantot. Dramaturģijai var pārņemt nepietiekami dziļu, bez filozofiska vispārinājuma pasniegtu laikmeta ainu, bet vienlaikus nevar nepamanīt, ka dažu autoru darbos ir jūtama arvien lielāka sliecība uz analītisku, sociāli determinētu dzīves pretrunu izvērtēšanu (īpaši P. Putniņa lugās). Dramaturģijas galvenā problemātika ir morālētiska rakstura, bet tajā vērojama tendence uz pasaules paplašinājumu un filozofisku vispārinājumu.

Teātris, kā man šķiet, sasniedzis relatīvi augstu profesionālu līmeni, tomēr ar aktuālām problēmām nodarbojas maz. Tas nepietiekami aktīvi meklē iespējas (mākslinieciskās izteiksmes ziņā) dzīves parādību un mūsdienu cilvēka dziļi principiālai atklāsmei. Pieaugusi teātru interese par oriģināldramaturģiju, bet pamatrādītājs pagaidām ir kvantitāte.



1983. gada 23. novembrī Rīgas Krievu drāmas teātris atzīmēja simtgadi. Sajos svētkos kolektīvs tika apbalvots ar Tautu Draudzības ordeni. Attēlā teātra kolektīvs dienu pirms jubilejas svinībām

Rīgas Krievu drāmas teātri simtgades svinībās sveic Dailes teātris



ĶETRI JAUTĀJUMI PAR LEĻĻU TEĀTRI

Rīgas Leļļu teātris — četrdesmitgadnieks. Sajos gados ir bijuši gan pasaules mēroga panākumi, gan pārāk ieilguši pieticīgu eksperimentu periodi. Ar teātri savu dzīvi saistījuši daudzi talantīgi mākslinieki, kuru domas dziļums un vērienīgums, talanta spilgtums un drosme ierakstījuši spožas lappuses teātra vēsturē. Šo mākslinieku ieguldījums kolektīva izaugsmē, tāpat kā viss teātra darbs kopumā, būtu īpašas izpētes cienīgs. Šī raksta mērķis nav sniegt vispusīgu Leļļu teātra darba analīzi. Drīzāk tās ir pārdomas par to, kā mūsdienās uztveram šo vienu no vissenākajiem mākslas veidiem, un vēlēšanās ar dažu pēdējo gadu izrāžu palīdzību mēģināt iezīmēt to jautājumu loku, ar ko šodien nodarbojas leļļu teātris.

VAI TAS IR MAZ, JA TĪKAI BĒRNU TEĀTRIS?

Pārsvārā mēs tā arī domājam, ka leļļu teātris ir bērnu teātris. Jo ar leļļu teātra starpniecību mūsdienās sākas bērna ieiešana mākslas pasaulē — skaistā pasaulē. Te viņš aptver sevi kā pasaules daļu, te gūst zināšanas par labo un ļauno.

Viņi lieliski saprotas — lelle un bērns, jo abi ir trausli. Abi «atdzīvināmi». Lellei dzīvību piešķir aktieris, bet bērna dvēselē dabas iesētās cilvēcības sēklas var uzdiedzēt mākslas pieskāriens. Un pirmā saskare ar mākslu bieži notiek leļļu teātrī, kur mākslinieka veidotā lelle ar aktiera starpniecību ļauj bērnam pasmelties no cilvēces gara bagātībām.

Tā kā bērni ir cilvēces cerība, dzīves turpinājums un attaisnojums, tad leļļu teātris un visi tie, kuri piedalās bērnu audzināšanā, jau šodien veido nākotni.

Tā ir elpu aizraujoša atbildības izjūta — turēt savās rokās rītdienu. Ne velti ilggadējais Maskavas Centrālā Leļļu teātra vadītājs Sergejs Obrazcovs izvirzījis brīdinošu saukli: «Uzmanību — bērni!» Jo ne vienmēr visas izrādes labyvēlīgi ietekmē bērna psihi, attīsta gaumi. Tāpēc, lai varētu pēc iespējas radošāk strādāt, pilnveidot leļļu izgatavošanas un vadīšanas tehnoloģiju, lai uzlabotu leļļu teātra aktieru, režisoru un mākslinieku meistarību, lai nodibinātu ciešākas saites starp dažādu valstu teātriem, lai padziļinātu un attīstītu teorētiskās zināšanas, 1929. gadā Prāgā tika likti pamati Vispasaules leļļu teātru apvienībai — UNIMA (Union Internationale de la Marionette). Lielais Tēvijas karš pārtrauca UNIMA

darbu, bet ar 1957. gadu tas atsākās ar jaunu spēku un vērienu. UNIMA organizētie pasākumi notiek visdažādākajās pilsētās — Prāgā, Minhenē, Bukarestē, Varšavā, Lekrezo, Maskavā, Teherānā. Darba formas ir ļoti dažādas: tiek organizētas konferences, festivāli, izstādes, un reizi četros gados tiek sasaukts kongress.

Arī Latvijas PSR Leļļu teātris, būdams aktīvs UNIMA biedrs, piedalījies daudzos šādos pasākumos. Trīs mūsu republikas Nopelniem bagātie skatuves mākslinieki — Tina Herberga, Pāvels Senhofs un Arvīds Cepurītis ir UNIMA biedri. Rīgas teātra piederība UNIMA apliecina to, ka mūsu Leļļu teātris, būdams pasaules leļļu attīstības procesa neatņemama sastāvdaļa, atspoguļo šī procesa vaibstus.

VAI TIKAI BĒRNU TEĀTRIS?

Leļļu teātris — viens no vissenākajiem mākslas veidiem. Teātri uzskata par vairāk nekā 2500 gadu vecu, un leļļu teātra mūžs nav īsāks — Austrumos tā aizsākumi ietiecas vistālākajā senatnē. Ir pamats domāt, ka leļļu teātri radušies pilnīgi patstāvīgi daudzām tautām un tikai vēlāk vēsturiskās attīstības gaitā tie vairāk vai mazāk cits citu ietekmējuši gan tehnikas, gan repertuāra ziņā. Tādēļ šodienas leļļu teātri valda milzīga dažādība — te varam minēt cimdu lelles jeb petruškas, nūjiņu lelles, marionetes, tā saukto ēnu teātri un masku teātri, kas ir starposms starp dramatisko un leļļu teātri. Arī leļļu teātra žanriskās iespējas ir ļoti plašas — sākot no vispārgalvīgākā bufa un visizsmejošākās satiras līdz smalkam lirismam un dziļi cilvēciskam traģismam.

Ar leļļu teātri aizrāvušies dažādu laikmetu mākslinieki, rakstnieki, filozofi. Leļļu izrādes savos darbos min jau Apulejs, Aristofāns un Platons. Voltērs labprāt skatījies leļļu izrādes, rakstījis tām tekstus un pats tajās piedalījies. Jozefs Haidns ir sacerējis grāfa Esterhāzi marionešu teātrim piecas operas. Bet divdesmitgadīgais Gēte marionešu teātrim uzrakstījis lugu un, kā pats stāsta, ar Fausta tēlu pirmoreiz sastapies kādā populārā vācu leļļinieku izrādē. Zorža Sanda savam mājas leļļu teātrim rakstījusi lugas, kuras kopā ar dēlu Morisu iestudējusi un rādījusi. Bet Morisa Māterlinka lugas pārsvarā domātas leļļu teātrim, jo viņš uzskatīja, ka simbolistu drāmas vislabāk atklājas tieši leļļu izpildījumā. Gordons Krēgs vairākos savos rakstos ieteicis dzīvo aktieri aizstāt ar lelli, tā rodot teātrim jaunas attīstības iespējas.

Divdesmitā gadsimta sākumā inteliģence sāka pastiprināti interesēties par leļļu teātri. Dramatiskajā teātrī tai laikā nospiedošā vairākumā valdīja naturālisms, kas nespēja apmierināt domājošo

cilvēku vēlmes pēc filozofiskiem vispārīnājumiem, pēc sociālo pret-
runu atklāsmes. Tāpēc daļa režisoru uzskatīja, ka pietiek dzīvo akti-
erieri aizstāt ar lelli — un teātris atkal atgūs metaforisko tēlainību,
domas dziļumu un skaidrību.

Tieši no šādām pozīcijām Francijā, Vācijā, Polijā un Krievijā tika
pieteikts karš naturālisma teātrim. No 1907. gada līdz 1910. gadam
ar speciālu manifestu Maskavā un Pēterburgā uzstājās dzejnieki
F. Sologubs un A. Belijs. 1916. gadā apvienība «Мир искусств»
pašu spēkiem noorganizēja leļļu teātri. Lai gan ideja par filozofi-
sko leļļu teātri nedeva gaidītos rezultātus, tomēr tā bagātināja un
paplašināja leļļu teātra estētiku.

Patiesi raibs mūžs bijis leļļu teātrim. Te tas nepiedienīgi skaļš,
nedaudz frivols, bet vienmēr šarmants smīdinājis publiku pilsētu
laukumos, tirgos un karnevālos, te vajāts un dzīts radis patvērumu
krogos un iebraucamajās vietās, te ticis paaugstināts līdz svēto
tēliem viduslaiku mistērijās un piedzīvojis laikus, kad salonos rā-
dīja «lielo» literatūru, pat Gētes «Faustu». Un mūsdienās ir spē-
jīgs iestudēt arī operas un baletus.

Māksla neeksistē savrup no sabiedrības dzīves, tā jūtīgi tver un
fiksē pārmaiņas. Tāpēc dažādos vēsturiskās attīstības posmos viņa
galotnē tiek izsviests tas mākslas veids vai tā atzars, kas ir spē-
jīgs vispildītāk paust sava laika pretrunas un idejas un attiecīgajā
brīdī sabiedrībai ir visnepieciešamākais.

Latviešu profesionālā leļļu teātra pamati tika likti Ivanovā
1943. gadā. Trīs gadus bija ildzis karš. Sāpēs un postā nocietināju-
šās un aprepējušās pieaugušo sirdis. Un bērni? Vai ļaunums viņos
neiesūksies līdz kaulam, līdz pašam pamatam? Izsalkušajiem, vecā-
kus un mājas zaudējušajiem bērniem bija jādod cilvēcības stundas,
bija jāatjauno ticība nākotnei, cerība uz laimi un labestību. Un to
lielā mērā varēja izdarīt teātris. Un, tiklīdz radās leļļu entuziastu
pulciņš, to uzreiz atbalstīja LĻKJS CK, un pie Latvijas PSR Valsts
Mākslas ansambļa izveidojās leļļinieku grupa. Tā, apliecinādams
ticību cilvēces saprātam, nāves paspārnē dzima teātris bērniem.

Teātra organizēšanas darbā piedalījās dzejnieki M. Ķempe,
J. Vanags un F. Rokpelnis, mākslinieki A. Lapiņš un H. Dannen-
hīrša, komponists J. Ozoliņš, trupas vadītājs un vēlākais teātra di-
rektors J. Zīgurs, aktieri M. Puķe, M. Jansone, A. Lauberts, H. Zi-
gure, E. Šūmanis. Teātris darbu uzsāka ar E. Šūmaņa pasakas
«Ļaunā vārna» iestudējumu. Jau 1943. gada pavasarī Mākslas an-
sambļa leļļu grupa sniedza izrādes evakuēto latviešu bērnu namos
Gorkijas, Kirovas un Kazaņas apgabalos, latviešu divīzijas hospi-
tālī Jaroslavļā, latviešu rezerves pulkā — Gorohovecas nometnē.

No 1943. gada beigām līdz 1944. gada augustam aktieri papil-
dināja zināšanas profesionālajā meistarībā I Maskavas Leļļu teātra

studijā režisora N. Savina vadībā. Konsultācijas notika arī S. Obrazcova vadītajā Centrālajā Leļļu teātri. Seit tika sagatavota jauna koncertprogramma un divi iestudējumi — R. Blaumaņa «Velnīņi» J. Zīgura dramatisējumā un M. Kempes «Laima pazemē». Pirmā izrāde atbrīvotajā Latvijā notika 1944. gada 3. oktobrī Daugavpilī kinoteātra «Kolizejs» telpās. Bet 1944. gada 4. oktobrī Mākslas lietu pārvalde izdeva pavēli par LPSR Valsts Leļļu teātra nodibināšanu. Kopš 1947. gada teātri strādā arī krievu aktieru trupa.

Jaunais teātris uzsāka darbu kā izteikts bērnu teātris, bet pēc desmit gadiem tā repertuārā parādījās pirmās izrādes pieaugušajiem. Jaunu ceļu meklējumus diktēja nepieciešamība. «Teātrim bija periodi, kad teātris gāja vairāk pa ārējo — formas, krāšņas vizuālas izrādes līniju, bija gadi, kad iegrimām pārlietu pelēkā «psiholoģismā», kad teātris zaudēja fantāzijas krāšņumu, kad tuvinājās par daudz dzīvā aktiera teātrim,»¹ — tā rakstīja teātra galvenais mākslinieks Pāvels Šenhofs.

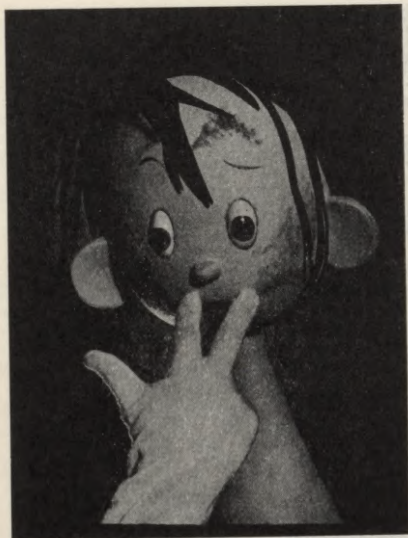
Tāda pārliecīga tuvināšanās dzīvajam teātrim notika 50. gados, un mūsu Leļļu teātri tā loģiski noslēdzās ar A. Brigaderes «Lolitas brīnumputna» iestudējumu 1956. gadā. Uzsvērts pamatīgums, naturālisms leļļu izveidē — tā var raksturot šo laiku. No lellēm prasīja tēla vissmalkākās fineses, kas nonāca pretrunā ar leļļu teātra dabu, jo tam ir sava stilistika un galvenais tā spēks — vispārinājuma. Protams, leļļu teātra aktieri saprata, ka ar savu instrumentu — lellī viņi nespēj labāk par dramatiskā teātra aktieriem atklāt tēla psiholoģiju, un jutās kā otršķirīgas mākslas kalpi.

Tomēr nenoniecīnāsīm pārāk naturālisma laiku, jo šī virziena pašā sākotnē leļļu teātra aktierus sajūsmināja lelles iespējas atdarināt cilvēku. Arī šajā periodā leļļu teātris daudzās valstīs uzkrājis ievērojamas vērtības. Taču naturālisms leļļu teātri tik ļoti pietuvināja dramatiskajam, ka tika apdraudēta leļļu mākslas dzīvotspēja. Tāpēc aizvien biežāk atskanēja spriedumi, ka leļļu teātris būtiski atšķiras no dramatiskā, ka tam ir sava specifika. Pastiprināti tika pēti leļļu spēles vēsture, un tā rezultātā uz leļļu teātra skatuvēm parādījās jauni izteiksmes līdzekļi.

Latvijā šis attīstības process visspilgtāk izpaudās iestudējumos pieaugušajiem. Izrādes pieaugušajiem bija nepieciešamas vairāku iemeslu dēļ. Pirmkārt, teātrim bija vajadzīgs pieaugušais skatītājs, lai pārbaudītu eksperimentu rezultātus, ko visā pilnībā nevarēja izdarīt bērnu auditorijā; otrkārt, steidzīgi bija jādomā par aktiermeistarības celšanu, bet to varēja izdarīt, dodot aktieriem pēc iespējas sarežģītākus uzdevumus un daudzveidīgāku dramaturģiju; treškārt, ne mazāk svarīgs arī tas faktors, ka gadu simteņiem ilgā

¹ Latvijas PSR Valsts Leļļu teātris. Prospekts. R., 1965.

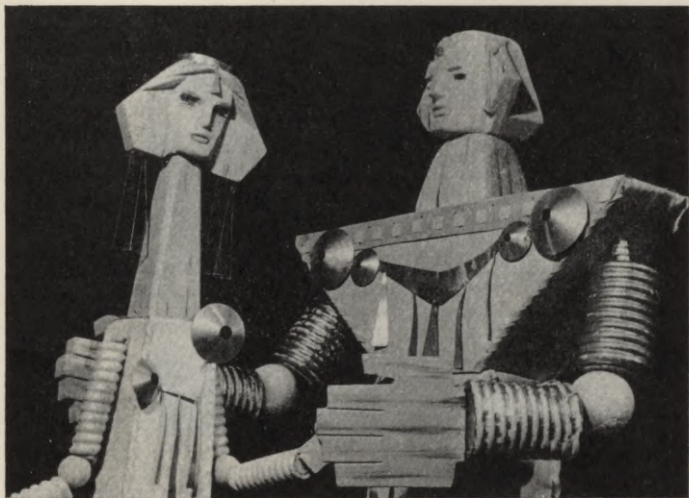
V. Andrijeviča, S. Prokoļjeva
«Saslauku vecis» Leļļu teātri.
1962. gads



leļļinieku pieredze, kuru tagad arī latviešu teātris centās apgūt, galvenokārt bija vērsta uz pieauguša cilvēka uztveri.

Pieaugušajiem domāto izrāžu tradīcija aizsākās ar Tīnas Hercbergas 1954./55. gada sezonā iestudēto J. Drdas un I. Stoka lugu «Velna dzirnavas». Izrādē bija daudz aktierisku veismju: A. Dalgas Luciuss, A. Cepuriša Vientuļnieks, E. Mūrnieka velns Omnimors, A. Cepuriša velns Karburunds, H. Žīgures princese Dišperanda un Z. Lasmanes kalpone Kača. Izrādes panākumus noteica mākslinieka P. Senhofa un skulptora A. Terpilovska interesantais darbs, jo lellēm tika piešķirts lielāks metaforiskums un līdz ar to izrādē panākts vispārinājuma efekts.

Pirmā iestudējuma veiksmē deva ierosinājumu jaunu izrāžu veidošanai. Sadarbībā ar mākslinieku P. Senhofu, skulptoriem A. Nollendorfu un A. Terpilovski režisore T. Hercberga iestudēja V. Grēviņa un V. Polakova «Ak, sirds...». Tai sekoja Arnolda Burova uzvestā B. Brehta «Trīsgrašu opera», kura piesaistīja plašas auditorijas uzmanību un kļuva par vienu no polemiskākajiem darbiem teātra vēsturē.



L. Pura «Lāčplēsis» Leļļu teātri. 1968. gads

Maskavas Centrālā Leļļu teātra galvenais režisors Sergejs Obrazcovs ar «Neparasto koncertu» aizsāka jaunu, interesantu lapusi pasaules leļļu teātra attīstībā. To turpināja daudzi režisori un daudzi teātri, piemēram, rumāņu leļļu teātra «Cenderike» mākslinieciskā vadītāja M. Nikulesku ar izrādēm «Cenderike» un «Humors uz dziedziņiem». Latvijā 1967. gadā tapa T. Hercbergas, P. Senhofa, G. Priedes, R. Paula, M. Austrumas kopdarbs — izrāde koncerts «Interlellis-67».

Koncertprogrammas parāde tika tālāk turpināta izrādē «Jums, vecāki», šoreiz krievu trupas sniegumā. Režisors inscenētājs, mākslinieks un scenārists bija P. Senhofs, tekstu autors — V. Lando, mūziku piemeklēja R. Pauls un A. Grīva, režisori — S. Demjanova un V. Grigorjevs. Izrādes programmā P. Senhofs rakstīja, ka par galveno mērķi teātris uzskata «pārsteigt skatītāju ar to, kā aktieris var atdzīvināt lelli, masku, auduma strēmeli, likt skatītājam smieties vai skumt kopā ar lelli».

Izrādei bijis laimīgs mūžs, tā daudz rādīta gan mūsu zemē, gan ārzemēs. Un skatītāju pārpildītā zālē 1982. gada 29. novembrī ak-

tieri to nospēlēja 250. reizi. Izrāde, manuprāt, veidojās kā P. Senhofa atzišanās mīlestībā tam darbam, kuram viņš veltījis lielāko daļu sava mūža, un leļļu teātra aktierim. Izrāde ļāva apjaust, ko spēj lelle un aktieris. Te varēja redzēt visdažādāko sistēmu lelles un to vadīšanas veidus — no attāluma vadāmās lelles, petruškas, ar atklāto paņēmienu vadāmās lelles, melnā kabineta principu, maskas utt. Bet visam pāri pacēlās leļļu teātra aktieris ar savu mazliet ironisko attieksmi, ar bērnišķīgo ticību lelles dzīvīgumam un sugestīvošo aizrautību. Ne velti aktieri T. Hitarišvili, O. Larina. un A. Grišins Teherānā kļuva par starptautiskā konkursa diplomantiem.

Izrāde nozīmīga ar to, ka tajā varēja taustāmi uztvert leļļu teātra, dramatiskā teātra un pantomīmas kopību un atšķirības. Katrs koncertnumurs deva iespēju pārliecināties par leļļu žanriskajām iespējām no parodijas līdz traģēdijai, gandrīz katra epizode varēja dot ierosu jaunas izrādes veidošanai.

Latviešu trupā savukārt veiksmīgi iestudēti «Sveiks-I», «Sveiks-II», «Diega zīmes, Diega darbi». 1982. gadā uzvests Dž. Bokačo «Dekameron». Izrādē, kas guvusi gan skatītāju atsaucību, gan arī preses atzinību, spilgti izpaužas tie procesi, kuri raksturīgi pasaules leļļu teātrim 70. un 80. gados.

Mūsdienu leļļu teātris ieguvis lokanību, dinamiku un sācis strauji mainīt savu seju. Tas neatlaidīgi meklē jaunus izteiksmes līdzekļus, un šie meklējumi skāruši gan lelli, gan skatuves noformējumu, gan aizslietņu konstrukcijas, gan dekorāciju faktūru, gan arī lelles un aktiera attiecības. Aktieris iznācis no aizslietņa aizsega un nostājies skatītāju priekšā visā augumā. Izteiksmes līdzekļu daudzveidība dod iespēju ar šī mākslas veida palīdzību atklāt pasaules polifoniju. Leļļu teātra darbs ieguvis agrāk nepiedzīvotu vērienu.

«Dekameronu» varam nosacīti uzskatīt par novatorisku darbu, jo te notikusi iepriekšējo atradumu sintēze. Izrādi veidojuši: režisors inscenētājs — teātra galvenais režisors A. Cepurītis (līdz 1984. gadam), režisors — J. Cimermanis, mākslinieks — P. Senhofs, skulptore — M. Austruma, skatuves kustību konsultante — J. Pankrate, skatuves kustības iestudējusi Inese Čača, komponists — U. Stabulnieks, dziesmu tekstu autors — J. Peters. Dramatizējumu 10 novelēs ar prologu un starpspēlēm veidojuši M. Kudapa un A. Cepurītis.

Arvīda Cepurīša nopelns ir tas, ka viņš pratis organiski sakausēt vienā veselumā lelli, aktieri un pantomīmu. Izrāde ir daudzslāņaina, to noteikusi Bokačo noveļu grāmatas kompozīcija. Traģiskā realitāte — mēris Florencē — mījas ar stāstīto notikumu gaviļējošo asprātību, skaļajiem smiekliem, dzēlīgajām zobgalībām un atziņām.



Dž. Bokačo «Dekameron» Leļļu teātrī. 1981. gads

Grāmatas ievadā tiek pavēstīts, ka desmit jauni, dižciltīgi florenchieši cenšas aizmirst sērgas briesmas kādas jaukas mājas krāšņajos dārzos. Tātad dzīves alkas pie nāves sliekšņa, pie robežlīnijas, aiz kuras sākas iznīcība, nebūtība, «lielais nekas». Skan smieklī, asprātības un zobgalības, ar savu neprātīgo aizrautību apliecinādamas, cik dārga cilvēkam ir dzīvība. Tās ir dzīves alkas, kas liek jauniešiem ar visu savas izdomas bagātību mesties spēlē, kur valda nevis izmisums un sevis sadedzināšana miesas kārībās un žūpošanā, bet gan savu cilvēcisko īpašību apliecinājums nemāksloti draudzīgā atmosfērā. Te katrs liek lietā savu fantāziju, lai ar jautru, asprātīgu stāstu vai dziesmu iepriecinātu pārējos. Ar šiem stāstiem literārajā darbā ienāk daudz visdažādāko tēlu, jo rakstnieks ir izmantojis antīkos, viduslaiku un austrumu tautu sižetus un anekdotes. Tā ir agrā Renesanse, kuras domas un jūtas izsaka Bokačo. Renesanses cilvēkam nekas cilvēcisks nav svešs, viņš nenoliedz nekādus pasaulīgos labumus, bet arī nevergo tiem tā, lai aizmirstu savu gara dzīvi.

Laika motīvs izrādē ieskanas jau pašā sākumā. Tas mūs uzrunā kā milzīgs pulkstenis, kuram sitot stundu aktieri, kas pārvērtušies par viduslaiku katedrāļu pulksteņu skulptūrām, sāk kustēties pa

apli, radot pārdomas par laika nepārtraukto ritējumu. Šo pašu motīvu raksturo arī smilšu pulkstenis nerra rokās, kas vēsti, ka laiks ar katru stundu, ar katru minūti iet uz priekšu. Mainās gadsimti, mainās formācijas, mainās aizspriedumi un dogmas, bet visiem gadsimtiem cauri iet cilvēks ar savām sāpēm, naidu, mīlestību, dzīves alkām, muļķību, cietsirdību, baudkāri, nodevību.

«Cilvēcisko kaislību un tuvojošās nāves karnevāls» — tādu nosaukumu varētu dot izrādes pantomīmiskajam prologam. Mūsdienīgo ritmu, ekspresīvo kustību pārtrauc mierīga, vēstījoša balss, kas ievada skatītāju fakta konkrētībā. Izrādē lietotie trīs izteiksmes veidi — lelle, aktiera tuvplāns un pantomīma — dažādo tās ritmisko zīmējumu un bagātina asociatīvo uztveri. Lelles atveido noveļu varoņus šai desmit dienu grāmatā — «Dekameronā».

Pāvela Senhofa darbs izceļas ar formas un domas skaidrību. Skatuves noformējumā lietots princips «skatuve skatuvē». Nūjiņu lelles tiek vadītas, aktieriem neredzami strādājot aiz aizslietņa. «Dzīvā plāna» intermēdijām brīva atstāta skatuves priekšpuse.

Elegantī un graciozās Margas Austrumas lelles apveltītas ar izteiktu tieksmi uz augšu. Kustīgas, izteiksmīgas rokas, virs garajiem kakliem novietotas lepnas galvas. Seju vaibsti tikai nedaudz konturēti. Gaisīgie, vieglās krokās krītošie tērpi vēl vairāk pastiprina domu par kustībās nesaistītiem un garīgi atbrīvotiem Renesanses cilvēkiem. Tādas šīs lelles iznirst mūsu priekšā — kā gadsimtiem tāla vizija, kurā tik grūti notvert konkrētus vaibstus, kā izaicinājums mūsu fantāzijai, lai mēs paši piešķirtu šīm sejām sev vēlamo izteiksmi. Te patiešām notiek skulptūras atdzīvināšanas brīnums.

Katras noveles vides raksturojumam mākslinieks atradis trāpīgus, atturīgus elementus. Tā, piemēram, te varam redzēt antīkās kolonnas, kas ne tikai raksturo vidi un atspoguļo varoņu iekšējās pasaules norises, bet arī norāda uz Renesanses estētikas avotu — antīko mākslu. Toties estetizētajām it kā bezmiesas būtnēm piešķirta kaislību un erotikas balss. Šāda disonanse izvīra aktieriem ļoti grūtu uzdevumu, jo ar balsi un leļļu vadīšanas tehniku jārada pārliecinošs tēls. Turklāt leļļu vadīšana šai uzvedumā ir ļoti sarežģīta, tā prasa no aktiera maksimālu koncentrēšanos. Lelli vada četri un pat vairāki aktieri. Tāpēc vajadzīga liela precizitāte, lelles vadītāju saskaņotība, attapība un fiziska izturība. Vairākiem cilvēkiem vienlaikus jāiejūtas tēla psihofiziskajā darbībā — ja viens no aktieriem vārdiski veido tēlu, tad citiem ar kustībām tas jārada vizuāli. Tas ir sarežģīti vēl jo vairāk tāpēc, ka lelles veids un vides iekārtojums liek ievērot glezniecības principus, — leļļu aktierim jāklūst par mākslinieku, kurš ar lelli glezno telpā.

Pretstatā izteiksmīgās pozās fiksētajai leļļu spēlei ar asu ritmu iestudējumā ielaužas pantomīmiskās intermēdijas, piešķirot izrādei

vieliskumu un saasinot mūsdienu cilvēka attieksmi pret notiekošo. Vispārliciecināšāk šo attieksmi pauž Ulda Stabulnieka un Jāņa Pētera dziesmas, kuras Kaspara Dimitera vai Pētera Sogolova nepretenciozajā izpildījumā organiski iekļaujas izrādes polifoniskajā struktūrā.

Izrādē par dažādo izteiksmes līdzekļu saistaudiem kļūst Lailas Ānas tēlotā trauklā, bet ar spēcīgu dzīvības pulsējumu apveltītā Meitene, kura sevī apvieno zemes spēka skaistumu ar cilvēka prāta apgarotību, Egila Grundes Nerrs — muļķībā paslēptās gudrības bērns, kurš noraugās uz notiekošo caur skrejošā laika prizmu, Pētera Vilkaštes Nāve — mūžības simbols. Izrādes grožus savās rokās tur septiņi florencieši, kurus atveido Vija Blūzma, Dzintra Duka, Gundega Kampenusa, Anita Leličuka, Hermanis Paukšs, Pēteris Sogolovs un Pēteris Vilkašte. Viņu uzdevums ir ne tik daudz radīt pilnasinīgus Renesanses laika itāļus, cik noskaņot, intriģēt un noturēt skatītāju uzmanību visu izrādes laiku. Aktieri to dara atturīgi, ar mazliet ironisku attieksmi, vietumis didaktiskajiem Bokačo vārdiem piešķirdami pirmreizējas uztveres svaigumu. Turklāt H. Paukšs un P. Sogolovs vēl nāk skatītāju priekšā arī kā cilvēki no teātra, kuri, veicot spēles rituālu, svinīgi un pašapzinīgi pauž teātra nostāju.

«Dekameron» ļauj apjaust gan tos ceļus, pa kuriem tuvākajā nākotnē attīstīsies Leļļu teātris, gan arī grūtības, ar kurām tas saskarsies.

Ar to brīdī, kad leļļu teātra aktieris ir atstājis savu skatītājiem neredzamo vietu aiz aizslietņa, viņam pilnībā jāpārvalda visi dramatiskā aktiera «ieroči». Savukārt aktiermeistarība sevī ietver ne tikai plastiku, balsi, muzikalitāti, bet arī cilvēciskās personības valdzinājumu, prasmi sugestēt skatītāju, vest dialogu, ar savu ķermeni (nevis lelli) veidot tēlu utt. Pareizs būs apgalvojums, ka tas viss mūsu Leļļu teātra aktieriem nav svešs, taču līdz augstai meistarībai vēl tālu. «Dekameron» izrāde iezīmīga ar ansambļiskumu un precīzu režijas uzdevumu izpildi.

KUR SLĒPJAS LEĻĻU TEĀTRA SPĒKS?

Varam jautāt: «Kādēļ vispār vajadzīgs teātris, kurā cilvēku spēlē lelle? Vai cilvēks pats to nevar izdarīt labāk?» Lai izjustu atšķirību starp dzīvo aktieru un leļļu teātri, būtu vispirms jāatbild uz jautājumu: «Ko var izdarīt lelle?» Te arī slēpjas paradokss: lelles spēks ir tieši tas, ka tā nav dzīva. Lelle — tā ir skulptūra, un kā jebkura skulptūra tā ir gan viena konkrēta tēla atveidojums, gan

plastisks vispārinājums. Bet vislielākais leļļu teātra brīnums tomēr ir tas, ka talantīga aktiera rokās skulptūra atdzīvojas.

«Leļļu teātris ir atdzīvinātas skulptūras teātris,»¹ raksta viena no pirmajām padomju leļļu teātra pamatlicējām N. Simanoviča-Jefimova. Atdzīvināšanas process, nedzīvā pārvēršana par dzīvo ir brīnums gan bērniem, gan pieaugušajiem. Atdzīvinātas skulptūras princips šķir leļļu teātri no tēlotājas mākslas statiskuma un tuvina to dinamiskajai teātra mākslai. Lelles atdzīvināšana ir nevis triks, bet gan tēla radišana. Un, tā kā aktiera uzdevums ir nevis vienkārša cilvēka imitācija, bet gan cilvēka rakstura īpašību vispārinājums, tad šo rakstura īpašību sadursmē savukārt rodas jauni asi un satraucoši vispārinājumi.

Lelles var nesaudzīgi atmaskot, izsaukt gan smieklus, gan naidu. Lelles var spēlēt asu komēdiju līdz pat farsam un nežēlīgu satīru līdz pamfletam. Bet lelles (kā jebkura skulptūra) var būt arī skaistas — vispārinot un izteicot pašu skaistā ideju. Tās var būt romantiski varonīgas un traģiski apgarotas. Tā kā lelle ir alegorisks cilvēka atveidojums, tad kā jebkurai alegorijai tai piemīt arī galējs vispārinājums. Ja ņemam vērā, ka alegorija mākslā ir dzīvojuši un dzīvos vienmēr un ka ar tās palīdzību mākslinieki ir atklājuši visasākās sabiedrības pretrunas, tad varam secināt, cik daudz neapgūtu potenci slēpj sevī šis senais mākslas veids — leļļu teātris.

Leļļu māksla ir sintētiska māksla, un tas, kāda veidosies izrāde, ir atkarīgs no visu iestudējuma veidotāju — mākslinieka, skulptora, režisora, aktiera, komponista, gaismotāja utt. — harmoniskas vienības. No mākslinieka izrādes redzējuma atkarīga izteiksmes līdzekļu stilistika. Kāda būs lelle, vai aktieris to varēs padarīt par savu? — šiem jautājumiem ir ļoti svarīga nozīme izrādes tapšanā. Mākslinieks kopā ar skulptoru rada lelli, bet to atdzīvināt var tikai aktieris. Leļļu teātri notiek it kā cīņa starp aktieri un mākslinieku par vadošo lomu izrādē. Ir izrādes, kurās galvenais ir bijis mākslinieks, jo mizanscēnas, pozas tiek risinātas pēc tēlotājas mākslas principa — kādreiz pat pretrunā ar lomas loģiku. Šādā izrādē aktieris vairāk līdzinās māksliniekam, kurš ar lelli zīmē skatuves telpā. Tādā izrādē viņš vairāk attēlo un rāda nekā veido psiholoģiski pamatotu tēlu.

Otrs veids ir tā sauktais naturālais virziens, kur viss tiek pakļauts aktiera subjektīvajam tēla redzējumam un lellei jābūt ar iespējami lielākām plastiskās izteiksmes iespējām.

¹ *Симанович-Ефимова Н. Записки Петрущеника и статьи о театре кукол. М., 1980, с. 256.*

Ir labi teātri, kuros vadošais ir mākslinieks, ir labi arī tādi, kuros galvenā loma pieder aktierim. Bet mūsdienās leļļu teātris, apgūstot citu mākslas veidu izteiksmes līdzekļus, izgājis ārpus savām klasiskajām formām, tādēļ aizvien vairāk un vairāk pieaug režisora nozīme. Režisora uzmanības centrā šodien ir ne tikai mākslinieka un aktiera darba apvienošana, lai radītu pārliecinošu māksliniecisku tēlu, bet arī sarežģīto attiecību (lelle — aktieris, aktieris — skatītājs) veidošana un to mērķtiecīga virzīšana uz izrādes idejas atklāsmi.

KĀDAS MŌSU TEĀTRI IR MĀKSLINIEKA UN AKTIERA ATTIECIBAS?

Pirmais variants. B. un V. Sudaruškinu luga «Uz līdakas pavēli» latviešu un krievu trupā. Lugas pamatā izmantoti krievu tautas pasakas motīvi par Jemeļu un brīnumaino Līdaku. Izrādi iestudējis režisors Vladislavs Bogačs, mākslinieks P. Senhofs, skulptore M. Austruma, komponists Z. Lorencs.

Teātris ir gribējis radīt jautru, dzīvespriecīgu, asprātīgu izrādi, bet mērķi nav sasniedzis. Kāpēc? Skatoties izrādi, liekas, ka mākslinieks un režisors ir vadījušies katrs pēc sava literārā materiāla. Mākslinieks uzskatījis, ka galvenajam tēlam izrādē jābūt Jemeļam, kā tas pasakā arī ir. Režisors vadījies pēc B. un V. Sudaruškinu izveidotās leļļu lugas, kura ir gan asprātīga, bet tajā pašā laikā idejiski noplicināta un shematiska. Jemeļa te nav tautas vitālais, dzīvespriecīgais varonis, kura krūtīs pukst laba un līdzjūtīga sirds un kurš pēc savas būtības ir aktīvs dzīves pārveidotājs — vardarbības un uzpūtības izsmēķis. Pasakā Jemeļa iziet lielu pārvērtību loku — no balamutīga, godīga lauku puisi kļūst par bezbailīgu cīnītāju pret cilvēka personības apspiešanu un pazemošanu. Lai gan pasakā Jemeļam sevi apjaust palīdz Līdaka, taču rikojas viņš pēc savas gribas. Šo vissvarīgāko Jemeļas rakstura līniju izrāde nav izcēlusi.

P. Senhofs scenogrāfijā un leļļu izveidē izmantojis krievu tautas folklorai un arī lietišķajai mākslai raksturīgos ornamentus, arhitektoniku, kas reizē ir naivi primitīvi un trāpīgi izteiksmīgi. Skatuves noformējums dod dažādas asociācijas. Skatuves centrā ir koka būve, kas atgādina ukraiņu leļļu teātra vertepa (вєрєпєн) palielinātu variantu. Verteps bija koka kastē pārnēsājams leļļu teātris, kurā tika rādītas gan mistērijas par Kristus dzimšanu, gan sadzīviskas fabulas. Izrādi spēlēja kastes divos stāvos — pirmajā bija sadzīve vai elle, otrajā — paradīze. P. Senhofs arī izveidojis divus

stāvus: otrajā stāvā tiek rādīti cara pils skati, bet pirmajā — Jemeļas mājoklis. Ši būve asociējas arī ar krievu folklorā apdziedāto torņveida māju (терем). No centra gar skatuves malām stiepjas koka būve, kuru variējot tiek radīts priekšstats vai nu par cara pils laukumu, vai Jemeļas mājas sētu.

Apstrīdams mākslinieka darbā ir tas, ka lelles (cara, bajāru, vojevodas un karavīru) vizuālais tēls novests līdz galējam raksturojumam, piemēram, cara tētiņam uz galvas tējkanna un apkārt tai koka karotes. Kad aktieris mūsu acu priekšā ar roku pavelk tējkannu uz augšu, atveras liela mute, kas tieši savienota ar vēderu. Tāds risinājums nav pretrunā ar leļļu teātra principiem, bet to parasti atļaujas, veidojot lelles epizodiskām lomām. Pasakā šīs nav galvenās personas, bet režisors, sekojot lugas autoriem, ierādījis tām pārāk nozīmīgu vietu iestudējumā. Pasakā centrālais tēls ir Jemeļa, kuru mākslinieks veidojis ar neitrālākiem izteiksmes līdzekļiem, piešķir-dams viņam «ciemata brašākā zēna» sejas izteiksmi. Lelles ir gan asprātīgi atrisinātas, bet pārsvarā mehāniskas un ar ierobežotām vadīšanas iespējām. Vēl vairāk — aktierim un lellei doti vieni un tie paši spēles laukumi. Tātad mākslinieks ar savu ieceri ir noteicis spēles veidu: skatītājam redzot, aktieris vada lelli. Tā rezultātā tiek ieprogrammēts arī attiecību (aktieris — lelle — skatītājs — aktieris) risinājums.

Ja aktieris ar lelli iznāk skatītāju priekšā, tad pirmais, ko redzam, ir tas, kādu spēles veidu viņš mums piedāvās: vai tas būs dialogs ar lelli, vai lelle un viņš būs viens veselais. Uz skatuves mūs vienmēr interesē aktieri (kā dramatiskie, tā leļļu) un skaidru nostāju pret notiekošo, ar mērķtiecīgu un loģiski pamatotu darbību.

Folklorā slēpj sevī daudzveidīgas interpretācijas iespējas, bet visam ir jābūt loģiskam, caur tēlu attiecībām attaisnotam. Šķiet, režisors devis aktieriem uzdevumu rotaļāties ar lellēm, kā to dara bērni. Bet tad jāievēro, ka bērns no visas sirds tic tam, ko dara. Spēlējoties ar lelli, viņš vai nu mīl to, vai bar, bet nekad nav vienaldzīgs pret to. Kur palicis leļļu teātra brīnums — lelles atdzīvināšana? Lelles kļuvušas par abstraktām zīmēm. Visā izrādē ir skaļa, temporitms nemainīgs, mizanscēnas nepārtraukti atkārtojas, pārsteigdamas ar shematiskumu un sadomātību.

Otrais variants. Hermaņa Paukša lugas «Tītiņš, Tūtiņš un Astromīks» iestudējumā abās trupās valdošais ir aktieris. Režisors — Jānis Cimermanis, skulptore — M. Austruma, A. Treimanes, G. Šnipkes mākslinieciskais noformējums, izrādes komponists O. Lapiņš.

Lugas autors, pats būdams leļļu teātra aktieris, jūt šī mākslas veida specifiku. Ludziņai ir precīza sižeta līnija, vienkārša, tīra un lakoniska frāze. Ir skaidri, reljefi tēli, kuru sadursmēs veidojas

tās tēma. Tā ir zinātniski fantastiska luga bērniem, kuras pamatā ir Bites un triju āpsīšu — Titiņa, Tūtiņa un Astromika savstarpējās attiecības. Izrādē visspēcīgāk izskan ilgu tēma. Atveras priekšskars, un plašās, zvaigžņotās debess priekšā mēs redzam mazu figūriņu. Tas ir Tūtiņš, kuru vilina un sauc «tālo zvaigžņu noslēpumainā gaisma». Viņš jūt kādas kosmosa balss saucieni. Šis sauciens ir tik spēcīgs, ka liel mazajam āpsītim būvēt kuģi un lidot uz tālo violeto planētu. Titiņš, palicis viens, sāk nožēlot, ka nav gribējis lidot draugam līdz kosmosā. Tagad viņš stundām ilgi skatās zvaigznēs un ar nepacietību gaida draugu atpakaļ. Gavilēm nav gala, kad tas beidzot kopā ar violetās planētas āpsīti Astromiku atgriežas. Bet Tūtiņš draugam nav piedēvis. Tā ir pirmā rūgtā sāpe, kad tik neganti gribas raudāt, kad ļoti gribas lūgt piedošanu un nevar to izdarīt. Šajā mikropasaulītē mēs ieraugām lielās pasaules modeli, kur par normu tiek uzskatīts pāridarījums par pāridarījumu, sāpe par sāpi.

Mazie āpsīši izligst un saprot arī to, ka ne tikai jāieklausās tālo planētu balsīs, bet arī jāsadzird sev tuvumā pukstošā sirds, jāprot ne tikai piedot, bet arī lūgt piedošanu. Pirmā sāpe stiprinājusi āpsīšu draudzību, un, priekškarām aizveroties, mēs redzam divas figūriņas uz zvaigžņotās debess fona.

Gaiši smeldzīgā izrādē paliek atmiņā ar savu īpašo atmosfēru. Izrādē nepretendē uz lieliem tehniskiem jaunatklājumiem, bet tajā ir pats galvenais — jūtīga, smalka aktiera darbs. Gan krievu, gan latviešu trupas aktrises ar apbrīnojamu prasmi dzīvo bērna pirmreizējās uztveres pasaulē. Izrādes valdnieks ir aktieris.

1981. gadā teātris iestudējis vēl vienu H. Paukša lugu — «Raganas trīs noslēpumi». Izrādes režisors — A. Cepurītis, mākslinieks, skulptors un leļļu meistars — Andris Mangalis. Izrādē ar labiem panākumiem rādīta Dienvidslāvijā, taču Baltijas republiku un Baltkrievijas PSR VI leļļu teātru festivālā Tallinā saņēma arī kritiskas piezīmes. Mākslinieks pārsteidz ar izdomas bagātību, fantāzijas mirdzumu un rūpīgu leļļu veidojumu. Kāpēc tomēr izrādē jau pirmā cēliena beigās sāk garlaikot? H. Paukša dramaturģija ir ļoti «lelliska», dramaturgs prot rakstīt ietilpīgus teikumus, eleganti asprātīgus dialogus. Un, manuprāt, tieši tas prasa veidot tēlus pēc reālpsiholoģiskā teātra parauga. Šim nolūkam vajadzīga ļoti dzīva, izteiksmīga lelle. A. Mangaļa lelles ir skaistas, bet psiholoģiski mazizteiksmīgas. Pirmajā brīdī tās apžilbina ar savu sudrabaino faktūru un graciozajām proporcijām, bet tām ir ierobežotas kustības, tās paliek statiskas.

Centrālais tēls runcis Filimurrs garlaiko, un to nespēj glābt H. Paukša daudzveidīgās intonācijas. Starp asprātīgo, ironiski smalko Filimurru lugā un A. Mangaļa veidoto lelli jūtama milzīga plaša. So plaisu padziļina arī tas, ka Filimurra garie filozofiskie

prātojumi, kuros skaidri nojaušami autora iecienītie absurda dramaturģijas paņēmieni, nav atklājami ar tik statistisku, sejā neizteiksmīgu lelli. Režisoram nav izdevies atrisināt Filimurra un Mēnestiņa attiecības. Lugā tie ir pavisam atšķirīgi raksturi, bet izrādē Mēnestiņš kļuvis par Filimurra rezonieri. H. Paukša dramaturģijas atklāsme iespējama caur precīzi izstrādātu tēlu attiecībām, kam pakļauts viss pārējais.

Par leļļu teātra lielo ietekmes spēku var pārliecināties, skatoties Vladislava Bogača 1982. gadā iestudēto A. Mihailova «Goda vārdu». Tā ir pasaku iestudēšanas tradīcijās veidota izrāde. Cik daudz dzīves gudrību un patiesīguma te gūst bērni! Pārsvarā izmantota petruška, kas ir kustīgākais un dzīvākais leļļu veids. Mākslinieks P. Senhofs radījis dzīvespriecīgu skatuves ietēru, kurā labi harmonē lelles. Visa mazās Anniņas apkārtne — koki, puķes, dzīvnieki — raisa asociācijas par cilvēka un dabas tuvību. Izrāde bez didaktiskām pamācībām stāsta par darba tikumu, par godavārda turēšanu, par pieaugušu cilvēku cienīšanu, stāsta arī par pirmo sakari ar ļauno.

Otrajā cēlienā Annele sapņo, ka nokļuvusi pie ļaunās raganas. Lai tiktu mājās pie vectētiņa, meitenei no pelniem jāizlasa sēkliņas, bet raganas runcis viņu traucē. Un tad pienāk brīdis, kas ir ļoti būtisks izrādē, — Annele vēršas pie skatītājiem pēc palīdzības. (Protams, tas nav nekas jauns, šo paņēmieni bieži lieto dramatiskie teātri, un 30. gados ar to ļoti aizrāvās leļļu teātri.) Un tas ļoti aktīvizē izrādi. Bērni modri sargā Anneles darbu, un, tiklīdz kaut kur pazib runča melnais astes galiņš, tā teātri nogrand trīsšimbalsīgs «šķic!». Tas ir izrādes vislielākais ieguvums — bērns no pasīva vērotāja pārvērsts par aktīvu darītāju, ļaujot tam cīnīties ar ļauno un gūt uzvaru pār to.

*

Rīgas Leļļu teātris savas pastāvēšanas četrdesmit gados radījis daudz izrāžu. Dažas no tām kā spēcīgi koki ar savu sulīgo, svaigo lapotni pacēlušās pāri sīkajam krūmājam un kļuvušas par mērķi visam turpmākajam darbam. Tādas izrādes kā, piemēram, režisora A. Burova, mākslinieka P. Senhofs iestudētais A. Brigades «Spridītis» un B. Brehta «Trīsgrašu opera», režisores T. Hercbergas, mākslinieka P. Senhofs uzvestais E. Stērstes, M. Ozoliņa «Tips un Taps», T. Hercbergas, P. Senhofs, G. Priedes «Interlelis-67», tiek uzskatītas par novatorisku meklējumu aizsākumiem Padomju Savienībā. Rīdinieki ar saviem drošajiem meklējumiem pavēra jaunus ceļus Brehta episkā teātra principu izmantošanā leļļinieku darbā, kā vieni no pirmajiem ieviesa kinematogrāfijas ele-

H. Paukša «Raganas trīs noslēpumi»
Leļļu teātrī. 1981. gads



mentos leļļu teātrī un pirmoreiz mūsdienu teātrī organiski vienā izrādē saliedēja masku ar lelli.

Pagāja ilgs laiks, kamēr teātris apguva jauno stilistiku, padziļinādams un variēdams jaunatklātās idejas. Ne vienmēr izdodas radīt aizvien jaunas, oriģinālas variācijas. Tādēļ samērā bieži teātra iestudējumos nācies redzēt jau iepriekš piedāvātus, tikai spilgtāk realizētus skatuviskus risinājumus.

Ja šī talantīgā kolektīva iespējas nebūtu zināmas, tad varētu teikt, ka šodien tas strādā stabili. Ar labiem panākumiem 1983. gada beigās tas viesojās Francijā, kur rādīja H. Paukša lugas «Raganas trīs noslēpumi» iestudējumu. Franču skatītāji un speciālisti atzīnīgi novērtēja gan mākslinieka A. Mangaļa darbu, gan aktieru D. Skadiņas, S. Biteres, A. Leličukas, V. Blūzmas, D. Dukas, H. Paukša, P. Vilkastes meistarīgo leļļu vadīšanu. Speciālistus pārsteidza leļļu darbības precīzā saskaņa ar mūzikas ierakstu.

Lai gan teātra repertuārā ir daudz interesantu iestudējumu, tomēr jau ilgāku laiku nav radusies tāda izrāde, kas būtu kļuvusi par spilgtu notikumu republikas kultūras dzīvē, kas aizrautu ar savu artistiskumu, pārsteigtu ar izrādes veidotāju domas asumu, mūsdienu un neparastumu.

Teātra jaunā darba cēliena priekšvakarā gribētos atgādināt ilg-
gadējās Maskavas Centrālā Leļļu teātra literārās daļas vadītājas,
talantīgās leļļu teātra pētnieces Lenoras Špetas vārdus: «Pienācis
laiks pateikt cilvēkiem kaut ko vairāk par tām elementārajām frā-
zēm, ar kuru palīdzību bērns mācās lasīt. Manā izpratnē jautā-
jums par leļļu teātra nākotni ir satura, jaunu ideju, nevis jaunu
formu un izteiksmes līdzekļu jautājums. To ir atliku likām, pietiks
gan rītdienai, gan arī parītdienai. Bet idejas nevar mehāniski pa-
ņemt un ielikt leļļu teātra izradē. Tām jābūt tieši leļļu teātra ide-
jām, kas ar cita mākslas veida palīdzību nav izsakāmas. Tāpat kā
mūzikas saturu nevar izteikt ar krāsu vai vārdu palīdzību, tāpat kā
dzejoli nevar atstāstīt ar citiem vārdiem, neizjaucot tā jēgu. Tāpat
kā jebkurā mākslas veidā mēģinājums atdalīt formu no satura izni-
cina kā vienu, tā otru.»¹

¹ Шпет Л. О театре кукол. — Театр, 1977, № 7, с. 56.

Guna Zeltiņa

SKICE MIHAILA KUBLINSKA PORTRETAM

Vairāk nekā divdesmit gadus, kopš Mihails Kublinskis strādā A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī, režisors radījis pāri par trīsdesmit iestudējumus — J. Smūla «Mežonīgais kapteinis Kihnu Jens» (1967), J. Ivaškeviča «Vasara Noānā» (1969), K. Sajas «Tā-tad dzīvoju» (1972), M. Friša «Santa Krusa» (1971), L. Ģurko «Elektra — mana mīla» (1977), Dž. Goldmena «Lauva ziemā» (1980) un I. Zamiaka «Hamilkara kungs» (1981) ir kļuvuši par notikumiem mūsu teātra dzīvē un vērtībām teātra vēsturē. Režisors ir veidojis iestudējumus arī mūsu Akadēmiskajā Operas un baleta teātrī un Operetes teātrī, kā arī Maskavas teātrī «Sovremennik» (L. Stumbres «Tā, lai var redzēt ceļu», 1982) un Vācijas Demokrātiskās Republikas Rostokas teātrī (G. Priedes «Nāc uz manām trepēm spēlēties!» («Trīspadsmītā»), 1979). Ar izrādēm «Lauva ziemā» viesojies Maskavā un ar «Elektra — mana mīla» — Ungārijā. Šie uzvedumi pozitīvi vērtēti presē.

Tā, piemēram, par G. Priedes lugas iestudējumu VDR recenzente Kristīne Gundlaha rakstīja, ka rūpīgi izstrādātā inscenējuma ideja atklājusies caur konkrētu darbību, simboliskām zīmēm, zīmīgiem dialogiem, izteiksmīgiem žestiem, spēcīgām pārdzīvojuma izpausmēm un mērķtiecīgi organizētām pauzēm. Savukārt recenzijā par L. Stumbres lugas iestudējumu «Sovremennik» Mazajā zālē režisora pieeja materiālam recenzijā raksturota šādi: «Novietojis skatītājus lokā ap aktieriem un vienā līmenī ar viņiem, M. Kublinskis tiecas pēc tā, lai mēs uztvertu personāžu nevis paceltu pāri ikdienībai, bet it kā iegremdētu pašā dzīves vidū, ne tiešu, plakanu, bet galēji ietilpīgu; viņš alkst attēlot dabiskā dzīves plūduma stereometriju un plastiskumu.» (Teatp, 1983, № 9, c. 58.)

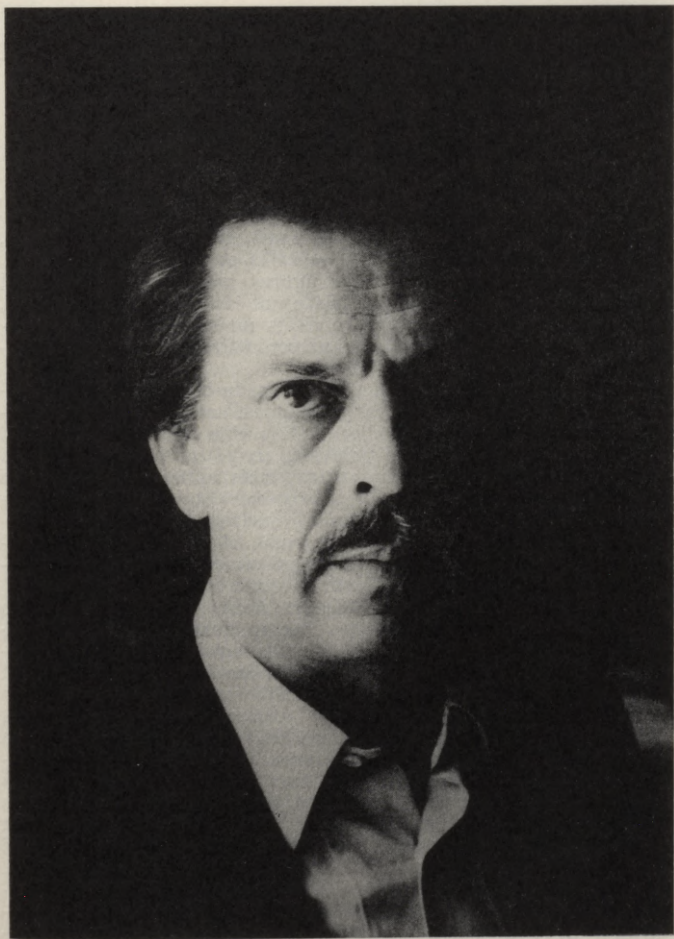
Mihaila Kublinska uzvedumus citu mūsu izrāžu kontekstā atzīnīgi novērtējuši arī viesi: Vissavienības teātra kritiķu semināra

dalībnieki — «Lauvu ziemā» un «Hamilkara kungu», oriģināldramaturģijas iestudējumiem veltītās konferences dalībnieki — L. Stumbres «Klusās dabas ar cilvēkiem» pirmo daļu «Ipolīts». Galvenām kārtām tikusi atzīmēta augstā inscenējumu un ansambļa kultūra, mūsdienīga, gudra un smalka psiholoģiskā spēle.

Es mēģinu distancēties no šiem komplimentiem un izprast, kas šodien ir režisors Mihails Kublinskis. Katrā ziņā — ļoti pretrunīga radoša personība, kuras ceļš mākslā attīstās pēc savas iekšējas dramaturģijas, iekšēja dramatisma likumiem. Viņš teātrī ir juties gan kā visvarens demiurģs, gan cietis no reālās vai nedaudz uzpūstās talantu savstarpējās berzes. Redzējis pazīstamu cilvēku atsvešinājušās sejas. Viņš ir piedzīvojis to brīdi, kad nobirst jaunības pacīlātības zelta putekļi un uz skatuves paliek cilvēks un maniere. Iepīnēs līdz kaklam pats savu radīto spožo, rafinēto formu pinekļos un pratis atkal izkārpīties no tiem ārā, no jauna apliecināt dzīvā cilvēka domu un emociju, visdaudzveidīgāko dvēseles kustību nebeidzamo pievilcību uz skatuves.

Nevienā citā mūsu teātrī nav tik ilga un noturīga galvenā un otrā režisora tandēma, kādu veido Alfrēds Jaunušans un Mihails Kublinskis. Ne bez iekšējiem konfliktiem, tomēr tiek panākta vienošanās par kolektīva virzību, aktieru sadali u. tml. Mihails Kublinskis par savu nav izvēlējis mūsdienu sociālās dzīves vissarežģītāko konfliktu risinājumu (kā A. Kacs), tautas raksturu un psiholoģijas izpēti (kā A. Jaunušans), sava laika «degošo» ideju ģenerāciju vai tīro «kustību teātri» (kā sevi režijā pieteica V. Lūriņš), publicista un tribūna (kā V. Maculēvičs) vai cilvēkattiecību delikāta, smalkjūtīga šķetinātāja (kā E. Freibergs) funkcijas, lai gan arī starp viņa režijām ir darbi ar šādu ievirzi. Viņa profesionālismu veido speciāli atlasīta darba pieredze, savdabīgs estētisks rokraksts, kam grūti atrast līdzinieku mūsu teātrī. Tas balstās uz labu, latviešu skatuvei mazpazīstamu repertuāru, kur līdzās klasikai dominē lugas ar asu sīzetu un interesantu psiholoģiju, uz meistariem aktieriem, izkoptu scenogrāfa prasmi oriģināli un gaumīgi iekārtot skatuvi, izcili labi apģērbt aktierus. Un «zvaigžņu stundās» režisors skar cilvēka esības būtības pamatstīgas.

Es lobu aizgājušo gadu izrāžu kārtas kā sīpola mizas, lai atrastu kodolu — proti, to uzvedumu, lomu vai pat epizodi, kurā atklātos režisors pats. Man šķiet, ka kaut kas pavīd Šopēna nervozi eksaltētajā būtībā, Zoržas Sandas izmeklēto manieru iegrožotajā kaislīgumā. Vai varbūt Oskara Vailda lorda Goringa asprātīgajā, izsmalcinātajā stilā? Elektras maksimālismā, fanātiskajā tieksmē nosargāt savu iekšējo neatkarību un savdabību? Henrija dzīves un baudu nesātībā, vitālajā tieksmē «izgaršot pasauli vienā malkā» vai Elinoras pašmocībā, nežēlīgajā stratēģijā un reizē alkās pēc



garīgas šķīstīšanās? Hamillkara cietsirdīgajā ilūzijā, dzelzainajā pašaisardzības sistēmā vai Eleonoras izmisīgajā tieksmē sagraut atsvešinātības sienu? Vai varbūt Merkucio sāpīgi ironiskajā maskā?

«TALANTS NAV BĀRDA, KAS AUG PATI NO SEVIS» (V. Panso)

Dažs mākslinieks rada no harmonijas un spēka pārpilnības, cits mākslas avotus rod mūžīgajās pretrunās. Vienu iedvesmo skaistais un cildenais, otru — zemiskais, kroplais un nejdzīgais, lai tieši no šausalām dzemdētu mākslas pozitīvo patosu. Sodien, kad Mihailam Kublinskim aiz muguras vairāk nekā divdesmit darba gadi teātrī un pāri par trīsdesmit iestudējumu, viņš atzīst, ka «māksla ir disharmonijas rezultāts un mākslinieks — superjūtīgs dzīves barometrs, kurš asi uztver kontrastus, pretišķības, galējības un tad tās pārrada harmonijā».

Kad Mihails Kublinskis piecdesmito gadu beigās parādījās Drāmas teātrī un sāka strādāt par rekvizitoru, uzstāties nelielās epizodēs, līdz kļuva par štata aktieri, kolēģi viņu redzēja allaž iekšēji un ārēji sakoptu, jaunības paļāvībā, cerībā un nereti arī jūsmā starojošu. Taču jau pirmais nozīmīgākais aktierdarbs — Klaidis T. Dreizera romāna «Amerikāņu traģēdija» dramatisējuma uzvedumā (1960, rež. K. Pamše), ko viņš atveidoja līdzās pieredzējušākajam J. Kubilim, — liecināja par lomas iekšējo pretrunu dialektikas izpratni. Sajā laikā aktierim bija galvenokārt viena problēma — kā intuitīvo izjūtas asumu drīzāk apvienot ar profesionalitāti.

Kad Mihails Kublinskis jau bija uzsācis režijas studijas J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Teātra fakultātē, viņam palīdzēja tā profesionālās meistarības, psiholoģiskās un sociālās analīzes skola, ko teātrī viņš izgāja pie režisora Jāņa Zariņa, strādājot par režisora asistentu un tēlojot Albēra lomu A. Puškina «Mazo traģēdiju» uzvedumā (kā arī vēlāk — veicot asistenta pienākumus V. Šekspira komēdijas «Divpadsmitā nakts» inscenējumā). Mihaila Kublinska Albēru atceramies kā jauneklīga skaistuma un temperamenta pārpilnu istu turnīra bērnu, kura bagātajā iztēlē aicinājums uz bruņinieku sacensībām atmodina gluži neciešamas trakulīgas alkas un kaislības, kam liegts piepildījums. Šī dramatiskā un pat traģiskā neatbilstība starp cilvēka dabiskajām vai savtīgi egocentriskajām vēlmēm un to piepildījumu vēlāk radīs spēcīgu apakštēmu Mihaila Kublinska daiļradē. Bet pagaidām tikai atsevišķos dzīves un mākslas fragmentos sevi pieteica tā griezīgā disharmonija un paradoksālā harmonija, kas vēlāk kļuvis par viņa daiļrades pamatu. Kā režijas māceklis viņš uzsāka studijas Aleksandra

Leimaņa vadītajā kursā — kopā ar Arnoldu Liniņu, Ainu Matīsu, Jāni Streiču, Paulu Putniņu, Ēriku Lāci un citiem. «Ar mums strādāja gandrīz visi tā laika republikas režisori — gan Alfrēds Amtmanis-Briedītis un Eduards Smiļģis, gan Jānis Zariņš un Vera Baļuna, gan Alfrēds Jaunušans. Mana diplomdarba vadītājs bija Eduards Smiļģis,» atceras mākslinieks.

Savā pirmajā patstāvīgajā darbā — G. Kanoviča lugas «Lai viņš iet prom» uzvedumā (1965) režijas debitants apliecināja dziļu interesi par cilvēka iekšējo pasauli, par savu laikabiedru un viņa problēmām. Režisoram gribējās meklēt šim iekšējās dzīves izpausmēm uz skatuves mūsdienīgu, no raksturošanas štampiem un frāžu krāsošanas brīvu valodu, iznīdēt to dzīvē noskatīto tipāžu reproducēšanas arhetipu, kas joprojām vēl eksistēja smagnējākajās Drāmas teātra izrādēs. Mihaila Kublinska sagatavotās izrādes pievilcība slēpās patiesības izjūtā, izteiksmes lakonismā un — pat zināmā publicistiskā kaismē. Sajos gados viņš kopā ar teātra jauniešiem izveidoja koncertprogrammu, kuras pamatā bija publicistiski asais O. Vācieša dzejas krājums «Elpa».

To dienu Mihailā Kublinskī, kurš tik asi izvirzīja jautājumu — «Cilvēk, kurp ej?», kurš ar aizrautību un pārliecību aicināja savus laikabiedrus apstāties un ieklausīties sevī, samērot savu dzīvi ar jaunības ideāliem, šķirt viltus vērtības no īstajām, grūti atpazīt šodienas režisoru, ar kura vārdu vairumam skatītāju saistās priekšstats par blazēti ironisku, nedaudz nogurušu estētu. Protams, katram daiļrades posmam savas likumības. Taču vai viņa vēlākajās labākajās izrādēs arī nav bijis dziļdzīli jaušams šis publicistiskais nervs (nereti pat psiholoģiska šoka veidā), kas tiecas aktīvi iesaistīties uz skatītāju? Režisors materiālu savam darbam ņem no dzīves. Arī no tās dzīves, kas pavadīta teātrī, kurā tik koncentrētā veidā saplūst vienkop ne vien godaprāts, cēlas jūtas un skaistums, bet arī bohēmiska vieglprātība, ātri aizvainojama patmīla un neredzināma godkāre. Šodien režisors saka: «Patī mūsu profesija ir augstas morāles sludinātāja, bet laiku laikos teātris ir bijis haoss, kontrastu spēle. Mēs diendienā savā darbā saskaramies ar augstām idejām, risinām tādas problēmas, par kuru nozīmību daudz ļaužu mūs varētu apskaut. Bet ko mūsos pašos tas būtiski maina?»

Tolaik, kad tapa diplomdarbs, režisors ticēja cilvēka pārveidošanas iespējai. Un tieši tā ļāva Mihailam Kublinskim viduvējo G. Kanoviča lugu par bijušo skolasbiedru tikšanos pārvērst nopietnā, satraucošā disputā par dzīvi. Jaunā režisora debiju vairāk vai mazāk jūsmīgi sveica visu paaudžu, pārliecības un temperamenta kritiķi, atzīmēdami, ka Drāmas teātra skatuve kļuvusi nepārstāvēta un uz tās psiholoģiskā un sociālā precizitātē mērķtiecīgi atklājas raksturu pašvērtēšanas process.

Pēc daudziem gadiem, kad režisors ne vienreiz vien būs nonācis kritikas krustugunīs, viņa Mazās zāles iestudējumu — L. Ģurko «Elektra — mana mīla» uzvedumu recenzenti slavēs par šim pašam vērtībām — izteiksmes lakoniskumu, skaidrību un kaislīgumu, nosaucot tās par jaunatrastām viņa daiļradē. Un tās patiesi būs n o j a u n a atrastas vērtības, protams, ar cita laika, citas pieredzes un citas kvalitātes pildījumu. Taču nākamie Mihaila Kublinska darbi teātrī atklāja plaisu starp režisora interesi par sociālās vides konkrētībā sakņotu cilvēka psiholoģiju un tās skatuviskās realizācijas formu. Režisora pieejā kļuva skaidrāka dzīves disharmonijas izjūta, tiecība uz varoņu intīmās dzīves dziļu atklāsmi, taču tās izpaušmju ārējā forma bieži vien bija nedabiska un eksaltēta. Uz skatuves dominēja uzvilktība, afektācija, nereti arī melodramatisms un kariķējums (K. Odetsa «Zelta puisēns»).

Kā pietrūka? Analīzes dziļuma? Vai spējas panākt šīm konkrētajām izjūtām atbilstošu mūsdienīgu aktierisku izpaušmju veidu?

NEIKDIENIŠĀ MEKLEJUMOS

Varbūt arī tādēļ režisors arvien vairāk lāvās tam teatrālā, maģiskā teātra valdzinājumam, kas pēc gadiem viņu savalgos jo cieši? Varbūt arī tādēļ režisoru saistīja J. Smūla «Kihnu Jens» (1967) — dinamiska luga ar dzīvu, teatrālu darbību, ar centrālo raksturu, kurš slēpj sevi potences atklāties visdažādākajos cilvēciskajos aspektos, kuram piemīt neatšķaidīta, spēkpilna vitalitāte? Sajā izrādē Mihails Kublinskis, artistiski sabalansējot humoru ar nopietnību, dramatisko, pat traģisko ar vodeviliskumu un parodiju, vieglu, rotaļīgu, teatrāli nosacītu spēli ar dziesmām un dejām, optimistiski sāka veidot savu iemīļoto modeli mākslā — personību, kura ir stiprāka par savu likteni un kura dzīves vētrās gūst (vai arī negūst) mierinājumu, jo spēj uzveikt vecumu, tumsu un haosu. Izrādes dzīvais, emocionālais centrs — K. Sebra tēlotais Kihnu Jens aizsāka arī Mihaila Kublinska trāpīgo aktieru uzminējumu sēriju, jo vēlāk gandrīz katrā viņa izrādē ir šāds patstāvīgs centrs — cilvēciska un mākslinieciska vērtība pati par sevi. Ap to — brīva telpa, kas pamazām izrāžu gaitā piepildās, apaug ar attiecību un problemātikas blīvumu. Tā ļauj aktierim sacerēt klāt «savu» izrādi, tērēt arī tos cilvēciskās pieredzes uzkrājumus, kas nav tikuši tieši skarti iestudēšanas laikā, radīt savu suverēnu likteņdrāmu.

Tas viss saskan ar režisora Mihaila Kublinska centieniem (kas, starp citu, ir daļēji kopīgi ar teātra galvenā režisora mērķiem) izskaust uz skatuves izteiksmes bālasinību, sadzīvīsku pelēcību, intensificēt cilvēka ikdienas dzīves attēlojumu, uzspridzināt to ar

spilgtu teatralitāti. Visorganiskāk tas izpaudās tādos uzvedumos kā K. Sajas diptihs «Tātad dzīvoju» (1972) un J. Jurkāna «Pulkstenis ar dzeguzi» (1977), kurā Mihails Kublinskis — līdzās A. Jaunušānam strādājot ar otru tēlotāju sastāvu un radot uzvedumu noslēgto mikropasauli — cilvēku kopu caurspīdīgajā, sadzīviski pielūžņotajā verandā, kas nebūt nav pasargāta ne no svešām acīm, ne no pasaules vējiem, — tiecās ieprogrammēt «Kihnu Jena» rosināto, bet tolaik vēl neatšifrēto domu par tautas sarežģīto un apdraudēto eksistenci.

Pacelt ikdienas drāmu līdz filozofiskai līdzībai režisoram izdevās vienā no saviem visnozīmīgākajiem darbiem — «Tātad dzīvoju». Sis K. Sajas diptihs uzvedums joprojām ir viens no smalkākajiem cilvēku atsvešinātības, individuālās un publiskās vientuļības pētījumiem mūsu teātra mākslā. Ar jūtīgi atsegtu personības traģiku (J. Kubiļa Profesors), ar neiztērētās jūtu dzīves smeldzi (H. Romanovas Marija), ar īpatnēji risinātu divsejainā cilvēka tēmu. Ar spilgtā metaforiskā tēlainībā atklātu cilvēka vardarbīgu gribu ietekmēt otra cilvēka rīcību, viņa uzvedību, ielauzties otra garīgajā pasaulē, saārdīt, iznīcināt to. Te režisors izvērta un bagātināja savu estētisko pieredzi ar groteskas un traģifarsa līdzekļiem, te iepazīnām to dzelīgo Mihailu Kublinski, kas vēlāk bez žēlastības, nereti ar mefistofelisku smīnu atkailinās cilvēka dabas kroplumu, zemiskumu, nodevību. Kā hiperbolizēts baismīgs cilvēku atsvešinātības tēls pār J. Kubiļa mirstošo Vaitasi pacēlās dzīru orgijā, dzīvnieciskā tīksmē visu samīt spējīgā H. Romanovas Klapatauskiene. Te sāka skanēt tas ironiski traģiskais pamattonis, kas veido šī režisora iestudējumu savdabību. Uzvedums apliecināja režisora briedumu, māku tvert gan visniānsētākās, gan viskontrastainākās un galējākās cilvēka izpausmes formas, kā arī precīzi atšifrēt to vidi, kas savā nebeidzamajā mainībā aptver cilvēku.

Mihaila Kublinska teatrālajā programmā aizvien jaušamāk izkristalizējās vēlēšanās mākslas un tās objekta — cilvēka pretrunīgumā un mainīgumā apzināt mūžīgās vērtības, sniegt tās skatītājiem caur dažādu laikmetu un stilu prizmu, nonākot līdz tīrā teatrālā skaistuma apoteozei. Meklēt glābiņu skaistumā kā vienā no retajām patstāvīgajām vērtībām mākslā. Taču līdzās nesavtīgiem lielās patiesības meklējumiem, manuprāt, diezgan drīz parādījās arī režisora prasme uztvert sava laika ētiskos un īpaši estētiskos strāvumus, arī modi un līdz ar to paredzēt panākumus, sajust to, kā patlaban trūkst mūsu skatuves mākslā. Tobrīd tas bija romantiskais strāvums, ko Mihails Kublinskis uztvēra gan tīri intuitīvi, gan ar savu emocionālā matemātika talantu.

Vēlēšanās dāvāt skatītājiem teatrāli krāšņu, rotaļīgi elegantu un raitu žanra spēli, kas tajā laikā tika maz kopta uz mūsu dramatisko

teātru skatuvēm, šķiet, noteica arī tāda uzveduma kā M. Friša luga «Dons Zuāns jeb Mīlestība uz ģeometriju» (1968) stilistiku, kas neapšaubāmi daudz deva aktieru kustību atraisīšanā, psihofiziskā aparāta un žanra izjūtas attīstīšanā. Taču visa ansambļa domāšana šajā žanrisko attīstību M. Friša netradicionālajā dona Zuāna tēmas risinājumā neizdevās panākt. Vēlāk režisors, tāpat kā šai lugā M. Frišs, ar netrīcošu roku ņēms klasiskos varoņus un «noliks augšpēdus», noraus no viņiem romantiskos plīvurus, atklās viņu iekšējos plosošos kompleksus. Bet tobrīd konsekventas, ironiski rafinētas prāta spēles noteikumus viņš vēl līdz galam neizrada.

Mihails Kublinskis vēlreiz iestudēja Maksu Frišu — šoreiz viņa lugu romanci «Santa Krusa» («Santa Cruz», 1971) — un vēlreiz riskēja iet pret autora stilistiku, aizmēžot ironiju par sapņa, ideāla un realitātes nesavienojamību. Un šoreiz viņš pārliecinoši uzvarēja. Uzveduma forma bija augstākā mērā eleganta. Scenogrāfs Gunārs Zengals skatuvi veidoja brūni zeltainā gammā, virmojošā sveču apgaismojumā, un uzveduma kultūra sajūsmināja kā vērtība par sevi. Kritiķe Lilija Dzene minējusi paša režisora izteikumu, ka viņam pastāvīgi dāvātos komplimentus par labo gaumi viņš jau zināmā mērā uztverot kā savu lāstu, tādēļ šoreiz vairāk nekā jebkad viņam rūpējies tieši saturs, darbs ar aktieriem. Paies vairāki gadi, līdz šis labās gaumes un teatrālā skaistuma fenomens sasniegs savu apogeju un pārvērtīsies par sastingušu, «iebalzamētu» skaistumu un mirušu harmoniju (I. Turgeņeva «Mēnesis uz laukiem»). «Santa Kruša» tas vēl bija dzīvs, pulsējošs skaistums, caur kuru izgaismojās uzveduma varoņu ilgas, trauksme un izmisums. Kopumā tas atstāja pozitīvu iespaidu kā pilnasinīgs, noteiktas pārliecības radīts mākslas darbs. Es atceros izrādes brīnišķīgo atmosfēru, noslēpumainās, glāsmainās Havajas ģitāras skaņas, kas radīja dziļu estētisku pārdzīvojumu (režisora veiksmīgā sadarbība ar komponistu Aleksandru Kublinski aizsākās jau «Kihnu Jena» inscenējumā). Ar kādu dramatisku smeldzi izskanēja visu triju uzveduma galveno varoņu dzīves stāsti! M. Friša bezcerībai, ideāla un realitātes nesamierināmā konflikta traģikai pretī režija un aktieru ansamblis izvirzīja cerības un harmonijas nepieciešamību. To atklāja gan I. Burāna Pilskungs ar savu stindzinošo pienākuma izjūtu, kuras zemslānī aktieris spēcīgi un dziļi cilvēciski parādīja sava varoņa dualismu, konfliktu starp slāpētajām, nepiepildītajām ilgām un ikdienas pienākumu, atbildību par sev tuvajiem, — gan V. Līnes Elvīra, kuru arī plosīja izvēles mokas, gan G. Cilinska aturīgi vīrišķīgais, bet romantiski uzlādētais Pelegrīns, kas, dzīves trauksmes un disharmonijas nogurdināts, tomēr ar tādu pārliecības spēku nesa šo ilgu motīvu, domu par visskaistāko gliemežnicu, ku-

ras pasaulē nemaz nav, — bet tādēļ jau cilvēka prāts un sirds nedrīkst pārstāt pēc tās ilgoties. Te emocionāli iedarbīgi ieskanējās personības identitātes, cilvēka dubultnieka tēma, bēgšana un atgriešanās pašam pie sevis, kas tik plaši tiek variēta Rietumu mākslā, bet mūsu teātru izrādēs nereti iegūst nacionālas shēmas raksturu. Un, kad izrādē no dzīves šķirās brīvais klaidonis Pelegrīns, nu jau uz visiem laikiem aiznesdams sev līdzī arī Pilskunga sapņus un cerības, likās, ka iet bojā kāda sāpīgi tuva un ārkārtīgi nepieciešama pasaule.

Cik tuvas ir galējības cilvēka dabā! Cik valdzinoši ir kontrasti, bet cik atbaidoši pretstati viena un tā paša cilvēka esamībā! Mihaila Kublinska interešu loks aizvien ciešāk saslēdzās ap spēcīgu, nereti romantisku personību, kura koncentrē sevī šīs pretējības, kura par savu talantu, dzīves baudu mirkļiem vai pasaules lielo kopsakarību dziļu izpratni maksā ar atsvešinātību, vientulību, ciešanām. Visbiežāk tās bija konkrētas vēsturiskas personības ar spēcīgu gribas darbību un kaislīgumu, ar spilgtu pozitīvu vai negatīvu ievirzi; režisors pats tās sauc par baltiem un melniem gulbjiem. Mihailu Kublinski šīs personības nesaistīja tikai kā rozīnes vēstures tortē, bet kā izdevīgs materiāls cēlonības un seku, apziņas un zemapziņas, personības un vides mijiedarbes izpētei.

J. Ivaškeviča lugas «Vasara Noānā» iestudējumā (1969), rādot lielas, radošas personības kā tipiskus sava laika bērnus, kuri tomēr spēj pacelties pāri sekļai, banālai, dažbrīd arī vieglprātīgai videi un ikdienībai, režisors cilvēka izpētē saplūdināja vienkop skaistā un neglītā, heroiskā un sīkā, cildenā un zemiskā estētiku. Taču tolaik Mihails Kublinskis vēl neabsolutizēja to «sātānisko augli», kas īpaši reljefi izpaužas radoša cilvēka pretrunīgajā esamībā. Ļoti piesardzīgi viņš rīkojās arī ar autora piedāvāto komēdijisko atslēgu, slēgdams ar to galvenokārt otra plāna personāžu raksturojumus, bet neļaudams tai skart abu galveno varoņu — E. Radziņas Žoržas Sandas un I. Burāna Frederika Sopēna pamatbūtību. Taču abu izcilo personību attiecību zemslānī jau pulsēja tas bezgalpretrunīgās, sensenās un mokošās vīrieša un sievietes ciņas modelis, kas nākotnē veidos tādu uzvedumu kā «Elektra — mana mīla», «Lauva ziemā» un «Hamilkara kungs» iekšējo un ārējo dramatismu. Pagaidām to audzēja tikai atsevišķas niansas, attiecību detaļas, konfliktu aizmetņi. Minora-mažora diatonikā vēl dominēja mažors, skaista, viegla sentimenta caurausta smeldze.

Un vai kaismīgais stāsts par personību, kurai pieticis drosmes uzņemties risku un dzīvot saskaņā ar savām jūtām, kura ņemusi no dzīves, ko gribējusi, un joprojām met izaicinājumu sabiedrībai, vecumam, vientulībai un nāvei, — tas režisoru piesaistīja arī Erķeņa traģikomēdijā «Kaķu spēle», — jau nebija «Lauvas ziemā» priekš-

vēstnesis? Un vai E. Radziņas Erzbete Orbāne ar sava tēlojuma ekspresivitāti un apbrīnojamo aizrautību jau nebija karalienes Elinoras priekštece? Taču tās vēl šķir uzvedumi, kas ir «starp».

Kā jauna tipa personības modeļi režisoru piesaistīja M. Satrova un I. Dvorceka t. s. ražošanas lugu varoņi. Ar savu tuvību reālās dzīves konkrētībai, sasāpējušām mūsdienu problēmām. Piesaistīja kā raksturi, kuri atklājas ne tikai psiholoģiskās attiecībās, bet arī darba procesā. Un šīs lugas Drāmas teātri viņš iestudēja vienīgais. Aizrāva arī jaunas, modernas tehnikas izteiksmības iespējas uz skatuves, kas tika meklētas kopā ar scenogrāfu G. Zemgalu, — «dzīva» mašīna, īsts žigulis skatuves laukuma centrā, dienasgaismas spuldžu ielenkums u. tml. («Laika prognoze rītdienai»). Lai gan režisors un aktieru ansamblis pierādīja savu prasmi strādāt arī šādā stilistikā, upuris lietišķībai un tehnokrātismam Mihailu Kublinski tomēr veda sānis no viņa īstās teatrālās stihijas, veda pa viņam svešo īstenības pazemīgas imitācijas taciņu (jo pacelt jaunā — augstākā mākslinieciskās izziņas pakāpē šo lugu tematiku neizdevās).

Varbūt tādēļ pēc šīs «piezemētības» režisors ar tādu izaicinošu spītu tiecās estetizēt, teatralizēt visvienkāršāko ikdienas norišu attēlojumu mākslā? Varbūt tādēļ Mihaila Kublinska programmatisks skaistums savu galējo veidolu sasniedza I. Turgeņeva komēdijas «Mēnesis uz laukiem» uzveduma (1976) neparasti krāšņajā formā? Režisors stāsta: «Pēc kontrasta principa es gribēju, lai personāži nesaudzīgi, ar sardonisku ironiju un dzēlību ieskatās sevī kā spoguļi.» Bet lugas materiāls šādai destruktīvai pieejai nepakļāvās, izrāde sadrupa atsevišķās atsvešinātības saliņās, samocītos tēlu skatuviskās dzīves fragmentos. Dominēja cietsirdīga melodrāma un groteska — komiskā kategorija, kas gan palīdz visprecīzāk izteikt varoņu morālās pretrunas, disproporciju, taču vienlaikus aizsprosto ceļu uz to pārvarēšanu. Un tikai atsevišķos gaišos brīžos šīs izolētās, aizslēgtās cilvēku pasaules atvērās viena otrai cilvēciskās harmonijas alkās — kā Natālijas Petrovnas (A. Kairiša) un Rakičina (U. Dumpis) lielajā izskaidrošanās skatā, Veročkas (L. Kugrēna) un Beļajeva (R. Zagorskis) pēkšņās tuvības atklāsmē («Bārenis ...» — «Bārenel!»).

Lai cik «melnā» stilistikā, lai ar kādu nesaudzību cilvēka iekšējās pasaules disharmonijas atklāsmē būtu veidoti tādi turpmākie Mihaila Kublinska iestudējumi kā «Elektra — mana mīla» un «Lauva ziemā», mākslinieks vairs neabsolutizē šo savstarpējo attiecību noārdīšanos, totālās atgrūšanās un atsvešinātības fenomenu, viņš līdzsvaro to ar spēcīgu līdzpārdzīvojumu, katarsi, harmonijas nepieciešamību. «Mēnesis uz laukiem» bija kā greizs spoguļattēls režisora galvenajai 70. un 80. gadu tēmai, kas viņam nesis panā-

kumus, — cilvēku atsvešinātības, vientulības, šo suverēno un nereti naidīgo, tomēr pēc sapratnes alkstošo pasaulu izpētei. Teātra zinātniece L. Dzene atzīmējusi, ka šajā iestudējumā uzskatāmi izpaudies skaistuma bads un pēdējos gados no daudzām izrādēm mākslīgi izdzītais, it kā mūsu skarbā laikmeta vārdā izraidītais skaistums atriebies šādā veidā. Pats režisors saka: «Es nevaru izskaidrot dzinuli, bet bija tāda ētiska un estētiska prasība tā laika teātrī — pret pelēcību, hiperreālismu. Bija jāiziet šis skaistuma, gaumes pārbaudes ceļš. Jo gaume un personības stils taču nav tikai tas, kā mēs ģērbjamies, uzvedamies, tas ir arī tas, kā veidojam cilvēcisko attiecību kultūru, ko lasām, ko skatāmies, ar ko draudzējamies. Ne velti saka: «Stils — tas ir pats cilvēks.» Varbūt vajag ļaut iziet šo gaumes skolu, lai ar to neaizrautos vēlāk? Ir jābūt šiem kāpumiem un kritumiem, lai saprastu, kas bijis labs un kas jāslauka ārā. Es arī esmu taisījis sadomātas, neorganiskas izrādes. Taču nereti pat vislielākā izgāšanās kaut ko dod turpmākajam darbam.»

«UZDĀVINI MAN ŠO PASAULI ČUKSTUS —
SKAĻU ES VAIRS NEVARU IZTURET» (M. Čaklais)

Pēc izteiksmes sabiezinājuma, izsmalcinātu estētisko principu realizācijas, pēc traģikomēdijas, groteskas un muzikāla farsa (F. G. Lorkas «Brīnumainā kurpniece») lokiem Mihails Kublinskis atgriežas pie savas sākotnes — dzīvās cilvēka psiholoģijas. Bet L. Ģurko lugas «Elektra — mana māla» uzveduma Mazajā zālē (1977) askētiskā, melnbaltā stilistika, lakonisms un vienkāršība ir sarežģīti būvēta, jo paredz maksimāli apvaldītas tēlu ārējās izpausmes savienot ar neparasti intensīvu un piesātinātu iekšējo darbību, psiholoģisku ekspresiju — ar trauslu lirismu, paredz ietvert pasauli kaislā čukstā vai izdzīvoēt kļiedzienā, dejā, plastikā visu esības prieku, izmisumu, naidu. Režisors atceras, ka, jau strādājot pie Sofokla traģēdijas «Elektra» iestudējuma (1968) ar L. Freimani titulomā, kas tika veidots kā klasiskās traģēdijas estētikas paraugs — ar monumentālo kāpņu konstrukciju, uz kuras grupējās plastiskas tēlu kompozīcijas u. tml. — viņa zemapziņā dzīvojis L. Ģurko iekšēji dinamiskais Elektras interpretējuma modelis. Un pēdējais Sofokla traģēdijas teikums, ka Orests un Elektra ir pie mērķa, režijas eksemplārā līcis ievilkta milzīgu jautājuma zīmi, rosinājis nežēlīgo, objektīvo vēstures gaitu un cilvēka vietu tajā tvert visā tās dramatiskajā, nepārtrauktajā cēloņsakarību ķēdē.

Mihails Kublinskis nereti cenšas savos turpmākajos darbos rast atbildes uz jautājumiem, kas palikuši neatbildēti iepriekšējos uzvedumos, kā arī nomaksāt vienu otru aktierisku «parādu». Ir tieša

saikne, piemēram, starp teātra zinātnieka B. Reiha izteikto vēlēšanos sakarā ar Sofokla «Elektras» iestudējumu pēc nepieredzējuša, viegli ietekmējama jaunekļa psihofiziskās struktūras Oresta lomā un J. Kaijaka Orestu L. Ģurko lugas uzvedumā. Savukārt I. Burāna Henrijs Dž. Goldmena lugā «Lauva ziemā» ir gandrīz tiešs pēctecis viņa maniakālu varas alku apsēstajam Persijam V. Sekspīra «Henrija IV» inscenējumā (1970), tikai «Lauvā» viņš atklājas plašākā konflikta atvērumā.

Jau «Henrija IV» režisors parādīja, cik pretrunīgi vara un vardarbība projicējas cilvēka apziņā. Asiņainās vēstures spēles, cilvēcisko likumu pētījumi interesē arī Alfrēdu Jaunušanu (atcerēsimies kaut vai «Lorencačo», «Jūliju Cēzaru», tagad — «Spānijas Isabellu»), taču viņš uz šī pamata veido grandiozus inscenējumus, plašu laikmeta panorāmu. Turpretī Mihails Kublinskis konsekventi sašaurina savu interesi uz «pasauli miniatūrā», tiecoties mūžīgos jautājumus, globālās sabiedriskās un filozofiskās idejas atklāt caur varoņu intīmās dzīves pietuvinājumu.

Uzvedums «Elektra — mana mīla» bija notikums visā mūsu teātra dzīvē. Iestudējuma problemātika atklājās divās plāksnēs: kā kaisli pausts naidis pret tīrāniju un kā izmisīga cīņa par personības pašsaglabāšanos. Gan uzveduma vizuālais risinājums, gan domas dinamika, kas atspoguļojās caur raksturu un ideju pretstatiem, gan aktieru spēle, kurā dominēja pašatkailināšanās moments, ir presē plaši aprakstīta. Baltā arēna, kur līdzīgi krustā sistai moceklei, izaicinotā savā spītā un nelokāmā apņēmībā atjaunot piesmiesto taisnību guļ Elektra. Te dzimst viņas neprātīgās cerības un iznīcībai nolemtā mīlestība. Te neparastu jūtu spēku apliecina noziedzīgā Klitaimnēstra. Te Elektra iet bojā no mīlotā rokas, lai pavērtu ceļu jaunai — augstākai cilvēcībai. Mēs atceramies, kā ar lomas viengabalā tvērienu, ar jutīgo, atkailināto nervu spēli, neparasti tiro un mērķtiecīgo plastiku Elektras lomā sevi kā talantīgu dramatisku aktrisi apliecināja L. Kugrēna. Kādā idejisko un sabiedrisko asociāciju bagātībā un reizē spilgtā konkrētībā izskanēja tēma par cilvēka tiesībām būt viņam pašam, aizsargāt savu iekšējo brīvību un neatkarību!

Mihails Kublinskis kā režisors sevi īsti atradis un atklājis Mazajā zālē. Cilvēka būtības atsegums psiholoģiskā tuvplānā, kad kļūst redzamas visniecīgākās, vistrauslākās dvēseles kustības, ir šī režisora lielākais spēks. Tādi raksturi kā Elektra un Klitaimnēstra, Henrijs un Elinora uz mazā spēles laukuma it kā nepārtraukti sintezē divus pretējus afektus — normas un normas pārkāpšanas afektu, tādēļ šos varoņus mēs uztveram iekšējo konfliktu cīņā un spriegumā. Te katrā ainā noris spēcīga visdažādāko, vispretrunīgāko domu un jūtu kustība, kas arī rada pamatu dinamiskai dar-

bībai. Un tieši «Elektrā» mēs pirmoreiz intīmā pietuvinājumā ieraudzījām šo juteklisko dinamiku, ne tikai varoņus, kuri pauž noteiktas idejas, pārliecību, destilētu jūtu strāvojumu, bet arī cilvēkus, kas neparasti intensīvi mīl, nīst un atklāti seko savām vēlmēm. Jo vai tas nebija laiks, kad īsta, grēcīga «zemes» mīlestība bija tikpat kā izzudusi no mūsu teātru skatuvēm? Mīlestības jūtas eksistēja vai nu liriskā pastelkrāsū plūdinājumā («Zemes un saules vārdā» Drāmas teātrī), romantiski cildenā vai zemnieciski sulīgā amizierī («Atjautīgā aukle» un «Isa pamācība mīlēšanā» Dailes teātrī). Mihaila Ķublinska uzvedumi Mazajā zālē ar savu dzīvo, cilvēcisko kaislību blīvumu paplašināja šo jūtu izpausmju amplitūdu latviešu teātrī.

Kad teātris ar L. Ģurko lugas uzvedumu viesojās Ungārijā, žurnālists Deže Kemēš recenzijā «Elektra latviešu manierē» rakstīja: «Ungāru Divdesmit piektā teātra sniegums bija daudz skaudrāks, daudz raupjāks un puritāniskāks nekā latviešu režisora Mihaila Ķublinska ik pa brīdim uzstrāvojošām jūtām bagātākā, vairāk sirdij nekā prātam izjūtāmā iecere. [.] Nebūsim iedomīgi, atzīsimies — nav nemaz slikti spēlēt mazliet ar jūtām, kas mūsdienu ungāru teātrī diezgan stipri slēpjas, kaunīgi pavirzās aiz skaidrā prāta maskas.» Kritiķis arī precīzi uztvēris iestudējuma tēlu intīmo atklātību, zemapziņas dziņu atklājumu un, piemēram, raksturojis Ulda Dumpja Aigista cinisko, makiavelisko tirāna būtību ar ironisku pretstatu: «Nērons? Napoleons? Hitlers? Vai gailis uz mēslu čupas?»

Par savu darbu ar aktieriem režisors stāsta: «Svarīgi ir atrast domubiedrus. Puslīdz vienādi ir jādoma par laiku, kurā mēs dzīvojam, arī par globāliem, vispārējiem jautājumiem, tad var radīt domubiedru ansambli. Mūsdienu aktieris ir filozofs un klauns. Aktierim būtu jāprot filozofiski vērtēt dzīvi, bet to skolās diemžēl neiemāca, un, lai paši to apgūtu, aktieri bieži vien ir par kūtriem. Būtu jāsāp gan šiem globālajiem jautājumiem, gan tai cilvēciskajai sāpei, kas ir tev līdzās — tepat, šovakar. Aktīvi jāmeklē analogija ar dzīvi. Jāprot ciest, pat mākslīgi jāsagādā sev ciešanas. Taču arī spēkam ir jābūt iekšā, ir jāspēj dzīves disharmoniju pārvērst par mākslu. Piemēram, ar Lāsmu, «Elektru» iestudējot, mēs daudz runājām par kardināliem, sāpīgiem momentiem viņas dzīvē. Taču nevienā teātrī jau nav tikai vienas skolas aktieri. Katram sava īpatnība, gadās pat isti aktieriski paradoksi — dzīvē apātisks, pat truls, uz skatuves — spožs filozofs. Un otrādi. Ar kādu metodi tu tur strādāsi? Vienam ir jābelz pa pieri, otram — jākutina nervi, vēl citam — jāpazemina sāpju sliekšnis. Bet, lai es sev nodrošinātu tiesības to darīt, lai es varētu iedarboties uz visu cilvēka psihofizisko mehānismu, apziņas un zemapziņas gaņģiem, man ir jānodrošina šī savstarpējā saprašanās. Es uzticos, un lai man uzticas! Bieži vien ir nepieciešama arī vardarbība, jo kaut

kas aktierī ir jālauž, jāplēš nost. Taču svarīgs ir šis labprātības princips. Es nevaru vienkārši likt darīt, ja trūkst šis cilvēciskās saprašanās. Mans ideāls būtu, ja abi — režisors un aktieris katrs no savas puses ietu uz kopējo, uz centru un tur, vidū, satiktos.»

Lāsma Kuģrēna par savu sadarbību ar Mihailu Kublinski: «Šis režisors ir mana laime un mans lāsts. Viņš apbrīnojami precīzi jūt, ko es spēju, ko nespēju un kas man tobrīd ir visvairāk nepieciešams. Viņš iedod kādas asociācijas pavedienu, domas paralēli vai konkrētu, dažreiz pat ļoti vienkāršu fizisku darbību, kas palīdz atbrīvoties, iegūt pareizu pašsajūtu, atšifrēt skata jēgu un zemitestu. Taču, ejot viņam līdzi, es pilnīgi zaudēju savu iekšējo racionālo «kontrolētāju», kas vienmēr «ieslēdzas», strādājot ar citiem režisoriem. Mihails Kublinskis ap konkrēto lugas materiālu vij apkārt ļoti daudz filozofisku sabiedriskās un mākslas dzīves asociāciju. Viņš prasa visu to izlaist caur sevi, saprast katru vārdiņu, ko tu runā, arī to, kādēļ tu te saki tieši «un», nevis «bet».»

Taču ir aktieri, kuriem šie asociāciju iesviedieni nepalīdz, kuri nepieņem režisora darba terminoloģiju, kuriem viņa prasības šķiet abstraktas vai konkrētie priekšlikumi — neorganiski. Un arī režisors, protams, nevar strādāt ar visiem trupas aktieriem, viņš izvēlas sev izteiksmīgāko, pašlāvīgāko, vairāk izpētīto vai potenci ziņā vilinošāko «izejmateriālu», jo pēc pamatievirzes Mihails Kublinskis nav režisors audzinātājs, viņš ir psihologs, kurš pēta situāciju (neti reti visai izolēti), neielaižoties dziļāku cēloņsakarību meklējumos.

Mihaila Kublinska labāko iestudējumu dvēsele ir aktieris, taču saskaņā ar režisora prasību tam ir jāiekļaujas skatuviskās kompozīcijas polifonijā, man jādzīvo sava iekšējā dzīve, gan jāpauž izrādes gleznieciski plastiskais tēls. Man šis režisors palaikam atgādina spilgtu gleznotāju intuitīvistu, kurš pasauli tver noskaņās, krāsu pārejās, lai to pārradītu par pārdzīvojumu, kurš «glezno» ar aktieru augumiem, spēcīgiem jūtu un emociju triepieniem un filigrāniem plūdinājumiem. Racionālā un intelektuālā elementa īpatnīgs viņa radošajā individualitātē nosaka uzvedumu precīzo iekšējās loģikas izjūtu, mērķtiecīgo skatuves telpas plānojumu un stingro ritma partitūru. Savukārt intuīcija palīdzējusi iepazīt aktieru psihofiziskās struktūras īpatnības un padarīt tās par izrādes koncepcijas sastāvdaļām. Ar režijas metodi, kas vērsta uz dziļu aktiera psihofizioloģiskās dabas izzināšanu, mūsu republikā viskonsekventāk strādā Māra Ķimele un Oļģerts Kroders. Šajā virzienā iet arī Mihails Kublinskis, un viņa rīcībā ir aktieri — labākie no labākajiem. Taču neti reti gadās, ka aktieru sākotnēji attīrītās, atkailinātās gribas un emociju izpausmes viņa iestudējumos izrāžu gaitā apaug ar nianšu niansēm, toņu un pušķu bagātību, kas rezultātā atkal rada teatrālo smukumu, estētizācijas plīvuriņu. Tā daļēji noticis ar «Lauvu

ziemā» un «Hamilkara kungu», lai gan savu sākotnējo skaudrumu un atklātību šīs izrādes pamatā ir saglabājušas.

Lidija Freimane atceras: «Ar režisoru Mihailu Kublinski esmu strādājusi vairākkārt, bet tāda saskaņa un saprašanās, kā «Lauvu» iestudējot, bijusi reti kad. Mums bija vienāds pulss, vienāda domāšana. Saprašanās radās jau pirmajā aktīvajā lasīšanas mēģinājumā, kad režisors kā ķirurgs atvēra lūgā katru dzīslu, katru asinsvadu un katru lomu — vispārcilvēciskā raksturā. Es nevienu brīdi nedomāju par to, ka te ir jāsapēlē karaliene, es domāju par to, kā padziļināt tēlā cilvēcisko momentu. Man palīdzēja tas, ka es intuitīvi izjutu (un to man deva arī režisors) — Elinora savās ciešanās un ārkārtīgi grūtajā, saspringtajā situācijā nevaids, nečikst, bet iet savam liktenim pretī ar dzelzainu gribu, izaicinājumu, izmisuma ironiju.»

Vai mūsu skatuves mākslā ir vēl izkāpinātāk, vēl nesaudzīgāk atklāts šāds eksistencialistisks ģimenes lauvu savstarpējās cīņas modelis? Vai esam vēl dziļāk ievesti cilvēka zemapziņas pagrabos — brīžam līdz pašmērķīgai cilvēka agresīvo tieksmju, neskaitāmo vēlmju, iekāres — atriebt otram savu sāpi — demonstrācijai?

«PASAULE VĒL NAV VIS TIK NOMIRUSI» (K. Skalbe)

Līdzās skatītājiem, kuri šajās Mihaila Kublinska izrādēs jūsmo par to eleganto iekārtojumu, par saviem iemīļotajiem aktieriem visā to krāšņumā un redz tur gan īstu «veco, labo teātri», gan Eiropas modernā teātra virzienu strāvojumus, ir arī tādi, kas jautā: «Kāpēc jāuzved tik šausmīgas lugas? Tie jau nav cilvēki, tie ir gatavie monstri! Kālab jārakņājas pa šiem cilvēka dabas atkritumiem? Vai tad režisora uzdevums ir kairināt skatītāja jutekļus? Organizēt aktiera aizrautīgas un meistarīgi imitētas emocijas, vairāk vai mazāk izteiksmīgas balss modulācijas tā, lai, spēlējot uz līdzjūtības stīgām, skaistas mūzikas pavadībā skatītāju krietni izraudinātu?»

Ar mākslinieces Lidijas Freimanes atļauju ielūkosimies viņas Elinoras lomas eksemplārā, kur fiksētas režisora piezīmes. Tas liecina par darba humāno pamatievīzi, par to, ka autora izsmalcināto izmisuma filozofiju Mihails Kublinskis tiecīs līdzsvarot ar garīgas attīrīšanās, cilvēciskas saprašanās un cerības meklējumiem. «Visa luga ir šķīstīšanās. Elinoras vārdos — «Mēs visi esam barbari» utt. — ir godīga atziņa par sevi pašu, par savu ģimeni, pasauli. Mēs visi esam izslāpuši pēc iekšējas cilvēciskas mīlestības. Pārtaisīsim savu mazo pasauli, ne liel! Jāsāk ar savu ģimeni. Cilvēka dzīve ir neprātīgs skrējieni līdz x gadiem, galā iegūstot atziņu, ka viss ir

bijis nepareizi. Patiesību patiesība ir tā, ka visa dzīve ar asinīm, meliem un izmisumu ir devusi apskaidrību: «Dievs ir jārada sevī!» Elinora visu mūžu ir atstūmusi maigumu, neticēdama tam. Ir redzēta tikai vara, kaislība, bet ne dvēseles skaidrība. Tas ir tas, pēc kā alkst Elinora un faktiski arī Henrijs, tikai viņš to neapzinās. Visa politika, varaskāre ir necība, nekas nestāv pāri cilvēcībai, dvēselei.»

So pašu problemātiku citā attiecību struktūrā turpina arī I. Zamiaka «Hamilkara kungs», kur abas Eleonoras tēlotājas V. Līne un A. Liedskalniņa sievietes pretrunīgās, bet saprast un dziedoties alkstošās dvēseles kvintesenci prot iznest kā savu vissvētāko pārlicību.

Rafinētu psihoanalīzi un intelektuālas rotaļas, sava veida «stikla pārlišu spēli» — cilvēces garīgās kultūras principu, priekšstatu virknējumu un pretnostatījumu, cilvēka esamības tragiskuma apziņu Mihaila Kublinska režijās tiecas nomainīt aizvien noteiktāka virzība uz harmoniju, cenšanās atgriezt cilvēku pie pamatjēdzieniem, ticības ideālam, mīlestības. Lai gan viņa režisora pozīcija joprojām ir līdzīga kora pozīcijai grieķu tragēdijā: tas visu redz, dzird, dzīvo līdzī un var brīdināt, bet tā spēkos nav ne mainīt notikumu gaitu, ne cilvēka dabu, — taču to raksturo aktīvāka līdzjūtība un tik tikko jaušama cerība: «Varbūt tomēr ?...» Galvenais varonis no spēcīgas personības, kura tiecas rast savu egoistisko vēlmju piepildījumu, vēršas personībā, kas ir spējīga uz altruismu. A. Strindberga izvirzīto vīrieša un sievietes nesamierināmo pretrunu un cīņas modeli, sāpīgo jūtu nepiepildījuma drāmu Mihaila Kublinska režijās nomaina kaut arī īslaicīga, tomēr harmonija, kas apliecina mīlestību gan kā tragisku, tikai izredzētajiem lemtu, tomēr kā augstākās garīgās sapratnes apzīmogotu likteni (V. Sekspīra «Romeo un Džuljeta»). Vides nomācošajai inercei, brīvai personības attīstībai naidīga sabiedriskā mehānisma un atsvešinātības betona sienai pretī režisors izvirza cerību, ka siena tomēr ir pārvarama.

Pēdējo gadu darbos virspusējas, mietpilsoniskas harmonijas noraidījums saslēdzas ar mūsdienīgu, lakonisku un ietilpīgu aktierisko izpaušmju meklējumiem — L. Stumbres lugu iestudējumi. Caurviju tēma par indivīda nepieciešamību atrīvoties no konvencionālisma žņaugiem un apliecināt savu patību un iekšējo neatkarību, ko spilgti pauda «Elektra — mana mīla», bet kam I. Zamiaka un L. Stumbres lugu uzvedumos bija it kā nogriezts vai vienkāršots sociālais un sabiedriskais konteksts, «Romeo un Džuljeta» atkal ienāk ar dziļāku sociālās vides pētījumu. Ar tieksmi ne tikai pēc vispārcilvēciskā, kas piederētu visiem laikiem (arī vismazākās nekonkrētības gadījumā tas neizbēgami noved pie abstraktā humā-

nisma), bet ar vēlēšanos iededzināt savos varoņos v iņ u laika — tā pretrunu un kaislību zīmes, kā arī plašāk atdarīt durvis s a v a laika postam un cerībām, lai no sarežģītības un «parastības, kas ir dzīve, nonāktu līdz vienkāršībai, kas ir māksla», kā teicis pats režisors.

Kādas banalitātes pārles varētu savērt no Mihaila Kublinska iestudējumu tekstiem (lai arī to pamatā vairumā ir laba dramaturģija)! Bet gandrīz vienmēr tos no banalitātes ir pasargājuši aktiera dzīvo jūtu intensitāte un tā cilvēciskā nozīmība, ko mākslinieki piešķirūši šim darbam. Uz aktieriem viņa iestudējumos es skatos kā uz savdabīgiem «jūtu fenomeniem», uz kuriem, šķiet, neattiecas izplatītā un paradoksālā atziņa par aktieru emociju divējādo dabu: aktieris, beidzis spēlēt, nesaglabā sevī nevienu no tām jūtām, ko tikko attēlojis. Mihaila Kublinska uzvedumu varoņu iekšējā dzīve ir savdabīgs «jūtu vezums», no kura nekas nenokrīt, viss ir ieslēgts zemapziņas sfērā un, krustojoties ar apziņas darbību, rada to paradīzes un elles, mīlas un naida, prieka un aizvainojuma, cerību un baiļu sajaukumu, kas tik intensīvu un uzskatāmu mums, skatītājiem, vērš šo aktieru dvēseles tēriņu un nosaka viņu spēles «karsto» stilu. Un, ja pieņem, ka režisora spogulis ir viņa aktieri, tad es tomēr gribētu uzminēt, kur slēpjas režisors pats. Jo maskēties var tiklab aiz krāšņas teatrālas togas, kā aiz nesaudzīgas atklātības.

Var meklēt arī starp V. Šekspīra «Romeo un Džuljetas» uzveduma efektīgajām teatrālajām maskām un minēt, kura varētu būt viņējā. Jo dzīves un teātra, cilvēka un maskas tēma te izvirzās kā viena no galvenajām. Režisors pēti vēlino Renesansi un tās cilvēkus, tiecoties lugas norisēm un varoņu likteņiem piešķirt maksimumu pietuvinājumu mūsu laikmetam. Pēti nevis Renesanses ziedu laika vitālo, dzīvespriecīgo spēli, bet laiku, kad sākotnējās humānisma idejas ir sevi jau daļēji vai pilnīgi izsmēlušas, kad cilvēku attiecībās ielauzusies vienaldzība, atsvešinātība un cietsirdība. Kad dzīve daudziem ir pārvērtusies par teātri, ko vairums spēlē truli, apātiski, aiz ieraduma (V. Soriņa Merkucio un režisora ievestā jauniešu grupa). Dažs vēl rod gandarījumu plaša vēriena sabiedriskās reprezentācijas spēlē (abi Kapuleti E. Dūdas un K. Sebra atveidojumā) vai maniakālu tieksmju apmierinājumā (J. Kaijaka asinskārais Tibalts). Sociālā maska ir kļuvusi par nepieciešamību, lai pielāgotos šai spēlei, eksistencei šajā vidē. Uz šīs mākslinieciskās dzīves pamata režisors modelē mūsdienīgu attiecību struktūru un pēti atsvešinātību visos līmeņos — gan sabiedriskajā, gan ģimeniskajā.

Veronas pretenciozās un laiskās, ārēji statiskās un iekšējos kompleksos verdošās dzīves spēles skatuviskajā atveidojumā Mihails

Kublinskis lieto metaforiskā teātra izteiksmes līdzekļus. Režisora ieceri konkrētā tēlainībā izvērsē G. Zemgala scenogrāfija ar augsto, pelēko, mēmo sienu skatuves aizmugurē un baismo bedri priekšplānā, starp kurām rit dikais, nervozi drudzainais un traģiskais dzīves teātris, ar izteiksmīgo kroņlukturi un gleznieciskajām kolāžām, kas atgādina par kādu laikmetiem cauri pulsējoša cilvēku pārdzīvojumu — moku, ciešanu, šausmu un ekstātiska prieka — mehānisma esamību.

L. Kugrēnas plastiski vieglā, it kā lidojošā Džuljeta un J. Reiņa gaišais, naivi sīrsnīgais Romeo uzvedumā parādās kā izredzētie, kā vienīgie, kuri grib un arī spēj — kaut tikai īsu brīdi — dzīvot bez maskas. (Interesanta šajā ziņā ir arī Parisa tēla, ko atveido R. Zagorskis, iecere, jo viņa nākamo likteni — dzīvot ar vai bez maskas — izšķir Džuljetas nāve.) Viņos koncentrējušies tās paauzdes garīgie meklējumi, alkas pēc ideāla. Tomēr, lai arī abu aktieru intensīvi izdzīvotā jūtu dzīve pārliecinoši pierāda, ka nekas tā neharmonizē cilvēka psihisko enerģiju kā mīlestība, lai arī tieši ar abu galveno lomu tēlotāju emocionālā kontakta nostiprināšanos uz skatuves uzvedums gūst arvien pārliecinošāku skanējumu, režisors nebūt neapgalvo, ka mīlestība ir vienīgais iespējamais ceļš patiesības un augstāka garīguma meklējumos. Skaists, cīņas un dzīves vērts, bet ne vienīgais. Uz to īpaši vedina I. Burāna un U. Dumpja dzīvesgudrais Lorencos, kurš uzkrājis arī iepriekšējo paudžu sāpju pieredzi un apliecina cilvēka prāta un gribas nepieciešamību un spēju stāties pretī ļaunumam.

Bet režisors? Viņš kārtējo reizi ir saglabājis tiesības uz masku. Man šķiet, ka viņš ir visur un tajā pašā laikā viņa nav nekur. Jo teātris ir šī režisora altāris, patvērumš, viņa rehabilitācijas un soda vieta, mūžīgās mokas un cerība. Viņa šagrēnāda. Un no tūkstošgalvainās masas, kas ne tikai pielūdz savus elkus, bet arī katru vakaru pagēr publisku grēksūdzi, viņš ir labi noslēpies.

Valda Čakare

VĒROJUMI, MINEJUMI, SECINAJUMI PAR KĀRLI AUSKĀPU

Rakstot par Kārli Auskāpu, Dailes teātra režisoru inscenētāju, dzimušu Lauvas zvaigznājā tieši četršimt gadu pēc Servantesa, Rīgas 49. vidusskolas, Rīgas Medicīnas institūta, Tautas Kinoaktieru studijas un divkārtēja Latvijas Valsts konservatorijas

absolventu (aktieru un režisoru nodaļas), manā rīcībā ir iespaidi par viņa iestudētajām izrādēm, nospēlētām lomām un «Dona Kihota» mēģinājumiem, kā arī sarunās ar režisoru iegūtā informācija. Daudz tas nav, bet varbūt pietiekami, lai, atsevišķus vērojumus sasaistot kopā ar minējumiem, nonāktu pie dažiem secinājumiem

REZISORS. BET VAI JAUNAIS?

Par Kārli Auškāpu ierasts runāt kā par jauno režisoru. Viņam ir trīsdesmit septiņi gadi, par kuriem var teikt «jau» un var teikt arī «tikai», jo dažs labs jauno kategorijā ieskaitīts režisors var lepoties ar vēl daudz lielāku gadu skaitu. Oficiālu dokumentu, kas apstiprina viņa režisora kvalifikāciju, Kārlis Auškāps saņēma pavisam nesen — pēc teicami novērtētā diplomdarba — A. Gelmaņa lugas «Vieni un kopā ar visiem» iestudējuma 1984. gada pavasarī. Tomēr apzīmējums «jaunais», kas izrāžu vērtēšanas praksē nereti tiek lietots kā segvārds ieilgušai profesionālai neparībai, viņam vairs nepieder. Kārli Auškāpu gribas dēvēt vienkārši par režisoru.

Viņam ir uzkrājusies vērā liekama pieredze — divdesmit iestudējumi, no kuriem puse tapusi asistenta vai otrā režisora statusā, bet pārējo uzvedumu programmas lapiņās (sākot ar 1978. gadu) režijas virsvadības ailē lasāms vienīgi Kārļa Auškāpa vārds. Taču pats galvenais, kas liek domāt par Kārli Auškāpu kā par pilntiesīgu, sevi pierādījušu režisoru, ir viņa iestudējumu profesionālā stabilitāte. Kārļa Auškāpa līdzšinējais veikums rada drošības izjūtu, pārliecību, ka arī turpmāk iestudējumu pamatā būs nopietns literārs materiāls — dziļi izlasīts un izprasts, oriģināli un patstāvīgi iztulkots skatuves valodā. Protams, no neveiksmēm pasargāts nav neviens.

Un vēl kāds faktors, kas, manuprāt, vairs neļauj Kārli Auškāpu ieskaitīt jauno režisoru kategorijā. Tā ir atbildības apzināšanās par aktieriem, par visiem tiem cilvēkiem, kuri piedalās izrādes veidošanā, un spēja šo atbildību uzņemties. Par to īpaši nemēdz runāt — tik pašsaprotama un nediskutējami nepieciešama tā liekas. Taču teātru praksē šīs atbildības nereti pietrūkst. Režisors, tāpat kā jebkurš mākslinieks, ir egoists, un tas ir dabiski. Viņam tādām jābūt, lai spētu pārvarēt visus šķēršļus ceļā uz savas ieceres realizāciju. Un radīšanas aizrautībā tik grūti iedomāt par citiem! Ir nepieciešams cilvēcisks briedums, lai pilnām spētu apzināties ne vien to, ka aktieri ir tavu ieceru realizētāji, bet arī to, ka no tevis ir atkarīga viņu radošā izaugsme.

— Kad tikko sāku darboties režijā, saistoša likās iespēja būt par suverēnu radītāju, kas no haosa taisa jaunu pasauli, kurā katram elementam ir sava noteikta vieta. Tagad lielāko gandarījumu sagādā tie mirkļi, kad radošā brīnuma dzirkstis izdodas izšķilt no citiem, vispirms jau no aktieriem, kad viņi atmodina sevi improvizācijas pašsajūtu.

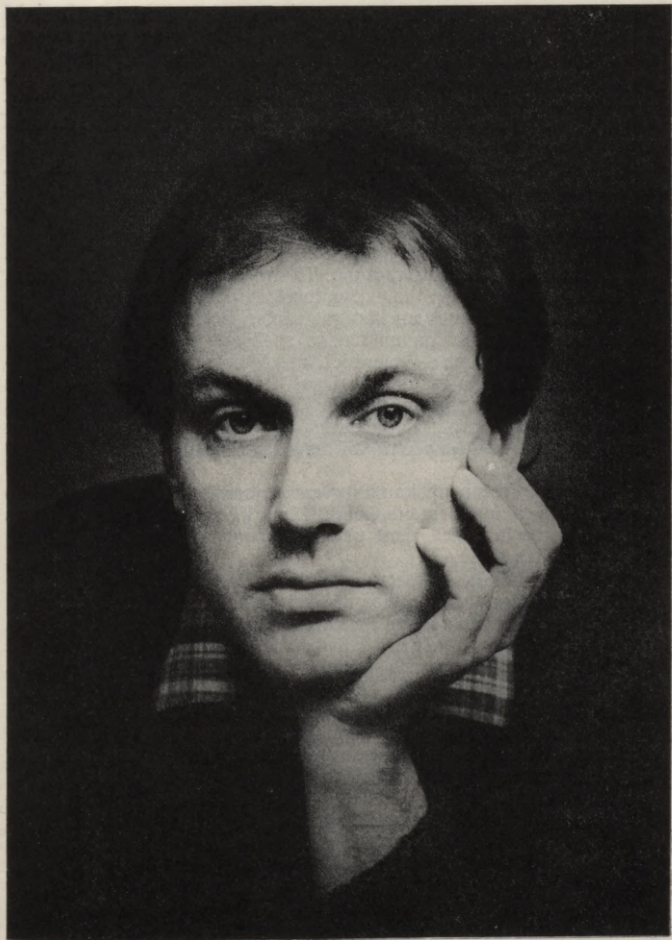
Sajā dzīves periodā es labāk gribu palikt kopā ar aktieriem un meklēt viņu tēlu dzīves. Ideja vienmēr ir nabadzīgāka par tēlu. Labāk akords, kaut arī drusku netīrs, nekā viena tīra, bet plika nots. Var taču gadīties, ka īsti precīzi nenoformulēta ideja rada brīnišķīgu izrādes tēlu.

Gadīties droši vien var, bet pieredze rāda, ka «akordu» spēlēšana mēdz būt auglīga tikai tad, ja pašā režisorā emocionāli nojauta vai intelektuāli formulēta skan tā viena «plikā nots», kas neļauj izrādes idejai nogrimt sadzīves sīkpatiesībīnās. Kārļa Auškāpa veidotajās izrādēs šī nots ir saklausāma. Tieši tāpēc režisora uzticēšanās aktieriem nebūt neizriet no vājuma, gaidot, lai viņi bez režisora palīdzības sadzīvo savus tēlus un tā uzceļ izrādes kopīgo ēku. Gluži otrādi — Kārlis Auškāps jūtas pietiekami stiprs savās pozīcijās un tāpēc spēj iet pretī aktieriem, konfrontēt savu viedokli ar viņējo, uzklaut iebildes, pretargumentus, vēl un vēlreiz pārbaudīt savas ieceres dzīvīgumu.

Tādā kolektīvā, kāds ir Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris, režisoram iznāk strādāt ar lielu skaitu aktieru, kuri pieder pie visdažādākajām paaudzēm, kuriem ir atšķirīgas mākslinieciskās individualitātes, darba ritms, stils, temps un arī atšķirīgi priekšstati par savu vietu teātrī. Veidojot tādas vērienīgas iestudējumus kā «Zilais putns», «Serloks Holmss» un patlaban «Dons Kihots», ar visām šīm atšķirībām jāsastopas vienas izrādes ansambļa ietvaros. Kā panākt vienotu radoša darba atmosfēru?

Režisors cenšas rosināt aktierus uz cilvēcisku atvērtību, mudiņot viņus pašus izteikties, meklēt asociācijas no savas dzīves. Dažbrīd sāk šķetināties īsti garš pavediens: vieni stāsta savas jaunības atmiņas, otri — ticamus un neticamus atgadījumus, trešie pūlas aprakstīt savas izjūtas kādā neparastā situācijā, ceturtnie — atcerēties līdzīgus notikumus, par kuriem lasīts grāmatās vai kuri redzēti filmās, līdz tas viss aiziet diezgan tālu prom no topošās izrādes. Haoss, bet šis haoss tiek izraisīts ar mērķi radīt un uzturēt aktieros pārliecību, ka iestudējuma liktenis vistiešākā veidā ir atkarīgs no katra mākslinieka individuālā ieguldījuma un aktīvās līdzdalības radošajā procesā.

Taču — aktieru radošo aktivitāti jāspēj vadīt, ievirzīt ieceres īstenošanai nepieciešamajā gultnē. Un te nu režisoram jābūt smalkam



psihologam, katra aktiera dabas pazinējam, lai aktiera paša labā un dažkārt pat pret viņa pārliecību panāktu vislabāko rezultātu.

Kādā «Dona Kihota» mēģinājumā Kārlis Auškāps aktierim — talantīgam un atzītam premjeram piedāvāja konkrētu tēla rīcības motivāciju, ko mākslinieks noraidīja, jo viņam tā šķita pārāk racionāla, viņa emocionāli impulsīvajai dabai nepieņemama. Režisors arī neuzstāja, taču turpmāko darba procesu, iesaistot diskusijās pārējos ansambļa dalībniekus un atsaucot prātā līdzīgas dzīves situācijas, virzīja tā, ka aktieris caur savu emocionālo pasaules izjūtu nonāca pie tā paša risinājuma, kuru viņam sākumā bija piedāvājis režisors. Nonāca kā pie visatbilstošākā un vienīgi iespējamā. Režisors īgni neaizrādīja aktierim, ka viņš to jau tika ierosinājis, tā vietā režisors uzteica aktiera atradumu. Tā arī ir kolektīva radošā darba būtība — modināt katrā kolektīva locekli līdzautorības apziņu viņa paša talanta atklāsmes un kopīgās idejas īstenošanas vārdā.

Bezglāda daudz garīga un fiziska spēka no režisora prasa tāda iešana pretī aktieriem — pierādot, meklējot arvien jaunus, pārliecinošākus asociāciju lokus un tai pašā laikā saglabājot redzīgumu un elastību, kas kopīgā mērķa vārdā nereti liek atteikties no sava piedāvātā varianta par labu citam — auglīgākam. Ne velti dziļumā gruzd nostalgija pēc tā, lai tava darba rezultāts būtu atkarīgs tikai no tevis paša.

— Vienmēr esmu apskaudis gleznotāja neatkarību. Viņa darbs nav atkarīgs no citiem cilvēkiem. Tāpat kā sportā — ir tādi sporta veidi, kuros tu cīnies viens pats. Un ir komandas spēles. Teātris ir komandas spēle.

Būt par komandas kapteini nav viegli, taču nesaudzīgā sevis tērēšana, strādājot ar komandas dalībniekiem — aktieriem, nes labus augļus: tieši Kārļa Auškāpa izrādēs ir tapuši tādi izcili aktierdarbi kā Olgas Dreģes Nataša un Harija Liepiņa Golubevs («Vieni un kopā ar visiem»), Eduarda Pāvula Gelovani («Brīvais temats»), Valentīna Skulmes Šerloks Holmss («Šerloks Holmss»), Marinas Janaus Hermīne un Jura Strengas Hallers («Stepes vilks»).

Rūpes un bažas par aktieriem, par viņu radošo likteni Kārlim Auškāpam liek uzticēt atbildīgus uzdevumus arī maz nodarbinātiem aktieriem, kaut gan pašam tādēļ ir nācies ciest — izrādes ieceri nav izdevies realizēt. Toties doma par neizmantotu vai mazizmantotu iespēju atklāšanu viena tipa lomās nodarbinātā aktierī dažkārt pateikusi priekšā pavisam jaunu skatījumu uz dramaturģiskā materiāla problemātiku. Tā notika, piemēram, A. Gelmaņa lugas «Vieni un kopā ar visiem» iestudējumā. Atzītajam romantisko varoņu interpretēt Harijam Liepiņam atveidojot lietišķo cilvēku Golubevu, dzīma pilnīgi jauna kvalitāte, kas lugas šaurajai ražošanas problemātikai piešķīra filozofisku skanējumu un nozīmību.



A. Gelmaņa «Vieni un kopā ar visiem» Dailes teātri. Natālija Golubeva — A. Kantāne, Andrejs Golubevs — H. Liepiņš

Tāpat kā toreiz, 1966. gadā, kad Pētera Pēterona iestudētajā E. Radzinska lugas «Filma top...» uzvedumā Harijam Liepiņam kinematogrāfijas priekšnieka Trofimova tēlā (cilvēciski tas bija talantīgā un radošās darbības alkstošā Golubeva pretmets) izdevās parādīt aktīva, bet neradoša cilvēka sociālo bīstamību.

Saprotams, ka ne jau visos gadījumos Kārļa Auškāpa mēģinājumi atvērt kāda piemirsta aktiera mākslinieciskās potences vai izslīpēt jaunas šķautnes atzītu meistarū sniegunā ir vainojošies ar spožiem panākumiem. Taču svarīga ir pati tendence, kas izriet no režisora centieniem nodibināt savstarpējas pašāvēības un uzticības atmosfēru, bez kuras patiesi radoša sadarbība nav iedomājama.

IZTURĒT, LAI PASTĀVĒTU

Kārļa Auškāpa profesionālā un cilvēciskā brieduma pakāpe liek raudzīties uz viņu kā uz mākslinieku, kuram vairs nav nepieciešamas jaunajiem režisoriem piešķirtās atlaides. Tai pašā

laikā, ja gribam saprast, ko jaunu latviešu teātra mākslai ir devusi Kārļa Auškāpa personība, par viņu nevar runāt atrauti no tiem režisoriem, kuri sevi pieteikuši pēdējos desmit gados (īpaši gribu uzsvērt — no režisoriem, nevis no izrāžu iestudētājiem, kuru kopskaitis pārsniedz divus desmitus). Jo, neskatoties uz pasaules uztveres un estētisko principu atšķirību, dažādajām profesionālās varēšanas pakāpēm un pieredzi, viņi visi kopā izsaka mākslā vienu laiku, raksturo vienu noteiktu posmu republikas teātra attīstības procesā, un tieši no viņiem atkarīgs, kāda nākotnē veidosies Latvijas teātra seja.

Kārlis Auškāps ar savu, kā pats uzskata, pārsvarā holerisko temperamentu, kurā vēlētos pastiprināt sangviniķa iezīmes, savu profesijas biedru starpā šķiet pati harmoniskākā personība. Blakus Valentīna Maculēviča strikti ievērotajai aktīva dzīves pārveidotāja, nesamierināma cīnītāja pozīcijai, Valda Lūriņa impulsīvajai, grūti prognozējamai tieksmei būt sabiedrisko aktualitāšu degpunktā, Edmunda Freiberga aizrautībai ar cilvēka dabas izpēti — no melnāko negāciju asprātīga atmaskojuma līdz dvēseles skaistuma apliecinājumam, arī Haralda Ulmaņa skaudrajiem cilvēka psiholoģiskās un sabiedriskās esamības sakarību atsegumiem, Vara Vētras vēl daļēji abstraktajām, bet nopietnajām psiholoģijas studijām un Alvyja Birkova labsirdīgajai vai kodīgajai ironijai par apkārtējo pasauli Kārlis Auškāps liekas visvairāk pretimnākošs, gatavs uzklaut un iedziļināties vispretrunīgākajos viedokļos. Viņā ir visvairāk iecietības pret cilvēka vājumu, gribas saprast un mierināt.

— Ar mierinājumu es nesaprotu ilūzijas vai melus. Mākslai jābūt tādai, kas dod cilvēkam spēku dzīvot, palīdz viņam saprast likumsakarības, apzināties sevi kā pasaules daļu, apjēgt, ka tas, kas notiek ar viņu, ir noticis arī ar citiem cilvēkiem citos laikos. Vissvešākā mākslai ir vienas dienas problēmu akcentēšana. Tas ir žurnālistikas un feletonistikas uzdevums.

No diviem nesaraujami saistītiem cilvēces attīstības ceļiem — apstākļu pārveidošanas un indivīda tikumiskas pilnīgošanas — Kārlis Auškāps lielāku nozīmi piešķir otrajam. Viņš māca pacietību, aicina izturēt, saglabāt garīgu neatkarību un cilvēcisku cieņu situācijās, kad tas liekas neiespējami. Kārļa Auškāpa izrāžu varoņi vairāk tiecas nevis iedarboties uz apkārtējo pasauli, bet gan nosargāt savu «es» pret tās deformējošo spiedienu. Nebūt ne tāpēc, ka viņi būtu inertī un pasīvi, tikai viņu aktivitātei lielākoties ir paš aizsardzības raksturs. Tā ir tāda kā dvēseles profilakse, norūdišana — parādīt, cik daudz ir atkarīgs no cilvēka spējas saņemt un izturēt, lai pastāvētu. Varbūt Kārļa Auškāpa mākslinieciskā programma tieši tāpēc izraisa tādu palāvības un drošības izjūtu, ka tā neaicina uz risku un avantūrām, nesola zvaigznes no debe-

sīm, bet apsver reālās iespējas, respektīvi, cenšas mierināt, neradot tukšas ilūzijas.

Var minēt, kādi faktori sekmējuši šāda pasaules skatījuma veidošanos. Dzīves pieredze, sākotnēji izvēlētās un apgūtās ārsta profesijas humānā būtība, fundamentālās zināšanas literatūras un mākslas piedāvātajos dzīves problēmu risinājumos, bet visvairāk varbūt Dailes teātra māksliniecisko meklējumu kopīgā virzība.

Kārļa Auškāpa studiju laiks bija septiņdesmito gadu pirmā puse, kad Dailes teātri noritēja spraigs izrāžu iestudēšanas (1973./74. gada sezonā, piemēram, tapa deviņi uzvedumi) un pedagoģiskais darbs, kas veda pretī visa kolektīva un tā mākslinieciskā vadītāja Arnolda Liniņa radošam pacēlumam septiņdesmito gadu vidū. To vainagoja tādi republikas teātra dzīvē nozīmīgi iestudējumi kā «Pēdējā barjera», «Brands», «Bišu Ole», «Kādas sēdes protokols», «Kaija».

Vispārēja radoša veiksmē teātrī, tāpat kā jebkurā citā kolektīvā, briedina vai atjauno katra kolektīva locekļa ticību saviem spēkiem, stimulē meklējumu garu, sekmē jaunu talantu atrašanos. Tālab Kārlim Auškāpam pavērās visplašākās iespējas sevis atrašanai un apliecināšanai. Viņa iesvaidīšana režijas mākslas noslēpumos notika caur praksi — no skatuves strādnieka darba iepazīšanas līdz pat režisora inscenētāja amata mākas apguvei, kas noritēja, ne tik daudz pārbaudot praksē jau gatavas teorētiskas atziņas, cik nonākot pie šīm atziņām konkrētu praktisku jautājumu risināšanas gaitā.

Jau studiju gados Kārlis Auškāps ar režisora asistenta tiesībām sāka piedalīties izrāžu iestudēšanā. Viņam līdzdarbojoties, tapa «Pēdējā barjera», «Brands», «Kaija» un vēl citi uzvedumi.

— Asistenta pieredze man devusi visu, jo man bija iespēja daudz darīt pašam. Arnolds Liniņš iemeta mani kā kucēnu ūdenī un ļāva ķepuroties.

Novārtā nepalika arī aktierdarba pieredzes papildināšana. Pirmajā studiju gadā atveidotajam Bepo Dālderim G. Priedes komēdijā «Otilija un viņas bērnbērni» sekoja nozīmīgas lomas izrādēs «Īsa pamācība milēšanā» (Viļņu Jānis), «Barbari» (Čerkuns), «Brands» (Fogts), «Garas dienas ceļš uz nakti» (Džeimijs).

— Par sevi kā par aktieri nekādas ilūzijas neloloju un nekad neesmu lolojis. Bet teātris ir sācies ar aktieri, un man kā režisoram ir svarīgi šai saknei piekļūt un izbaudīt to uz savas ādas. Ja es nebūtu spēlējis, es varbūt teorētiski vairāk zinātu, bet praktiski sajustu un saprastu mazāk.

Kārlis Auškāps mācījās Dailes teātra 5. studijā. Ar 5. studiju Arnolds Liniņš pirmo reizi viskonsekventāk centās realizēt savu pedagoģisko programmu, kuras galveno saturu veidoja cīņa pret visu

melīgi teatrālo. Viņš mērķtiecīgi atraisīja un kopa studistos spēju būt patiesiem vissikāko ikdienas norišu un elementārāko garīgo procesu atklāsmē, spēju veidot dzīvus kontaktus ar partneri.

Minēto profesionālo iemaņu nepieciešamība izrietēja no Arnolda Liniņa režijas principiem, kuri prasīja izradē dzīvei tuvu atmosfēru, ko neiegrožotu režisora uztipta koncepcija. Kārlis Auškāps uz studiju gados ieliktajiem pamatiem būvēja pats savu māksliniecisko programmu. Arī tajā ļoti svarīga ir dzīves norišu un cilvēka iekšējo procesu plaša un dziļa izpēte, kas gan nekad nav izvirzīta par pašmērķi, bet kalpo konsekventai režisora idejiskās koncepcijas realizācijai.

Katra mākslinieciska virziena attīstības gaitā ir savi kāpumi un kritumi. Apliecinājumam un stabilizācijai nereti mēdz sekot situācija, kad virziens sāk atspoguļot nevis dzīvi, bet pats sevi. Tā arī Dailes teātra septiņdesmito gadu vidus augstajam panākumu vilnim sekoja atplūdi, kad cita pēc citas parādījās vairākas izrādes, kurās risinātajām problēmām bija vispārpsiholoģisks raksturs un pietrūka laikmeta konkrētības.

Pret radošu neveiksmju brīžiem nodrošināts nav neviens mākslinieks. Līdzēt no malas neko nevar, atliek vienīgi mobilizēt spēkus un gaidīt otrās elpas iestāšanos. Tas ir grūts laiks gan pašam māksliniekam, gan viņa vadītajam kolektīvam. Tāpēc šajos sarežģītajos apstākļos uzmanību piesaista otrs režisors, un tas šai gadījumā ir Kārlis Auškāps, kurš nu jau ilgāku laiku ir apliecinājis savu spēju izvirzīt konkrētus un skaidrus mākslinieciskos uzdevumus un mērķtiecīgi tos īstenot. Taču apziņa, ka kolektīva un skatītāju cerības saistās tieši ar tevi, uzliek lielu atbildību. Varbūt šī apziņa vispēcīgāk atbalsojas Kārļa Auškāpa mākslas aicinājumā izturēt, nezaudēt ticību cilvēkam kā radošai personībai.

AR KARSTU SIRDĪ UN VĒSU PRĀTU

— Režisoram radišanas mirkli vienlaikus nepieciešama karsta sirds un vēss prāts. Tikko tu pārvērties par uzraugu un repetitoru, tu kļūsti neauglīgs, tikko esi radošs un jūtīgs — kļūsti nevarīgs attiecībā pret aktieri.

Režisoram patiesi vairāk nekā jebkuram citam māksliniekam jāprot savienot nesavienojamais vai gandrīz nesavienojamais. Taču, paturot prātā sirds un prāta līdzsvaru kā ideālu, vēlreiz jākonstatē, ka praksē viens no šiem savstarpēji saistītajiem pretmetiem mēdz ņemt virsroku. Tāpēc varam runāt par diviem mākslinieku pamattipiem — emocionālo un intelektuālo. Arī režijā.

Kārlis Auškāps, manuprāt, pieder pie intelektuāla cilvēka tipa. Viņa izrādēs viss ir saskaņots un precīzi aprēķināts, vienalga, vai režisors uzstājas kā filozofiski apercīgs vērotājs, asprātīgs izskaidrotājs vai pārgalvīgs fantazētājs. Darbā ar aktieriem viņš pat vislielākās radošās atrasisitības brīdī nezaudē spēju novērtēt situāciju, no malas kontrolēt savu attieksmi pret ansambli. Kārļa Auškāpa iekšējā prasība pēc savstarpējo attiecību kultūras šķiet nevis apgūta, ar gribasspēku un piespiešanos ievērota, bet viņa dabā ieprogrammēta.

Un vēl. Kārļa Auškāpa vadītajā mēģinājumu procesā kļūst redzams, cik liela nozīme blakus emocionālajai pieredzei ir zināšanām — plašām un daudzpusīgām zināšanām literatūras, mākslas, mūzikas, vēstures un citos jautājumos. Trāpīgs literatūras piemērs vai vēstures fakts dažkārt aktieros spēj raisīt pat būtiskākas asociācijas par dzīvi nekā viena laimīgi atrasta emocionāla stereotipa apnicīga zelēšana. Tā, runājot ar aktieriem par to, kāds spēks donam Kihotam liek mērot dzīves īstenību ar citu mērauklu nekā viņa līdzilvēkiem un «staigāt trīs centimetrus virs zemes», režisors izmantoja konkrētu piemēru no mūsu pašu vēstures un literatūras.

— Parasti dons Kihots tiek spēlēts tā, ka viņu tur gaisā iztēles spēks. Man liekas, ka tas ir ticības spēks. Un tas ir pavisam kas cits. Tas ir pulkveža Jukuma Vācieša sprediķis Piņķu baznīcā: «Savam spēkam, zemgalieši, ticiet, / Savam naidam, savai izturībai...» Fantāziju ierosināt ir viegli, grūtāk dabūt asaru, sāpi par sevi un citiem.

Ir tāds cēlonis, kādēļ Kārļa Auškāpa personība liekas tuvēka intelektuāla mākslinieka tipam. Izrādēs mūsu priekšā atklājas Kārļa Auškāpa radītā pasaule — bet vai nekad neatklājas viņš pats?

Ir tāda spēle. Vienam no tās dalībniekiem jāatrod kāds paslēpts priekšmets. Kamēr viņš šo priekšmetu meklē, pārējie skaļi konstatē: «Auksts — silts — karsts» — atkarībā no tā, vai meklēts tiek pareizā virzienā. Jo tuvāk slēptuvei, jo karstāks. Kārļa Auškāpa izrāžu daudzveidīgo pasauli pārlūkojot, atklājas, ka arī tajā ir zona, kurai tuvojoties skaidri jūtam — karsts! Tūdaļ režisora «es» pavērsies mūsu skatienam. Un tā arī notiek. Jo te tiek lemts mākslinieka liktenis, risināts jautājums par radoša cilvēka dzīves pozīciju, par viņa attieksmi pret pasauli. Pieskaroties šai tēmai, režisors kļūst atklāts, neaizsargāts, viegli ievainojams.

1977. gadā kopā ar Arnoldu Liniņu iestudētajā izrādē «Nāc uz manām trepēm spēlēties!» Cēzara Kalniņa impulsīvā, šķiet, ar kailiem nervu galiem tvērtā pasaules izjūta izskanēja kā jaunā aktiera Andra Bērziņa un arī jaunā režisora Kārļa Auškāpa manifests. Tajā satraukti un dedzīgi tika izteikta gatavība aizsargāt talantu un tā

tiesības uz pašrealizāciju, aktīvi ejot dzīvē un noraidot melus un kompromisus. Kopā ar Cēzaru uz viņa talanta aizsardzības barikādēm pārliecinoši cīnījās Mirdzas Martinsones vai Akvelīnas Līvmanes Bella, līdz ar viņa spēku izsīkumu arvien stiprāka kļuva Dīnas Kuples Anita Sondore.

1983. gadā notika A. Gelmaņa lugas «Vieni un kopā ar visiem» uzveduma pirmizrāde. Bija pagājuši seši gadi, klāt nākusi dzīves un profesionālā pieredze, varbūt sabrukusi kāda ilūzija, piedzīvota kāda vilšanās. Un A. Gelmaņa dramaturģiskās situācijas ziņā visai sakonstruētā luga kļuva par pamatu, lai režisors izteiktu savu pašreizējo pārliecību un dvēseles stāvokli. Kopā ar Harija Liepiņa talantīgi un dzīvi atveidoto Golubevu (šo lomu spēlēja arī Juris Strenga un Uldis Dumpis) Kārlis Auškāps, tāpat kā pirms sešiem gadiem, vēlreiz apstiprināja cilvēka aktīvas, nesamierināmas pozīcijas nepieciešamību. Tāpat kā Andra Bērziņa Cēzarā, arī Harija Liepiņa Golubevā spēlēja jau pati aktiera personība. Toreiz — izsakot jaunības kategoriskumu, atvērtību un uzticēšanos pasaulei, tagad — pieredzējuša, zinoša cilvēka šaubās un pretrunās rūdīto ticību. Dzīve ir izrādījusies sarežģītāka, nekā jaunībā cerēts. Bez kompromisa iztikt nav bijis iespējams. Golubevam dārgi jāmaksā par iespēju strādāt iemīļotu darbu, par iespēju būt dzīves vidū un apliecināt sevi kā radošu personību, viņam jāmaksā ar mīlestību, ģimenes laimi un dēla veselību. Un viņš maksā, jo nespēj stāvēt dzīves malā ar tīrām rokām un sirdsapziņu. Un, ja arī viņš stāvētu malā, vai sirdsapziņa paliktu tīra?

Taču starp Cēzaru Kalniņu un Golubevu bija H. Heses «Stepes vilka» varonis Hallers. «Stepes vilks» ir viens no Kārļa Auškāpa filigrānāk izstrādātajiem uzvedumiem — ar patiesu prātnieka tvērienu veidota filozofiska studija Mazās zāles apstākļos. Paša izvēlēts materiāls (šķiet, šāda literatūra Kārlim Auškāpam īpaši tuva — gudra, ironiski asprātīga, izsmalcināta, bet cilvēcīga), paša veidots dramatisējums.

Harijs Hallers ir apzīmogots ar izredzētības, ar radošas personības zīmogu. Apzinādamies savu izredzētību, Hallers cenšas turētīs malā no dzīves, kas draud ietekmēt viņa personību, pielāgot to saviem ritmiem, savam plūdumam. Hallers ir kā jautājums, ko režisors uzdod pats sev, — varbūt ir iespējams stāvēt ārpusē, varbūt Cēzara Kalniņa protests, viņa izmisīgā cīņa ar netaisnīgumu ir nevajadzīga bērnišķība? Atbilde ir viena — nē! Režisors Halleru apsūdz vienaldzībā un negribēšanā kontaktēties ar apkārtējo pasauli. Ne režisoram, ne Hallera lomas atveidotājam Jurim Strengam nenākas viegli viņu tiesāt, tāpēc ka tas ir inteligents, talantīgs, gudrs cilvēks, līdzīgs viņiem pašiem. Hallera iekšējās pretrunas un šaubas tiek vērgi uzklaustītas, viņa pozīcija saprasta un novērtēta.

Bet — ne pieņemta. Jo spoguļošanās pašam sevī padara cilvēku neauglīgu, iztukšo pašu un citus, neļaujot izjust radoša piepildījuma mokas un prieku. Tāpēc kā apstiprinājums tam, ka režisors turpina būt uzticīgs Cēzara manifestam, aiz Hallera nāca Golubevs — zem pašpārmetumu un dzīves šķēršļu nastas strauji sirmojošs, bet ne vienaldzīgs vai dzīvi apnicis cilvēks.

Šīs trīs izrādes iešķel plaису Kārļa Auškāpa harmoniskajā pasaulīnā. Tie ir režisora pašatklāsmes mirkli, kuros viņš dodas mums atminams, vēl jo emocionālāki un dziļāk skaroshi tāpēc, ka pazibējuši par spīti teicami organizētai intelektuālai pašai aizsardzības sistēmai.

Zinot, ka režisors spējīgs uz tik augstu cilvēciskas atklātības pakāpi, pārsteidz un gandrīz vai amizē vieglums, ar kādu viņš sev vienaldzīgā materiālā iekomponē vispareizākās un sabiedrībā aprobētās idejas. Šajā ziņā raksturīgs bija H. Vuolijoki lugas «Niskavuori maize» uzvedums, ko Kārlis Auškāps kopā ar Juri Strengu iestudēja somu dramaturģijas festivālam par godu. So izrādi skatoties, nāca prātā Kārļa Auškāpa tēlotā Bēkona liekulīgi padevīgā sejas izteiksme, kad viņš, noklusējot savas patiesās domas, nolieca galvu karalienes Elizabetes priekšā. H. Vuolijoki nepretenciozais raksturu psiholoģijas pētījums bija iestudēts kā solīda ideju drāma, kuras galvenais patoss sasaucās ar mūsdienu kaismīgajiem aicinājumiem doties uz laukiem un mīlēt zemi, jo tas palīdzētu sasiet pārtrūkušās saites ar dabu un tēvutēvu darba tikumu. Pie sarežģījumiem, kādi varētu rasties, šo visādi slavējamo programmu īstenojot, režisors nepakavējās.

Turpretī interesantas un saistošas tēmas vārdā Kārlis Auškāps arī vājāku dramaturģisko materiālu prot izspiest kā citronu, maksimāli izmantojot tā piedāvātās iespējas. Tā notika ar gruzīnu dramaturga A. Chaidzes lugu «Brīvais temats», kuras iestudējumā blakus Eduardam Pāvulam interesanti atklājās Anita Grūbe, Ausma Kantāne un Zigrida Stungure. Uzlādējot stereotipās tēlu attiecības ar dzīves patiesību, Kārlis Auškāps risināja principiālu sarunu par to garīgo mantojumu, ko katra paaudze saņem no iepriekšējās, par to, cik vitāli nepieciešami ir pārvarēt bailes no patiesības un ieklausīties sirdsapziņas balsi, jo citādi var pienākt brīdis, kad tā aplūsis pavisam.

PAR RUPJMAIZI UN IT SEVIŠKI PAR KOKĀM

Ir režisori, kuru māksliniecisko centienu idejisko virzību viegli noteikt, jau tikai pārļaižot skatienu viņu veidoto iestudējumu arišai. Kārlis Auškāps tāds nav.

— Es neesmu izšķīries par to, kāds ir mans teātris. Manuprāt, teātri ir iespējams viss, te nedrīkst dogmatiski palikt pie kaut kā viena. Ir tik daudz dažādu teātru. Vispirms jau «svētais» un «rupjais» — pēc Pītera Bruka iedalījuma. Viens cēlies no rituāliem, reliģiskām ceremonijām, otrs — no jokdaru priekšnesumiem uz laukuma. Vienam jāurda, jāsatrauc cilvēka sirdsapziņa (varam to saukt arī par diskomforta mākslu), otram kā komforta mākslai cilvēks jāuzlādē, jāasajūsmina, jāizklaidē. Vismaz šos divus teātrus vajag respektēt, jo, manuprāt, nepieciešami abi. Prasīt, lai pastāvētu tikai cilvēkus urdošs teātris, būtu tas pats, kas prasīt, lai cep tikai rupjmaizi un pārstāj cept kūkas.

Režisors nevēlas kļūt par viena teātra virziena sludinātāju un aizstāvi. Viņš sev izvirza tādus pašus uzdevumus kā visai teātra mākslai kopumā. Savā dzīves skatījumā viņš tiecas nevis uz pasaules sašaurināšanu, bet uz pasaules paplašināšanu gan satura, gan formas nozīmē. Daudzveidīgs un ietilpīgs problēmu loks Kārļa Auškāpa iestudējumos apvienojas ar interesantiem un negaidītiem izteiksmes līdzekļu meklējumiem. Te ir gan detalizētas cilvēka psiholoģiskā tuvplāna studijas, pie tam uz Dailes teātra milzīgās skatuves («Vieni un kopā ar visiem»), gan tiecība atrast ekvivalentu filozofiska vispārinājuma un konkrētu sadzīves tēlu apvienojumam («Zilais putns»), gan mēģinājumi skatuves publicistikā (patstāvīgi veiktais uzdevums kopā ar Arnoldu Liniņu iestudētajā izrādē «Zili zirgi sarkanā plavā»), gan cilvēka domu un jūtu tulkojums kustībā un plastikā («Sapnis vasaras naktī»), gan laukuma teātris («Dons Kihots»), gan arī rēvijas tipa dziesmuspēles («Serloks Holms» un «Džons Neilands»). Un kur tad vēl tādi milzīgi masu uzvedumi kā Dziesmu svētki, kuru inscenētājs Kārlis Auškāps ir kopš 1979. gada. Tas nav tikai uzlikts pienākums, bet darbs, kas sagādā patiesu gandarījumu.

— Tā ir lieliska sajūta, kad visapkārt tik daudz iekšēji vienotu, kopīgas sajūsmas un pacilātības aizrautu cilvēku un kad vari izjust sevi kā tautas daļu.

Šī daudzveidība liecina, ka režisoru nenodarbina kāds viens noteikts estētisko meklējumu virziens, nedz arī vēlme kopt kādu konkrētu žanru vai orientēties uz strikti ierobežotu skatītāju auditoriju. Viņaprāt, teātrim ir nepieciešama spēja brīvi rīkoties ar skatuves formām, nepakļaujot tās kādam vienam, kaut arī varbūt veiksmīgi atrastam skatījumam uz dzīvi.

Ne vienmēr Kārlim Auškāpam bijis iespējams strādāt pie paša izlolotas ieceres realizācijas. Eksistē taču oficiāli apstiprinātais repertuārs ar visiem no tā izrietošajiem noteikumiem. Gandrīz vai vairāk ir bijis tādu gadījumu, kad režisoram nācies reķināties jau

ar konkrētu dramaturģisko materiālu. Tomēr, par spīti šim ierobežojumam, domājot par visplašāko un visatšķirīgāko skatītāju auditoriju, Kārlis Auškāps allaž konsekventi un godprātīgi ir centies cept gan rupjmaizi, gan kūkas (kaut arī uz jautājumu par to, kāds ir viņa visiecienītākais ēdiens, režisors pēc neilgām pārdomām atbild: rupjmaize).

Ieviesies liekulīgi puritānisks uzskats, ka tā saucamo komercizrāžu iestudēšana, izdabājot publikas gaumei, nozīmē nodevību pret lielo mākslu. Jo teātrī ir jāveic audzināšanas funkcijas, un to var izdarīt, uzvedot tikai un vienīgi nopietnus dramatiskus sacerējumus. Taču komercizrāžu iestudēšana neizslēdz iespēju izklaidēt apvienot ar audzināšanu, jo arī populārā, visiem saprotamā veidā var runāt par nopietniem jautājumiem. Ipaši — ja tas tiek darīts augstā mākslinieciskā līmenī, ar patiesu aizrautību, kā maskavieša Marka Zaharova iestudētajā rokoperā «Junona» un «Avosj». Jautājums acimredzot ir nevis par to, vai izklaidējošas izrādes nepieciešamas, bet gan par šo izrāžu kvalitāti, kas Latvijas teātros liek vēl daudz ko vēlēties.

Kārlis Auškāps ar «Šerlok Holmsu» (ļoti pārliecinoši) un ar «Džonu Neilandu» (mazāk pārliecinoši) ir pierādījis, ka spēj iestudēt patiesi kvalitatīvas komercizrādes. Tās jau vairākus gadus pulcina skatītāju masas un ir kļuvušas par grāvjiem. Piedalīties šo izrāžu veidošanā Kārlis Auškāps uzaicināja estrādes mūzikas lielmeistaru Raimondu Paulu un ironisko, asprātīgo, ar bagātu iztēli apveltīto scenogrāfu Juri Dimiteru. Tā vien jau bija zināma garantija, ka izrādes varēs pretendēt uz kvalitātes zīmi.

Jurim Dimiteram ir lielisks teātra plakāts. Tajā attēlots teātra priekšskars putekļainas grīdas sukas izskatā. Kas cits gan ir teātris, ja ne dzīves putekļi, kas sakrājušies mākslas sukas saros un, katru vakaru priekšskaram veroties, tiek izpurināti skatītāju acu priekšā? Kārļa Auškāpa «Šerloks Holms» arī ir tāda sukas izpurināšana, kad no tās veselīem lēveņiem birst putekļi — tikai nevis pelēki, bet spilgti un krāsaini. Režisors īstenību brīvi jauc ar izdomu, vēsturi ar aktualitātēm, daudzveidīgos parodijas elementus, kas liecina par smalku cilvēka un dzīves pazišanu, saliedējot ap izrādes centru — Šerloka Holmsa personību, ar kuru tiek slavināts cilvēka prāts, atjautība un bruņnieciskums. «Džonā Neilandā» šāda idejiskā centra pietrūka, un parodija zaudēja mērķtiecību, sabirza atsevišķās spilgtās ainiņas un tēlos, no kuriem spožākie ir Eduarda Pāvula Klumpočs un Pētera Liepiņa Jurgis.

Skatoties «Šerlok Holmsu» un «Džonu Neilandu», pārsteidz, ka šo izrāžu un «Stepes vilka» un «Vieni un kopā ar visiem» iestudētājs ir viena un tā pati persona, kura intelektuāli dziļi, nopietni,

filozofisku pasaules skatījumu apvieno ar tik neapbrīcināmu un nevaldāmu fantāziju un vēl turklāt ar drosmi legalizēt šīs fantāzijas augļus uz skatuves. «Mūsu spēks ir reizē mūsu vājums,» režisors mēdz sacīt. To vistiešākā veidā var attiecināt arī uz viņa pārbagāto fantāziju, kas vienā gadījumā sajūsmina ar savu šķietami nemērķtiecīgo mērķtiecību, kā «Šerlokā Holmsā», bet otrā, kā «Džonā Neilandā», gandrīz vai gāžas laukā no izrādes eņģēm.

Arī «Dona Kihota» mēģinājumos fantāzija Kārlim Auškāpam saka priekšā oriģinālus un negaidītus variantus tēlu iekšējo procesu atklāšanai, piemēram, salīdzinot atšķirību starp dona Kihota un Sančo Pansas pasaules uztveri ar atšķirību starp krāsaino un melnbalto televizoru. Dažkārt starp režisoru un aktieriem sākas sacensība, kurš izgudros trakākas ēverģēlības. Zvārģuļu aprocēs un tamtamu uz vēdera ar franču akcentu runājošai nēģeru princesei? Jā! Lūdzu! Un, sajūsminādamiēs par aktiera asprātīgo ierosinājumu, režisors sāk diet kopā ar viņu laimīga atraduma priekā...

*

Te vērojumiem, minējumiem un secinājumiem par Kārli Auškāpu varētu likt punktu ar tik nodeldēto teikumu: «Laikā, kad top šis raksts, rit intensīvs mēģinājumu process...» Vēl jo vairāk tāpēc, ka tas atbilst patiesībai. Režisors kopā ar aktieriem ik dienas sprīdī pa sprīdim rokas tuvāk varoņu rīcības psiholoģiskajai un sociālajai cēlonībai, lai uzvērtu to uz vienotas idejiskās ass. Top «Dons Kihots» — izrāde, kura iecerēta kā ticības apliecinājums cilvēka gaitai — no stihiska protesta pret ideālu trūkumu dzīvē līdz pieredzes briedinātam gara spēkam, kas palīdz cilvēkam rast ceļu pie citiem un pašam pie sevis. Taču ir tāda sajūta, ka vajadzētu vēl ko piebilst. Tāpat — bez komentāriem. Cilvēkos Kārli Auškāpu visvairāk sajūsmina talants, viņa autoritātes teātra mākslā ir Eduards Smiļģis, Jānis Zariņš, Pīters Bruks un Anatolijs Efross, viņš tic liktenim un iedvesmai, ko sekmē kopīgi darīta darba apziņa.

IV. Režisora radošā darba laboratorija

1982. gada decembrī Tallinas V. Kingisepa Akadēmiskajā drāmas teātrī vērās priekšskars Ļ. Tolstoja «Dzīvā miroņa» pirmizrādei. Iestudējumu sagatavojis Rīgas Jaunatnes teātra režisors Ādolfs Šapiro.

Ādolfs Šapiro

KĀ TAPA «DZIVĀ MIROŅA» IESTUDEJUMS

Izrāde jau sen ir atdota aktieriem, viņi to savukārt sniedz skatītājiem. Tā dzīvo bez manis, bet — ne ārpus manis. Reizēm tā tur mani savā varā tik stingri, ka traucē veikt jaunu darbu.

Šīs piezīmes diktē ne vien vēlēšanās paturēt izrādi sevī, bet arī tieksme atsvabināties no tās, pielikt punktu paveiktajam.

*

Mart, dārgais!

Telefona sarunā Tu jautāji, kas lugā ir mūsdienīgs, un es apjuku. Jau vairākus gadus es par to nedomāju. Iestudēju izrādes par «mūžīgo». Tāpēc «Pērs Gints», «Homburgas princis», «Dzīvais miroņs». Par mūžīgo un par cilvēku. Taču mūžīgais saduras ar mūsdienām, ietver tās sevī...

Šī luga ir par izejas meklējumiem. Par dvēseles izejas meklējumiem. Tā it kā pareģo ģēnija aiziešanu no Jasnaja Poļanas. Tāpat kā Tolstoju dvēseles mokas, harmonijas un citādas dzīves meklējumi noveda pie šķiršanās no Jasnaja Poļanas, par ko viņš visu dzīvi domāja, kam gatavojās (bija pat neveiksmīgas aiziešanas — viņu atveda atpakaļ), tā arī Protasova nemierīgo dvēseli grauž dzīves nepilnvērtība, augstākās harmonijas trūkums. Luga ir par apzināti traģisku ceļšanos sākt jaunu dzīvi, radīt vientuļu salu pastāvošās, iekārtotās civilizācijas vidū.

Sabiedrības dzīves likumi ir veidojušies gadsimtiem ilgi, tie formējuši cilvēku psiholoģiju, tie diktē dzīves normas. Bet mēs taču nevaram liela gara cilvēkam liegt rīkoties, patstāvīgi darboties. Tas nozīmētu atņemt tiesības uz sapni.

Luga ir par šo sapni. Un par atmaksas stundu.

Banāli izsakoties, Protasovs iepazīst aiziešanas lielo laimi, lidojumu (Ikars!), par ko nākas maksāt ar dzīvību. Man liekas, viņš to apjauš. Un ir gatavs maksāt.

Laime — aiziešana no sabiedrības, laime — mirkļi ar čigāniem. Pēc tam viņš zaudē gribu tāpat kā visi cilvēki, kuri savā rīcībā bijuši konsekventi, kuri izdarījuši labāko, uz ko bijuši spējīgi. Tā nav nejaušība, ka pēc tam Protasova rīcību vada citi. Viņš drudzaini cenšas noturēties, taču apzinās, ka cerības atgūt sevi vai sašnēgt jaunus augstumus ir veltīgas.

«Tā ir stepe, tas ir desmitais gadsimts, tā nav brīvība, bet vaļa . . .» — lūk, galvenā frāze, kurā, liekas, ietverta lugas jēga.

Nevis brīvība, bet vaļa — te jūtams Tolstoja ģēnijs un arī lugas mūsdienīgais skanējums.

Brīvība ir cilvēka radīta. Vaļa — dabas. Runājot par zvēriem, visbiežāk lieto jēdzienu «vaļa», un tas ir dabiski.

Tolstoja lugas sešus cēlienus mūsu izrādē acīmredzot vajadzēs pārveidot par trīs cēlieniem. Viss galvenais notiek pirmajā cēlienā. Tālāk seko analīze, viss neglābjami virzās uz tiesu, uz noslēgumu.

Gribēju rakstīt par noformējuma ideju, bet nolēmu — nav vērts . . .

Lūdzu Tevi ievērot: Kareņins, viņa māte, Ļiza, kņazs Abrezkovs un visi pārējie, kuri ir ap Protasovu, nav slikti cilvēki. Šīs lomas es uzticēšu simpātiskiem aktieriem. Nedrīkst radīt priekšstatu, ka Protasovs aiziet pie skaistules čigānietes no neglītas, apnikušas sievas. Ja būtu tā, tad visiem viss būtu skaidrs.

Tas nav melnā un baltā konflikts. Tas ir melnbaltā konflikts ar mirgojošu daudzkrāsainību.

Starp citu — krāsai izrādē varētu būt sava loma. Izmeklēti skais-tas, harmonijas pilnas ainas pie Ļizas, pie Kareņiniem (melnbalta, pelēka — melna — balta, pelēkbrūna gamma) un brīvības vilinoši krāsainā disharmonija . . .

*

Šis scenogrāfam Martam Kitajevam rakstītās vēstules citēšana nav literārs paņēmieni. Vēstule ir tieši tāda, kādu to uzrakstīju darba sākumā pirms tikšanās ar aktieriem.

*

Aktieriem noteikti jāizskaidro, kāpēc tieši šis aktieris spēlēs viņam iedalīto lomu. Tā var visātrāk likt aktierim apjaust uzveduma ieceri. Šķiet, tagad zinu, ko atbildēšu, kad man prasīs izrādes eksplikāciju, bet tās, kā vienmēr, nebūs . . . Lasiet lomu sadalī!

*

Čigāni un čigānietes (koris) ...

Protasovs pie čigāniem — tā ir pati grūtākā aina. Tajā Tolstojs it kā pārkāpis nerakstīto likumu: ja lugu runā par vijolnieka ģenialitāti, tad uz skatuves viņš nedrīkst muzicēt. Jo kur lai ņem aktieri — ģeniālu vijolnieku?

Tolstoja «klūda» ir acīm redzama. Tikko ieminos par «Dzīvo mironi», tūdaļ atskan jautājums: ko darīsi ar čigāniem?

Iestudējot šo ainu, režisori parasti sagrauj tās jēgu. No palīgsastāva statistiem izveidotais koris bez žēlastības ālējas, tēlo uzdzīvi un trakulību, un pēc šīs ākstīšanās Protasovs saka: tā ir stepe, tas ir desmitais gadsimts ... Varbūt tas arī ir desmitais gadsimts, tikai nevis čigānu brīves atveidā, bet izteiksmes līdzekļu izvēlē.

No «čigānības» jāatsakās — tas ir skaidrs. Bet bez čigānu tēmas izrādei nav jēgas. Šī aina izgaismo visu drāmu, tajā slēpjas inerce darbībai. Tālāk jāgāžas lavīnai, jo ierosas akmens ir nogruvis.

Pie čigāniem Protasovs izbauda vaļu. Pēc tam dzīvot kā agrāk viņš vairs nevar. Arī tad, ja ir aptvēris šai vaļā ieslēpto iznīcību.

Čigānu ainas problēma vienmēr ir eksistējusi. Ik uzvedumā tā dzimst no jauna. Kārdina arī doma uzvest uz skatuves īstus čigānus. Vsevolods Meierholds un Aleksandrs Zagarovs to izdarīja Aleksandras teātrī, neraugoties uz trupas vētrainajiem protestiem. Bet mēģinājums izrādījās neveiksmīgs. No čigāniem nācās atteikties.

To var saprast, jo Tolstoja darbā čigāni simbolizē likteni vēstošo tēmu, ar kuru ir uzlādēts ikviens šīs ainas mirklis.

Jāatrod sava pieeja. Ja pamēģinātu tā. Aktieri vispār nedzied. «Ne vakara», «Sel me versta» skan ierakstā, un tajā ir īstā, neatkārtojamā čigānu balss vibrācija. Aktieri pat neimītē dziedāšanu. Viņi darbojas bez skaņas, tikai iekšēji pārdzīvojot dziesmu.

Protams, daudz kas tiks zaudēts. Mašas lomas tēlotāja būs visvairāk aplaupīta (viņa nevarēs nodziedāt pat «Liktenīgo stundu»). Taču iegūta būs visa aina kopumā. Eksotika nenomāks vaļas tēmu. Jāpamēģina!

*

Darba sākumā es apjuku no ... Tolstoja varoņu atklātības. Kāpēc visi runā un runā? Par sevi, savām jūtām, pārdzīvojumiem. Gribējās, lai būtu kā Čehovam — isāk, noslēpumaināk, apslēptāk. Pēc tam apjēdzu — jāmeklē, ko viņi noklusē. Tas ir aizrautīgs process, un iespējams, ka tieši noklusētajā slēpjas patiesība.

Protasovam ir milzīgi monologi, bet tajos nav ne vārdiņa par to, kā viņš izšķīries ar Mašu. Kā viņš aizgājis? Vai zina kaut ko par Mašas dzīvi? Un ko viņš darīja Saratovā? Kas tā par naudu, ko ik mēnesi sūta Kareņins? Kam? Tik daudz miklu, bet aiz tām — īstenība.

Pakāpeniski mans apjukums izgaisa. Jo kļuva skaidrs, kādā virzienā jāmeklē, kādas miklas jāatmin.

Sen esmu pamanījis, ka no pārāk lielas skaidrības mēģinājumos rodas apjukums. Jo skaidrība nav sākums, bet ir galamērķis. Rezultāts. Domāju, ka režisoram mēģinājumu laikā jābūt skaidrībā tikai par to, kurp doties, kur meklēt patiesību. Ja tas būs apjausts, tad varēs arī mēģināt.

*

Man patik mēģināt ar šiem igauņu aktieriem. Ne vien tāpēc, ka viņi ir īsti profesionāļi — labi runā, kustas utt., bet galvenais tāpēc, ka viņos nav tāda īpaša svinīguma. Runā īsi un pasaka būtisko. Uzreiz var pamanīt, kad viņi negrib mēģināt. Šie aktieri necenšas savu nevēlēšanos noslēpt ar vārdu spekulācijām. Viņi mēģina bez piepūles, bez pašdarbnieciskas centības. Viegli, reizēm pat šķietami vieglprātīgi. Prasme un vieglums — īsta profesionālisma pazīmes.

*

No piezīmju grāmatiņas.

Runā, ka teātri esot krīze. Lai gan man nepatik činkstēšana, šķiet — tas ir tiesa. Aktieru cehā tā vispirms izpaužas nevērībā pret sīkumiem. Mēs, režisori, esam viņus aizveduši pa maldu ceļiem.

Cilvēks dzer tēju, smēķē, lasa avīzi, klausās radio... Vai aktiera uzdevums nav atklāt viņu šajās ikdienišķajās norisēs? Dvēseles dzīve taču noris ik brīdī, bez pārtraukuma. Parādīt cilvēku — tas nozīmē atklāt viņa eksistences vienreizējās izpausmes. Bet mūsdienās aktiera temperaments vairs neatsaucas šiem «niekiem». Mēģinājumos nodarbojamies ar visu, izņemot sīkumus. Un aktieri zaudē mākslinieciskumu, profesijas aromātu un pievilcību. Uz skatuves valda kails fakts. Fakts nav interesants, tas ir tikai informatīvs.

Cilvēks nošaujas tiesas gaitenī. Ļaudis, uzzinājuši šo faktu, uzdod jautājumus: kas? kā? kad? cik viņam gadu? kāpēc? kur ņēmis ieroci? Tā nav tikai ziņkārība, ļaudis ir gatavi līdzpārdzīvojumam. Bet līdzpārdzīvojumam nepieciešami arī sīkumi.



Ļ. Tolstoja «Dzīvā miroņa» mēģinājumā Tallinas V. Kingisepa Akadēmiskajā drāmas teātri. Režisors A. Sapiro un aktieris A. Eskola

Sikumi izgaismo jēgu. Tie spēlē līdzīgi glāzītēm uz Pikaso gleznotā galdiņa.

Vajag atjēgties! Apstāties. Atgriezties pie detaļas, pie pamatīgas stāstīšanas, pat pie sadzīviskuma.

*

Beidzot apnicīgais Aļeksandrovs atstāj viņu mierā. Protasovs atviegloti uzelpo, aizlīmē vēstuli Ļizai un ielej glāzē šampanieti. Lēnām, izgaršodams to izdzer. Revolveris uz galda.

Protasova tēlotājs Miks Mikivers atrada burvīgu detaļu. Acīmredzot glāzes kājiņa gadījās netīra, un, nolcis to uz galda, Protasovs noslauka pirkstus salvetē, kurā ietīts revolveris. Tikai pēc tam viņš paņem revolveri rokā. Audzināšana? Rituāla svinīgums? Baiļes? Gan viens, gan otrs, gan trešais.

Protasovs paņem revolveri, uzvelk gaili, nedroši paceļ ieroci. Rit sekundes. Mans piedāvājums aktierim: Protasovs vēl nezina, ka šoreiz viņš nenošausies. Aktierim par katru cenu jāattaisno sava nespēja. Jāmeklē konkrēti cēloņi sava lēmuma neizpildei. Teiksim, sēžot pie galda, ir neērti šauties. Protasovs pieceļas un atkal pieliek stobru pie deniņiem. Arī tā ir neērti. Vēl solis, divi sāņus no

galda. Nē, te pārāk gaišs, istabas vidus ... Pārāk efektīgi, banāli. Vajadzētu delikātāk. Protasovs pamana aizslietni. Aiz tā to varēs tūlīt izdarīt. Protasovs apņēmīgi dodas pie aizslietņa, aiziet aiz tā, paceļ revolveri ... Tāpat viss redzams, aizslietnis zems — līdz krūtīm. Nejēdzīgi. Ar stobru pie deniņiem Protasovs lēni noslīgst aiz aizslietņa. Un atkal saspringtu gaidu pilnas sekundes. Viena, divas, trīs ...

Protasovs sarāvies gandrīz lišus izlien no aizslietņa, aizvelkas līdz galdam un īd: «Nē! Nevaru, nevaru, nevaru.»

*

Režisora ātrruna, steiga, isā elpa rodas no laika trūkuma izjūtas. Skatītājs dāvās mums divas trīs stundas sava laika, un izrādei vajadzētu tik daudz pastāstīt! Sākas drudzis. Taču laika trūkumā neko vairs nevar pārdomāt, par galveno kļūst — paspēt!

Tie ir maldī, ka laiks pieder skatītājam. No tā brīža, kad viņš ienāk zālē, laiks pieder teātrim. Jau izrādes pirmajās minūtēs teātrim jāpanāk, lai skatītājs to saprastu.

Tāpēc vispirms jācenšas pārliecināt aktierus, ka nekāda laika trūkuma nav. Aktieri vienmēr baidās no skatītājiem, arī tad, kad to neizrāda. Pat mēģinājumos viņi šad tad bailīgi paveras tumšajā zālē — vai būs interesanti? Vai es nedarbojos pārāk lēni? Un tamlīdzīgi.

Palīdzēt aktierim atgūt mieru nozīmē atbrīvot viņu no bailēm skatītāju priekšā, padarīt viņu par laika saimnieku.

*

Jau pirmās lugas replikas liecina par Tolstoja meistarību.

«Aukle: Vai drīkst palūgt ūdentiņu?»

A. P.: Drīkst. Kā ar Mišeņku?»

Aukle: Tāpat vēl nemierīgs. Gauzām slikti, ka kundze pati baro. Viņai savas bēdas, bet bērniņš cieš. Kāds tur var būt piens, ja naktis neguļ, raud?»

A. P.: Liekas, ka tagad nomierinājusies.

Aukle: Kāds tur miers. Kļūst nelabi skatoties. Ķaut ko rakstīja un raudāja.»

Nedaudzos skatuviskā darbības mirkļos mēs iepazīstamies ar situāciju, kurā nonākuši drāmas personāži un no kuras viņiem jāmeklē izeja.

Pirmā aina. Jāvairās atvieglināt situāciju, atņemt tai sarežģītību. Skatītājam uzreiz jāsaprot, ka te netiks risinātas «laulības šķiršanas problēmas».

Visās istabās vēl ir jūtama nesen aizgājušā Protasova klātbūtne. Tā nosaka mājiņieku un draugu sarunas un darbību. Pat vairāk, nekā viņi to paredzējuši. Tāpēc starp replikām jābūt gaisam — jājūt nepateiktais, izciestais. Arī telpa ir it kā paplašinājusies, pēc Fedjas aiziešanas tajā jūtams tukšums. Vārdus grūti izrunāt, tie nespēj aizpildīt tukšumu. Labāk kustēties. Viegļāk. Garī pārgājieni pa istabu, bezjēdzīga rosišanās vai arī uzsvērti pārdomāta rikošanās.

«Kā ar Mišeņku?» Ainās Protasovu mājā ļoti liela nozīme ir bērna pašsajūtai. «Tāpat vēl nemierīgs.» Bērns raud, un tas ir sods Ļizai par aplamo soli. Viņai nebija tiesību atlaist vīru.

Otrais cēliens. Pirmā aina. Bērna slimība. Krīze. Kareņins saprot — ja puisēns nomirs, viņi ar Ļizu nekad nebūs kopā. Slavenā ārsta uzaicinājums, negulētās naktis liecina ne tikai par labu sirdi. Kareņins to dara arī aiz bailēm par nākotni, cīnīdamies par to.

Krīze pārvarēta. «Ārsts sacīja, ka tagad briesmas vairs nedraud,» paziņo Saša. Ļiza un Kareņins steidz viens pie otra. Viņi saprot, ka ir izturējuši. Bērns būs vesels, un viņu attiecības nav bezcerīgas. Kareņinu aicina paskatīties uz bērnu. «Viņa to aizveda sev līdzī uz bērnistabu,» čukst Saša.

*Aina laukos ir kā oāze starp pārējām nervus plosošām ainām. Tolstojs tajā sniedz atelpu, viņš, mūsdienu sportistu terminoloģijā izsakoties, ņem *time out*, pēc kura sekos izšķirošie notikumi. Protasova aresta ainas montāža ar ainu laukos (skatuviski visai efektīgo) dod mums iespēju paplašināt redzes leņķi uz notiekošo, padarīt to it kā ietilpīgāku. Mēs sākam fiziski sajust laiku kā īpašu kategoriju, kas bez žēlastības ietekmē cilvēku likteņus. Dramaturgs uz mirkli atver priekškaru tam elēģiski pastorālajam sapnim, kas nevar īstenoties ļaunuma elektrizētajā pasaulē.

Vasarņīcā mēs atkal sastopamies ar bērnu. Mišam ir pieci gadi, un Kareņinu viņš sauc par tēti. Meistarības ziņā lieliskais Ļizas un Annas Dmitrijevnas dialogs centrējas uz jaunu problēmu — teikt vai neteikt zēnam patiesību par īsto tēvu?

Gribēju, lai bērns visu laiku būtu ainas centrā. Atbraukušais Kareņins paceļ viņu augstu gaisā kā iegūtās ģimenes laimes vainagojumu, kā utopijas necerēto piepildījumu. Vēlāk, kad Ļiza lasa liktenīgo vēstuli, puisēns ar aukli otrajā plānā aizrautīgi spēlē bumbu.

«Ļiza: Viņš ir dzīvs. Mans dievs! Kad gan viņš atbrīvos mani! Viktor! Ko tas nozīmē? (Skaļi raud.)»

Tālāk izradē ir tā. Visi pamirst. Kareņina mājā viss brūk. Puisēns ar tikko no Kareņina saņemto bumbuņu skrien pie mātes palietīties ar dāvanu. Ļiza, nekā nesaprazdama, izbīlī raugās dēlā. Puisēns apjukumā metas pie vecmāmiņas. Bet Anna Dmitrijevna

sagaida pieņemto mazdēlu ar neslēptām šausmām un naidu. Atdzi-
musī nepatika pret Protasovu izlejas pār viņa dēlu. Līdz šim Miša
viņai bija pašas dēla drauga bērns, tā cilvēka dēls, «kurš, kaut arī
nelikumīgi, ne tā, kā reliģija prasa, tomēr upurēja sevi to labā,
kurus viņš mīlēja». Bet tagad . . . Tā uz Mišu vēl nekad neviens nav
skatījies, «tētis» arī no viņa novērsies. Viņš nevienam nav vāja-
dzīgs. Aukle, to sajuzdama, aizved bērnu projām.

Tagad par to, ko es zaudēju, neizpildīdams ceturtā cēliena otrās
ainas otrā skata remarku: ienāk aukle ar zēnu. Zēns iet pie mātes.
Viņa to paņem klēpī.

«Kareņins: Cik mēs esam nelaimīgi cilvēki!

Ļiza: Kā tā? (Skūpstā bērnu.)»

Seko Kareņina monologs, pēc manām domām, šīs lomas kodols.
Tie, kuri pazīst teātra darbu, zina, cik grūti ir iesaistīt izrādē div-
gadīgu bērnu. Tāpēc es padevos, un šajā ainā manā uzvedumā
bērna nav. Taču Kareņina grēksūdze izaug tieši no tā, ka viņš redz
Ļizu ar Fedjas Protasova bērnu klēpī. Tas ir kā grūdiens monolo-
gam, kurā negaidīti atklājas Kareņina kaislīgās dvēseles labā un
jaunā mezglājums. «Tagad mani moka pagājušais, gribētos, lai ne-
būtu šī pagājušā, lai nebūtu tā, kas par viņu atgādina.»

Bridī, kad tiek paziņots par Vozņesenska ierašanos ar gaidīto
atbildi no Protasova, Ļiza, kā teikts lugā, atdod bērnu auklei. «Vai
patiešām viss izšķirsies, Viktor?» (Skūpstā viņu.) Soreiz — Kare-
ņinu. Un tas ir būtiski.

Protams, bērnam bija jābūt arī šajā ainā. Citādi zūd ārkārtīgi
svarīgs akcents.

Zīmīgi, ka Fedja pats bērnu vispār nepiemin. Ir tikai īss atgādi-
nājums sarunā ar Sašu: «Tiesa, es esmu vīrs, viņas bērna tēvs . . .»
Un vairāk ne vārda. Nejaušība? Diez vai. Tā klusē par brūci, kurai
pat pieskarties bail. Tā, manuprāt, drāmā attīstās bērna tēma.

Vēlāk Protasovs stāsta Petuškovam, ka gājis garām Kareņinu
mājai: «. . . kāda ēna pārslidēja pār aizkaru.» Kā ēna? Sākumā do-
māju — Ļizas. Tagad esmu pārliecināts — zēna. Dēlēna. Tie arī ir
pēdējie vārdi Protasova dzīves stāstā. Seko tikai piebilde: «Dažreiz
sametas nelabi, bet dažreiz nekas. Nelādzīgi, kad nav naudas.»

Tas ir viss. Pienāk Artemjevs.

*

Pajautāju Mikam Mikiveram, par ko viņš domā, kad saka —
«kāda ēna pārslidēja pār aizkaru». Viņš sabozās. Par Ļizu? Nē. Par
Ļizu un Kareņinu? Nē. Par ko tad? Neko neatbildējis, aktieris ierā-
vās sevi un pēc mirkļa pārvērtās par panīkušo, skrandaino Fedju,
kurš lūkojas mājas logos.

Par dēlu? — Jā.

Kad Mikiveram trūkst vārdu, ar kuriem izskaidrot lomas izpratni, kādu tās momentu, viņš savas izjūtas cenšas atklāt caur ... nemūžam neuzminēsīt! — caur ožu. Viņš rāda, kā ieelpo, ieož tā priekšmeta smaržu, kuru it kā savdabīgā žestā tur rokā. Nemāku to citādi aprakstīt. Brīžiem roka ir izstiepta tālu, brīžiem tā ir pavisam tuvu pie deguna, bet reizēm viņš starp iekšī un rādītājpirkstu it kā berž kaut ko smalku, smaržojošu. Var redzēt, kā viņš ieelpo, kā šī smarža ieplūst viņā, satrauc, saviļņo. Un viss kļūst skaidrs.

Pārsteidz aktiera iedzīvošanās tēlā caur tā juteklisko izpausmju apjēgšanu. Aktieris man daudzkārt ir stāstījis, ka nevarot spēlēt, kamēr neesot sajutis sava personāža kājas. Tāpēc viņam ir tik augstas prasības pret kostīmu, pret apaviem.

Mika Mikivera kājas spēlē. Tik dzīvas kājas esmu redzējis vēl tikai poļu aktierim Danielam Oļbrihskim. Skatījos viņu Varšavā un atcerējos Miku. Atcerējos Mikivera tēlotā Veršīņina nervozo gaitu, tāpat kustīgās, spēcīgās Lopahina kājas traģiskajā dejā ar muižas atslēgām.

Tolstojs savam varonim liedz jebkādu ārēji dinamisku izpausmi. Pat ainā pie čigāniem, kur tik vilinoši būtu atklāt plašo krievu dvēseli trauksmainā kustībā, tas ir izslēgts. Fedja guļ uz divāna. «Fedja! Tu guli?» jautā Afremovs. Tas ir pirmais jautājums, kuru lugā uzdod Protasovam. Skan atbilde: «Nesarunājieties!» Protasova loma sākas ar čigānu dziesmu izraisītām savā bērnišķībā ģeniālām pārdomām. «Aprīņojami, kur gan notiek viss, kas te izteikts? Ak, cik labi! Kāpēc cilvēks var nonākt tādā sajūsmā, bet nevar to turpināt?» Tik vienkārši jautājumi rodas vienīgi sarežģītiem cilvēkiem, kuri tiecas izurbties līdz dzīves jēgas visdziļākajai izpratnei. Protasovs lūdz čigānus dziedāt vēl un vēl — viņš grib domāt.

Tas ir iomas kamertonis. Visā lugas gaitā Protasovs atrodas vienatnē ar sirdsapziņu, ar tās palīdzību viņš pārbauda savu ricību. Viņu baida jebkurš melīgums, kolīdz tas parādās, viņš drudzaini tiecas atgriezties pie patiesības. Tāpēc tik pretrunīgi ir viņa sniegtie Līzas, Kareņina, sevis raksturojumi, viņu savstarpējo attiecību tēlojums. Nepārtrauktā saruna ar sirdsapziņu varbūt arī sagādā vislielākās mokas? Ne jau tāpēc Fedja atsakās no melīgā stāvokļa ģimenē un sabiedrībā, lai atrastu sev citu — dvēseles komfortam piemērotu melu klišeju: «sabiedrības upuris», «pārcilvēks», «gara aristokrāts». Kārdinājums, protams, pastāv, bet Tolstoja varonis to pārvar. Uz galējas iekšējā sasprindzinājuma robežas Protasovā rit nepārtraukts domāšanas process.

Kļuva skaidrs, ka ārēji loma jāveido askētiski, pievēršot visu uzmanību Protasova gara dzīvei. Turklāt paredzēju, kādu iekšējās



L. Tolstoja «Dzīvais mironis» V. Kingisepa Akadēmiskajā drāmas teātri. Kareņins — Ā. Ikskila, Protasovs — M. Mikivers

enerģijas koncentrāciju spēš panākt Miks Mikivers, ja tā neizplūdīs lomas ārējo izpausmju ekspresijā. Vajadzēja arī piedāvāt viņam neierastu darbības ievirzi, lai šī loma aktiera dzīvē kļūtu par jaunu etapu.

Tā radās lomas zīmējums, kurā iekšējā un ārējā darbība plūst it kā pa dažādām gultnēm. Varoņa pārdzīvojumu intensitāte raisās uz skopas ārējās plastikas fona. Tādā kārtā ar īpašu spēku sāk «spēlēt» detaļas. Nevis liecināt, bet tieši spēlēt.

Turklāt es gribēju ap sevi iegrimušo Protasovu radīt maksimāli kustīgu vidi. Izrādē to var pamanīt, taču šis kontrasts varēja būt vēl asāks.

Miks Mikivers nebūtu meistars, ja viņš arī šādā situācijā neprastu izmantot tās iespējas, kas ārējās darbības izpausmēm tomēr dažviet pavērās. Kā Protasovs, kaunēdamies no apkalpotāja, slepus dzer degvīnu, ar kādu kultūras cilvēka koncentrētību viņš raksta atvadu vēstuli Lizai, ar kādu pazinēja baudu malko šampanieti — tas viss atklāj lielu daļu no tā, kas paslēpts starp Tolstoja teksta rindām.

Kā vienmēr, aktieris lieliski darbojas ar kājām. Izmeklētāja kabinetā tās Protasovam atsakās kalpot. Šajā ainā pretruna starp iekšējo un ārējo darbību, starp vārdu un kustību sasniedz kulmināciju. Paralizētās kājas it kā atbrīvo, pārvērš visu enerģiju nokaitēto smadzeņu drudzainajā darbībā. Pamirusās kājas un dzīvā, saraustītā, dedzīgā runa — šī brīža dēļ vien bija vērts iestudēt «Dzīvo mironi» ar Miku Mikiveru! Iecere te guvusi visaugstāko piepildījumu.

Aktiera vārda māksla... Kā Mikivers izceļ vārdu «enerģija» Protasova monologā par šķietamajām un īstajām vērtībām! «Mūzika, ne jau operas un Bēthovens, bet čigāni... Tā ir tāda dzīve, tevī ieplūst enerģija.» «E-ner-ģi-ja» Mikiveram te ir dzīves sinonīms, tās kvintesence.

Taču, ja mans uzdevums būtu aprakstīt šī lieliskā aktiera spēli, es sāktu ar viņa klusēšanu pēc tam, kad izmeklētājs nopulējies piespiest viņu liecināt pret Ļīzu un Kareņinu. Šajā klusēšanā ir tik liels kauns un tāds mēms izbrīns — vai tiešām arī tādi var būt cilvēki?!

*

Aizvien no jauna apbrīnoju dramaturga Ļeva Tolstoja drosmi parādīt Mašu tiesā pirms drāmas fināla. Līdzīgs paņēmieni rodams vienīgi «Hamleta» finālā, kad uz skatuves uznāk Fortinbrass. Turklāt tas izmantots darbā, kura autoru Tolstojs tik ļoti necieta. «Dzīvā mironī» ir tāda pati brīvība, temperaments, iepriekšneparedzamība, teatralitāte, turklāt — absolūti loģiskā darbībā. Mākslinieciskās patiesības neizskaidrojama patiesīgums.

Mašai nav dota neviena replika. Viņas ierašanās norādīta tikai remarkā.

*

Neraugoties uz Protasova stāvokļa sarežģītību un pretrunīgumu, dramaturgs mūs nostāda aritmētiskās nosacītības priekšā: ir trīs izvēles — tikai trīs. Pirmā — konformisms. «Kalpot, iedzīvoties naudā, vairot to neķītrību, kurā dzīvo.» To Protasovs noraida ar pretīgumu. Otrā — revolucionāra rīcība. «Sagraut šo neķītrību; tad jābūt varonim, bet es neesmu varonis.» Protasovs izvēlas trešo ceļu — bēgšanu. «Aizmirsties, dzert, dzīrot, dziedāt. To visu arī es dariju. Un, lūk, mana dziesma nodziedāta.»

Tomēr pieklūt Protasova lomas kodolam nav viegli. Kā tas reizēm gadās, manu apjausmu ierosināja viena frāze — «mana dziesma

nodziedāta». Iepriekš minētais teksts ir ietverts lugas vienā rindkopā. Labākas uzskatāmības dēļ es to sadalīju trīs daļās. Mani ieinteresējusi frāze rindkopas beigās ir grūtāk pamanāma, pēc nozīmīguma tā it kā netiek līdzī trīs izvēļu atšifrējumam. Mācību grāmatās, citējot Protasova pārdomas, parasti to atmet. Bet frāzē ir visa jēga.

«Un, lūk, mana dziesma nodziedāta» — šajos piedzēruša cilvēka vārdos skan negaidīti skaidrs saprāts. Tajos ir beigu izpratne, trešā ceļa noslēgums.

*

Trešās izvēles krīze — tā es formulēju Protasova lomas jēgu.

Man var iebilst — kas gan tā par krīzi, ja viņš tomēr aiziet no sabiedrības, izvēlēdamies visbriesmīgāko aiziešanas veidu — pašiznīcināšanos? Protams, aiziet, bet tā ir piespiedu aiziešana. Protasovs nav dekadents, nav melanholiķis un ņaudētājs (atcerēsimies, ka Tolstojs šo tēlu iecerējis antičehovisku, asšķautņainu, tam nepiemīt Čehova varoņiem raksturīgā izplūdusi, nenoteiktā dzīves pozīcija). Protasovs ir kaislīgs, dzīvi mīlošs cilvēks. Tāpēc viņam tik grūti izdarīt pašnāvību. Dažos iestudējumos Protasova pašnāvība tiek traktēta kā šāda varoņa loģisks noslēgums, neņemot vērā situāciju, kādā viņš dzīvo. Romantiski iekrāsotos uzvedumos tikusi pasvītota pāri sabiedrībai pacēlusies personība, kura nāvi spēj pārvērst par uzvaru. Mani gan lugā, gan ārpus tās interesē, kas sagaida šādus cilvēkus uz trešā ceļa.

Protasovs grib dzīvot. Viņš meklē šo trešo ceļu, bet pārliecinās par tā bezjēdzību. Atpakaļ atgriezties nevar, ir tikai viena izeja. Nē, tomēr ir arī vēl citas. Sliktākajā gadījumā — kā saka advokāts — izsūtīšana. To vēl varētu izturēt, bet izrādās, izsūtīšana — «ir jums, ir jūsu sievai». Tas ir pazemojoši, tāda ņirgāšanās nav paciešama. Labākajā gadījumā — «baznīcas grēksūdze un, saprotams, otrās laulības šķiršana». «Un cita lēmuma nevar būt?» vēl ar cerību savam advokātam vaicā Fedja Protasovs. — «Nekāda cita.»

*

Remarka: «Izņem pistoli un iešauj sev sirdī.»

Tolstojs raksta precīzi — sirdī. Atcerēsimies, ka pirmajā pašnāvības mēģinājumā Fjodors Vasiļjevičs gribēja iešaut galvā. Ja to nebūtu rakstījis tik dižs autors, kurš spēj ieraudzīt pūciņu vīrs meitenes lūpām, šiem vārdiem nebūtu vērts pievērst uzmanību. Acīmredzot Tolstojs gribējis pasvītrot, ka pirmais lēmums par paš-

nāvību radās pēc ilgām, mokpīlnām pārdomām, galva plīsa pušu, asinis pulsēja denīšos. No tā — «pieliek pie denīšiem». Toreiz bija ideja, tagad — tieši fiziski sajūtama nespēja dzīvot. Sirds plīst pušu, tai vajag palīdzēt pārplīst. Un to viņš arī izdara.

*

Viktoram Kareņinam «Dzīvā miroņa» iestudējumos vienmēr nācies dzīvot Protasova ēnā. Skatītāji ar nepacietību gaidījuši, kad šī pelēcība, garlaicīgā parastība, liekulīgā tikumība pazudīs no skatuves un uz tās uznāks Protasovs.

Kāpēc tas tā notiek? Kareņinu parasti rāda kā galvenā varoņa antagonistu. Sāds traktējums paredz tēla pozīcijas noteiktību, izpaušmju spilgtumu, tāpat kā tas ir negantajā Jago, viltīgajā Molčalīnā. Kāpēc tad Kareņins uz skatuves ir tik garlaicīgs? Domāju, tieši tāpēc, ka ir iecelts antagonistos, jo kā tādām viņam nav nekādu uzdevumu. Aktierim nav ko spēlēt.

Luga nav par Protasovu. Precīzāk — tā nav tikai par viņu. Tā ir triju cilvēku drāma. Triju draugu drāma.

«Dzīvo trīs cilvēki: es, viņš, viņa. Viņu starpā sarežģītas attiecības, labā cīņa ar ļauno, tāda garīga cīņa, par kādu jums nav sajēgas,» — tā sākas slavenais Protasova monologs.

Lūk, kāda cīņa ir Tolstoja iecerēs centrālā Nevis Viktora pretostatījums Fedjam. Lugā nav līdzvērtīgu cilvēku par Kareņinu un Protasovu. Viņos abos ir neparasti augsts garīgums, viņi abi ir vienas dvēseliskas cilmes cilvēki. Kareņins, tāpat kā viņa draugs, arī ir vīrišķīgi pievilcīgs. Vīrišķība var atklāties gan neuzveicamā pakļautībā savam «es», gan arī sevis ierobežošanā. Paškontrolē līdz zināmam brīdim vada Kareņinu.

Ļevs Tolstojš dažādos savas dzīves periodos tiecies te pēc viena, te pēc otra vīrišķības tipa. Viņš pazinis šo abu vīrišķības formu apvienošanas grūtības un zināja arī šīs apvienošanās sekas — personības iekšējo sadalīšanos. Fedja un Viktors ir divu minēto vīrišķības tipu pārstāvji.

Drāmā ir «nepieciešami gatavi momenti» — tā apgalvoja Tolstojš. «Dzīvajā mironī» tie pieteikti jau sākumā. Protasovs vairs nespēj pretoties vēlmei dzīvot pēc dvēseles aicinājuma, bet Kareņina ilgi slēptās jūtas pret Ļizu raujas uz āru, neraugoties uz daudzajiem tabu.

Pēc vecās dramaturģijas likumiem te par sižeta pamatu vajadzēja kļūt divu draugu sadursmei, bet Tolstoju interesējis kas cits — abu varoņu iekšējā cīņa ar ļaunumu sevī. Piešķirdams viņiem visaugstāko tikumību, autors izslēdz jebkura konflikta iespēju viņu starpā. Abi ir godīgi viens pret otru. Viņi bezgalīgi tic viens otram, un, ja

parādās šaubas, — tas ir ļaunums, pret ko ar visiem spēkiem jācīnās.

Tiklīdz Kareņins, atgriezies no ārzemēm, uzzina, ka Ļiza ir apprecējusies, viņš uzvar sevi: «Vienmēr bija tāda cieša apziņa, ka nav iespējamas nekādas citas attiecības kā vienīgi vistīrākā draudzība ar mana drauga sievu...» Bet dzīvi nevar paredzēt — negaidīts pavērsiens, un parādās iespēja savienoties ar Ļizu. Stoiciski būvētā siena sabrūk. Izrādās, ka aizliegums mīlestību padarījis vēl kvēlāku.

Kareņina lomas tēlotājiem parasti bijis par maz mīlestības neprāta. Viktoram ir kaisla daba. Tāpat kā Fedja, viņš ir sevī noslēgts. Viņš cenšas savu rīcību saskaņot ar tiem morāles principiem, kurus uzskata par pareiziem. Bet notikumi diktē ļoti grūtus uzdevumus. Jau pirmajā ainā viņam jāiznīcina savas cerības un jāizpilda Ļizas lūgums atvest mājās Protasovu.

Kāpēc Ļiza lūdz tieši Kareņinu? Vienīgi pareizā motivācija ietverta Ļizas vārdos: «Es lūdzu jūs tāpēc, ka zinu — jūs mīlat viņu.» Es ticu šiem vārdiem. Ja tie nebūtu patiesi, zustu drāmas sarežģītība un labā cīņa ar ļauno nebūtu tik saspringta.

Kareņins brauc pie čigāniem. Parasti uz skatuves šajā ainā abi varoņi tiek atklāti kā polāras personības. Tas ir nepareizi, jo, lai cik atšķirīgi viņi būtu, abus vieno kopīga likteņa tēma.

Protams, Kareņinam ir sveša un nepatīkama tā dzīru noskaņa, kādā viņš atrod Fedju. Viņš šajā vidē neiederas, ir pat smieklīgs, bet tā ir šīs ainas perifērija. Galvenais — Kareņins cenšas izpildīt Ļizas vēlēšanos. Izpildīt pēc būtības, nevis formāli. Viņš zina, ka paša laime ir neiespējama, ka Ļiza jūtas vainīga vīra aiziešanā un grib, lai viņš atgrieztos. Un Kareņins ir pieradis izpildīt viņas lūgumus, nerēķinādami ar sevi. Svarīgi ir arī tas, ka viņš Fedjas stāvokli uztver kā krīzes situāciju.

Mēs šajā ainā centāties atklāt, ka Protasovs priedējās par Kareņina ierašanos. Viņš gaida no drauga palīdzību. Un, ja Kareņins spētu piedāvāt kādu izeju, Fedja atgrieztos. Bet tas nav Kareņina spēkos. Vienīgais, ko viņš var, ir draudzīgi līdzjust. «Brauksim tagad pie manis. Es pateikšu, ka tu atgriezīsies, un rit ...» — Protasovs: «Ko gan dos rīts?»

Tolstojs nerāda Kareņina atgriešanos ar Fedjas atbildi. Viņš pārvirza notikumu gaitu citā gultnē. Tāpat kā Čehovu, viņu dramaturģijā vairāk par fabulas attīstību interesē plūstošā esamība, darbības stimulu mainīgums, jūtu virtojums.

Kareņins gadiem ilgi ir pieradis apspiest savas jūtas. Taču nevar neredzēt, ka ar katru lugas ainu viņš aizvien vairāk atbrīvojas, lomas elpa kļūst straujāka, pulss sit ātrāk. Rāmās, noapaļotās frāzes nomaina dinamiska, nervoza valoda. Trešā cēliena sākumā Ka-

reņinu vairs nevar pazīt. Viņš jūt, cik svarīga viņa nākotnei ir Ļizas un mātes sastapšanās, un nespēj slēpt satraukumu par šīs tikšanās iznākumu: «Vai tiešām mēs visi esam tik bezgrēcīgi, ka mums nedrīkst būt dažādu ieskatu, ja dzīve ir tik sarežģīta?»

Kareņina pārvērtība ir tikpat nozīmīga, cik Protasova gaita pretī savam liktenim. No šī mirkļa Kareņinā viss pārmainās: gaita, kostīms, žesti, runas ritms. Nost ar korektumu, ar smalko «muižniecisko toni!» Viktors dreb, viņš nespēj pār sevi valdīt. Tālāk šī loma attīstās krasās stāvokļa maiņās, drudžainās pārejās. Tolstojs izseko visām Kareņina un Ļizas attiecību niansēm. Palīdzēdami viens otram, balstīdami viens otru, viņi cenšas noturēties, lai neiekristu naida bezdibenī.

Protasovu un Kareņinu pa īstam šķir vienīgi viņu dažādās attiecības ar sabiedrību. Fedja no tās aizbēg, jo redz, cik tā ļauna, viņam šī sabiedrība ir tikpat pretīga kā paša pagātne. Turpretī Kareņins ne tikai kalpo šai sabiedrībai, bet ir tās spožs priekšstāvis. Taču darbības gaitā arī šī distance starp varoņiem saīsinās. Pavisam gan neuzd, bet saīsinās pamatīgi. Kareņins dabū izjust arī uz savas ādas sabiedrības likumu nekrietnību. Tāpēc izmeklētāja kabinetā, kur Fedja vērsās pie Kareņina un Ļizas ar lūgumu: «Jel piedodiet!» — Viktors sniedz viņam roku un saka: «Tā, redzams, vajadzēja notikt.»

Kareņins un Protasovs izrādē atrodas līdzās — kā divas paralēles. Abas vienā plāknē. Paralēles, kas krustojas.

*

Ļizai ir grūti tieši tādēļ, ka viņai jāizvēlas nevis starp antipodiem, bet gan starp pamatā tuvām personībām. Viņu raksturu dažādība, uzvedības veids neaizsedz abu mīļoto cilvēku divvienību, un, kaut gan Ļiza to līdz galam neapzinās, tomēr atzīst: «Galvenais, kas mani mocīja, bija tas, ka es jutu — mīlu divus.»

Ļizas loma dažkārt šķiet bāla. Un aktrises pēc tās netīko, tāpat kā aktieri negrib spēlēt Kareņinu. Ja vairāk uzsvērtu Protasova un Kareņina kontrastu, Ļiza iegūtu spilgtāku teatrālo apjomīgumu. Toties loma kļuva raupjāka. Ļiza ir uzrakstīta bezgala smalki — viņā visu laiku strāvo īpašs sērīgums, ko rada priekšnojauta, ka samudžināto attiecību režģi nevarēs atrisināt. Un, lai gan Ļizas raksturā ir daudz negaidītu pavērsienu no Fedjas uz Viktoru un atkal atpakaļ pie Fedjas, viņā visu laiku dominē savdabīga aizture.

Ļiza nav notikumu virzītāja. Viņa pakļaujas inercei, dzīvo it kā sastingusi pastāvīgās gaidās. Te, manuprāt, slēpjas šī tēla mākslinieciskā īpatnība. Un arī grūtums atveidot to uz skatuves.

*

Iedomājieties biljarda galdu, pa kura zaļo laukumu ripo trīs bumbas, kas iekustinātas ar vienu labi aprēķinātu sitienu. Tās saduras cita ar citu, atgrūžas, sitas pret galda malām, līdz beidzot iekrīt vienā makā.

Protasovs, Ļiza un Kareņins nonāk pie izmeklētāja.

Savedot pirmoreiz kopā visus trīs varoņus pie izmeklētāja (dramaturģiski satriecoša iecere), Tolstojs uzsver notiekošā neizbēgamību. Visi izrādās līdzīgi.

*

Juhans Vidings izmeklētāja lomā spēlē niecības zvaigžņu stundu. Beidzot viņš ir ticis klāt šiem domātājiem! Un kāda bauda — sagraut viņu lepnību! Staigā ar paceltiem deguniem, bet, tuvāk viņus aplūkojot, tādi paši mēsli kā visi. Bet viņš laipnīgi, bez kliegšanas, tikai ar jautājumiem, jautājumiem... Neatbildat? Mums nekur nav jāsteidzas. Mēs te jūtamies ērti. Un kā jūs?

Izmeklētājs ir pati grācija. Zalktis, kurš iedomājies, ka viņam ir žņaudzējčūskas skatiens. Ir jābūt dzejniekam, lai tik ļoti neieredzētu būtni, kas ritmiski sludina:

«Jūs apsūdz par to,
ka jūs, zinādama to,
ka jūsu vīrs ir dzīvs,
apprecējāties ar citu.
Un vēl par to,
ka...»

Juhans Vidings ir labs dzejnieks, vairāku dzejoļu krājumu autors.

*

Stāstīdams, kā izrādē veidojās Kareņins, es apzināti noklusēju tā aktiera vārdu, kurš šo lomu tēlo. Bet šī aktiera izvēle un personība ir tik nešķirama no ieceres, ka, stāstīdams par mūsu Kareņinu, es patiesībā runāju par Ārni Ikskilu. Šim savdabīgajam aktierim piemīt dabas dota organika. Viņš jebkurā darbības mirkli tērē tik daudz spēka, cik nepieciešams. Ne vairāk. Viņš neprofanē enerģiju. Mēģinājumi ar Ikskilu nepaliek atmiņā, pareizāk — atmiņā nepaliek atsevišķi mēģinājumi, jo tos nepavada teatrāli notikumi. Nav konfliktu, strīdu, kaprižu. Nav paužu, kad aktierim aina «neiet» vai «kaut kas nav tā». Viņš strādā izlīdzināti, koncentrēti, ārkārtīgi pacietīgi. Ārne Ikskila nemil spriedelēt un ir viegli ierosināms. Bez kavēšanās atsaucas uz priekšlikumiem, pārbauda tos ar savu aktiera intuīciju, atstādams režisoram iespēju kontrolēt galarezultātu. Ar viņu mēģinot, laiks rit ātri un piecīgi.

Ikskilas darba stils ir līdzīgs kāda cita igauņu skatuves meistara manierei — Antsa Eskolas manierei. Par šo radniecību man stāstīja viņu kolēģi, un arī pats es varēju par to pārliecināties. Radniecība izpaužas ne vien mēģināšanas veidā, bet arī spēles stilā — skopā un elegantā. Abi aktieri jūt stilu un mīl vārdu.

Kad es ar Ikskilu mēģināju Pērnavas teātrī E. Olbī lugu «Kam no Vulfa kundzes bail?», viņš nepārtraukti salīdzināja tulkojumu ar oriģinālu angļu valodā. Šajā angļu, igauņu un krievu tekstu salīdzināšanas laikā mēs nemanot izanalizējām lugu. Tā bija ļoti auglīga metode. Precīzākā vārda meklējumi palīdzēja izprast autora nolūku, palīdzēja atrast darbības avotus. Pat neprotot igauņu valodu, var sadzirdēt, cik meistariska ir viņa runas māksla. Cik ass, durstīgs vārds, cik trāpīga un lidojoša frāze.

Uz «Dzīvā miroņa» mēģinājumiem Ārne Ikskila savukārt ieradās ar krievu tekstu .

*

Lugas, tāpat kā cilvēki, nelīdzinās cita citai un neatklāj savus noslēpumus. Lai tiktu tiem klāt, ir jāmeklē pieeja. Visviltīgākās maskējas, uzdodamās par citādām. Šķiet, pats svarīgākais ir atrast sazināšanās veidu ar lugu. Tikpat nozīmīgi ir saprast, ko tā mīl, uz ko tiecas un kas tai ir nepieņemams.

«Dzīvais mironis» prasa nopietnību. Lugas saturs ir tik augstvērtīgs, ka te nav vietas burvīgai teatralitātei ar tās tieksmi uz jokiem, ironiju, skatuvisku koķetēriju. Te viss ir tik stingri uzvilkts kā virve zem cirka akrobāta kājām. Tikko atļaidīsi skrūves, kritīsi bezdibenī. Lugas nopietnība pilnībā atklāj tās autora nolūkus. Autora, kurš drāmu uzskatīja par visdvēseliskāko, visgarīgāko žanru. Drāmā, pēc Tolstoja uzskata, jārunā «par cilvēku attieksmi pret dievu, pret pasauli, pret visu mūžīgo un bezgalīgo».

Lielo uzdevumu atblāzma krīt pat uz tiem lugas personāžiem, kuri pirmajā acumirkli atrodas it kā ēnā.

Tieši tāpēc es ļoti uzmanīgi sekoju auklei, baidījos, ka nepalaidu neievērotu kādu no viņas «reakcijām». Uzticamā ģimenes tradīciju sargātāja taču visasāk jūt mājā ienākušo bēdu. Aukle vienmēr atrodas it kā nomaļus, taču vienlaikus arī notikumu centrā. Es tiecos pēc aukles tuvplāna visos brīžos, kad vien viņa ir uz skatuves. Ipaši tādēļ, ka Salme Rēka ar savu trauslumu un neaizsargātību, roku un acu rembrantisko izteiksmību prot reti daiļrunīgi klusēt. Tiesā aktrise bez neviena vārda nospēlē to, ko vārdos būtu grūti pasacīt, — nelaimes priekšnojautu un nespēju to aizkavēt, Protasovu nama sabrukumu un pienākumu grūtā brīdī būt kopā ar tiem, kuru tuvumā aizvadīta dzīve.

Kontakts ar lugu bieži nodibinās ar kāda personāža palīdzību. Viņš kļūst it kā par pavadoni. Soreiz par tādu kļuva aukle. Viņa bija kā kamertonis, pēc kura tika pārbaudīta ainu pareizā tonalitāte. Aukles klusie pārgājieni pāri skatuvei nosaka ainu tempu un noskaņojumu. Šim mājas ainām mēģinājumos es veltīju ne mazāk laika kā Protasova monologiem.

Kad «Dzīvajā mironī» izgaist nopietnība, darbība tūlīt zaudē saspringtību, uzmanība pret notiekošo pavājinās. Luga it kā signalizē: «Uzmanību! Jūs nerunājat par galveno. Nopietnāk, citādi būs garlaicīgi!» Garlaicība teātrī rodas no lugas, izrādes un skatītāju temperatūras nesakritības. Kad tā sakrīt, tad ir karsti. Tad ir karstais teātris.

*

Ģenerālmēģinājums. Cenšos atcerēties, ar ko sākām, kāds man tēlojās uzvedums pirms tikšanās ar aktieriem. Vai tāds? No vienas puses — jā. No otras puses — es to vēl pavisam nepazīnu.

Vai es varēju zināt, ka Maša aizmigs uz Protasova pleca, kad viņš lasīs savu stāstu? Ka Protasovs centīsies nošauties tieši aiz aizslietņa, bet izmeklētājs dzers šampanieti pirms Fedjas pratīnāšanas? Ka būs tāds Petuškovs, kas traktierī skicē Fedjas portretu, Fjodors Vasiljevičs, kurš skūpst roku auklei tiesas nama koridorā, Maša, kas ar lakatu aizklāj mirušā Fedjas augumu... Nē, neko tādu es pat iedomāties nevarēju. Tas viss tapa mēģinājumos ar aktieriem, ar viņiem kopā mēs to visu atradām.

Vai tā ir nejaušība?

Protams, nē. Es biju gatavs iestudēt «Dzīvo mironi». Tāpat kā esam gatavi pavasarī gaidīt vasaru, nezinot, kāda tā būs — sausa, lietaina, karsta, vēsa. Tāpēc ka vasara — tas ir dvēseles stāvoklis. Un gatavība izrādei ir kā vasaras priekšnojauta, tieksme atbrīvoties no uzkrātā, vēlēšanās apjēgt un atklāt to. Izrādē ir daudz personiskā, tāpēc arī lūkojos uz to kā uz pazīstamu nepazīstamo.

Jau sen esmu pamanījis, ka katra izrāde pēc savas tonalitātes, noskaņojuma atbilst kādam noteiktam dzīves periodam...

*

Sprīžot pēc visa, šai izrādei nedraud pārmetumi par klasikas samaitāšanu. Paldies dievam! Šķiet, tai spriedīs citu tiesu: tas nav Tolstojs, bet ir Čehovs. Mans draugs, labs kritiķis, teica, ka es esot iestudējis čehovisku izrādi. Pirmajās recenzijās skanēja kaut kas līdzīgs. Interesantajā Kārinās Kāskas rakstā ir frāze: «Pie Tolstoja caur Čehovu.»

Protams, ja es nebūtu iestudējis trīs Čehova lugas, atkristu tiešais iemesls salīdzināt. Taču pagātnē (ceru, ka tikai pagātnē) saņemtie apvainojumi par klasikas izkropļošanu mani dziļi aizvainoja, turpretī «pārmetumi» par to, ka «Dzīvo mironi» esmu uzvedis čhoviski, pat glaimo.

Cehova radīto apvērsumu dramaturģijā nespēja ignorēt pat Tolstojs. Polemiskais deglis, ko aizdedzināja Maskavas Dailes teātri iestudētais «Tēvocis Vaņa», varbūt kļuva par dzenuli «Dzīvā mirona» uzrakstīšanai. Visiem par pārsteigumu šajā lugā bija jūtama Čehova objektivā skatījuma ietekme. Tolstoja cienītāji jutās šokēti. Viņa mācības sekotāji pasludināja «Dzīvo mironi» par «antitolstojisku» lugu. Tika pat apšaubīta Tolstoja autorība. Pamatojums? Tolstojs taču esot laulību šķiršanas pretinieks, bet drāma šķiršanos aizstāvēt. Tolstojs — morāles piekritējs, bet drāmā amorālais Protasovs un dzīves padībenes atklātas poētiski. Sie spriedumi izriet no acīm redzamā, tiem netrūkst loģikas, tomēr...

«Vai tiešām mēs visi esam tik bezgrēcīgi, ka mums nedrīkst būt dažādu ieskatu, ja dzīve ir tik sarežģīta?» («Dzīvais mironis», 3. cēliens, 1. aina, 4. skats.) Tolstojs mācēja uzdot šādus nozīmīgus jautājumus un prata arī uz tiem bezbailīgi atbildēt. Viņa mākslinieciskā objektivitāte ir dižena.

Luga tika iecerēta tā, lai no turienes — no «padībenēm» atskanētu protesta balss pret «dzīves saimniekiem». Un lai šo izaicinājumu raidītu noskrandušais Fedja Protasovs — mīlais, ļaunumam pretoties nespējīgais cilvēks, kurš izjūt mokošu kaunu par sabiedriskās kārtības netaisnību, par sabiedrības netiklību. Tas ir uzrakstīts. Taču vienlaikus lugā ar objektivās analīzes spēku atklājas arī satriecoša ētiska drāma — «cilvēku neatrisināto jautājumu drāma».

Levs Tolstojs, protams, jūta, ka «Dzīvajā mironī» viņš ir pārkāpis ne vien sākotnējo ieceri, bet arī savas mācības ietvarus. Iedrošinos izteikt pieņēmumu, ka rakstnieka nevēlēšanās laist lugu pasaulē izskaidrojama ne tikai ar viņa biogrāfijas vispārzināmajiem faktiem, bet galvenokārt ar bailēm no tā, kādu triecienu luga dos viņa mācībai.

Sludinātājs noslēpa lugu atvilktnē.

Mākslinieks teica: «Kad nomiršu — spēlējiet...»

*No krievu valodas
tulkojusi M. Augstkalna*

REZISORA V. MACULEVIČA DARBS RAIŅA LUGAS
«MĪLA STIPRĀKA PAR NĀVI» MEĢINĀJUMOS

Raiņa lugas «Mīla stiprāka par nāvi» iestudējums L. Paegles Valmieras drāmas teātrī režisora Valentīna Maculēviča vadībā tapa 1983. gada rudenī. Šis bija V. Maculēviča otrais Rainis — 1980. gadā viņš inscenēja «Spēlēju, dancoju».

Pirmajā tikšanās reizē ar kolektīvu režisors teica: «Uz ļoti daudziem jautājumiem par dzīvi, laiku, sevi un tautu atbildes var atrast Raiņa daiļradē. Tas ir mūsu pienākums — panākt, lai Rainis nebūtu tikai reprezentācijas objekts. Kāpēc mums Rainis ir tikai trīs teātros? Es atkārtoju: uzskatu, ka tas ir arī mans personiskais pienākums — plaisu starp Raini un cilvēkiem samazināt, cik vien tas ir manos spēkos.

Nevienam nav noslēpums, ka «Mīla stiprāka par nāvi» tiek uzskatīta par Raiņa norieta perioda sacerējumu, kad cienījamais dzejnieks jau sevi bija izsmēlis. Kā Raiņa laikā, tā arī vēlākajos iestudējumos par galveno šīs lugas saturu teātri padarīja stāstu par to, kā Maija sargā savu nevainību no mežonīgā poļu standartjunkura Jakubovska, līdz Gūtmaņa alā dēļ mīlestības uz sirdslabo dārznieku Heilu aiziet nāvē. Jāprasa, ar ko tas atšķiras no T. Hāna kunga «Turaidas Rozes», par kuru R. Blaumanis jau 1882. gadā uzrakstīja iznīcinošu recenziju, taisnīgi izsmiedams to par «satriecošo sentimentalitāti un nosodāmi lielu teatrālo efektu devu».

Taču vajag atcerēties apstākļus, kuros Rainis šo lugu rakstīja. Ar lielām cerībām viņš 1920. gadā pēc četrpadsmit gadu emigrācijas atgriezās Latvijā. Bet viņa cerības uz garīgo brīvību, uz to, ka viņš te kā neatkarīga mākslinieka personība un viņa darbs būs vajadzīgs, nepiepildījās.

Rainis pats dzīvi buržuāziskajā Latvijā nosauca par savu trešo trimdu. Te valdīja asa šķiru cīņa. Nevienš negribēja ļaut viņam būt «sev pašam». Vēl. Buržuāziskās Latvijas pirmie pieci gadi bija maza noskaņu laiks valdošajās buržuāziskajās aprindās. Varasvīriem visas cīņas likās izcīnītas. Uzvara gūta. Ko vēl? Raiņa lielo ideju drāmu iestudējumi tai laikā valdošajiem slāņiem un mietpiloniskajām aprindām nebija vajadzīgi. Tā bija vakardiens, kad vēl vajadzēja cīnīties. Lielais apmiers, kas atspoguļojās arī kultūras virzībā, pieprasīja seklas melodramas un pikantas komēdijas. Un tad Rainis 1926. gadā rakstīja «Mīla stiprāka par nāvi». Lūdzu, melodrama! Un paradoksālākais — laikmets arī paņēma no šī darba tikai melodramu, nesaskatot to dziļo, sāpīgo un stipro saturu, kuru

dzejnieks bija ietvēris šajā formā. To saturu, kurā viņš izteica sevi un savus pārdzīvojumus, savas domas, savu neatkāpšanos no dzīves galvenajiem pamatprincipiem.

Uzskatu, ka «Mīla stiprāka par nāvi» ir nevis rakstnieka norieta laika sacerējums, bet tāda pati lielo ideju drāma kā citas viņa ievērojamākās lugas. Šī darba uzbūves pamatprincips — caur psiholoģiju uz filozofiju. Tas arī būs viens no mūsu galvenajiem pamatuzdevumiem — atklāt šīs lugas patieso saturu, pierādīt tās māksliniecisko nozīmi.»

Nākamo nedēļu režisors veltīja personiskām sarunām divatā ar lomu tēlotājiem. Tālāk sekoja tēlu sistēmas analīze pie galda. Pamatforma — režisors jautā, aktieri atbild. Uz katru jautājumu konkrēta atbilde. Abstraktas diskusijas par «tēmu vispār» nenotiek. Uz katru jautājumu (īpaši lugas izšķirošos pagriezienpunktos un galveno personu līnijās) principā iespējama viena atbilde. Režisors neslēp, ka viņš šo atbildi zina. Aktieri nodarbināti ar to, lai atrastu īsto, vajadzīgo atbildi. Jo darbs rit tālāk, jo režisors aktieriem aizvien pārliecinošāk spēj radīt iespaidu par lugu kā par stingru likumsakarību sistēmu, kurā katra nākamā darbība loģiski izriet no iepriekšējās. Aktieri labprātīgi pakļaujas režisora autoritatīvai vadībai šīs likumsakarību sistēmas apgūšanas gaitā, jo režisors nostiprina pārliecību, ka viņš lugu pētījis un tāpēc labāk par citiem zina ceļu, pa kuru jāiet. Reti, tomēr notiek arī diskusijas. Režisoru maz ietekmē citu domas. Kādreiz režisors pašironiski sacīja: «Es jau klausos visu, ko man citi saka, bet domāju pats savas domas.»

Grūti pateikt, kā, bet režisors prot radīt neparastu darba atmosfēru. To, ka viņa mēģinājumos valda absolūta disciplīna, tas visiem jau sen liekas pats par sevi saprotams. Bet ir vēl kāds mobilizējošs papildu noskaņojums — pamazām visus pārņem pārliecība, ka viņi kopā dara nevis kārtēju, bet ārkārtēju darbu. Ka te top kas neparasts. Ka te pa istam tiek saprasts Rainis. Un ka šī luga pirmo reizi tiks iestudēta savā patiesajā veidolā. Un vēl — te valda pilnīga uzticība Rainim un pārliecība, ka režisors saprot Raini.

Starp režisoru un aktieriem pastāv koleģiāli biedriskas, cieņas pilnas attiecības. Tai pašā laikā tās ir attiecības ar distanci. Ar visiem aktieriem režisors ir uz «jūs».

Kad aktieris uz režisora izvirzīto jautājumu atbild pareizi, režisors sniedz izvērstu idejiski emocionālu epizodes, tēla rīcības, domu vai jūtu analīzi, pamatojumu. Tā viņš it kā sugestē aktieri ar tēla rīcības motīvu sarežģītību, izjūtu bagātību, attieksmju pretrunīgo dabu. Režisors dzīvi un lugu analizē dialektiski, atsedz pretrunas, nebēg no tām, bet redz, kā no pretrunām izaug jauna patiesība. Pārsteidz režisora spēja analizēt cilvēka psihes vissarežģītākās īsneses. Aizrauj un aizkustina tas, cik režisoram tuva šī luga, kādu

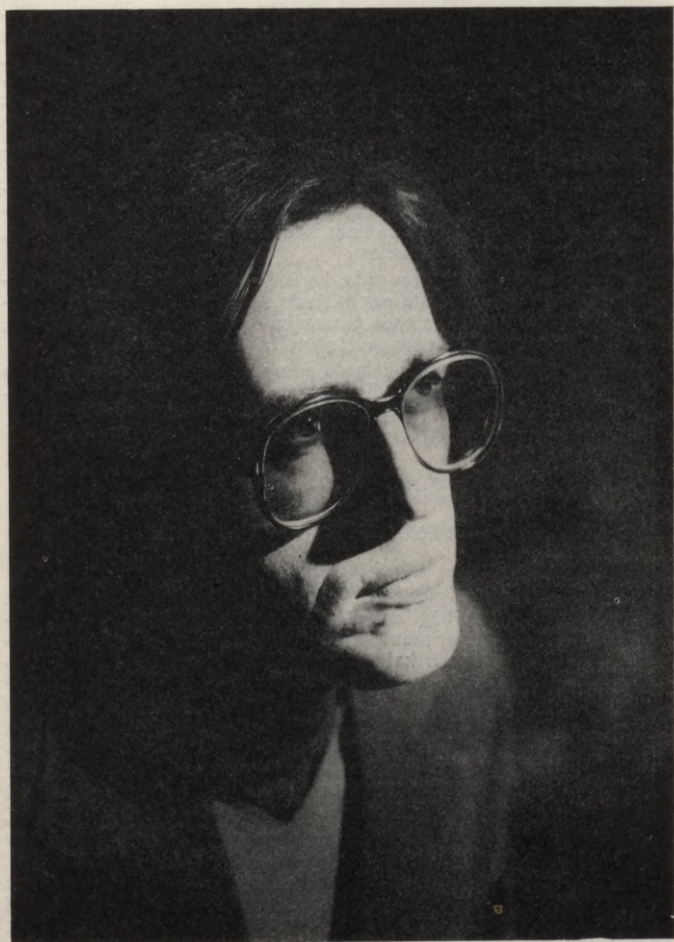
milzīgu emociju lādiņu un intelekta koncentrāciju viņš gulda aktieru apziņā.

Otrreiz luga tika analizēta, pārbaudot darbībā intelektuālās pārrunās gūtos secinājumus. Ainu izlasīja vēlreiz, pārrunāja galveno un aktieri izgāja uz spēles laukuma. «Aktierim nepieciešams kontakts ar partneri, nevis ar lugas eksemplāru,» teica režisors un lika aktieriem runāt pašiem savu tekstu, tikai paretam režisora palīdzē «pasvieda» kādu Raiņa rindu. Pirmā iziešana uz laukuma bija vissatraucošākais brīdis — aktieri jutās nevarīgi, neaizsargāti, no režisora bezgala atkarīgi. Režisors prata radīt pat intīmu savstarpējās uzticēšanās, labvēlības, labestības un saudzīguma atmosfēru.

Tas ir tik mulsinoši — te ir aktieris — civilpersona un tepat tavu acu priekšā dzimst tēls! Kādā mēģinājuma momentā precīzi fiksēju šo tēla dzīves sākumu. 1. cēliens. Jakubovskis pie Maijas. Režisors: «Dēvica, ejiet prom, pavisam ārā no mēģinājuma zāles, kamēr Jakubovskis nerunā tā, ka jūs nevarat aiziet!» Vienreiz aktrise patiešām iziet no zāles. Otrā reize. Aktrise jau netālu no durvīm. Te pēkšņi J. Dauksta — Jakubovska balsi ieskanas kas tāds, ka aktrise, pati sev par pārsteigumu, apstājas, tad lēni iet atpakaļ. Sākas dialogs. Viņa nebija varējusi vairs aiziet. Tas bija atkarīgs, protams, no Jakubovska lomas tēlotāja, bet tikpat daudz arī no tā, vai aktrises pašas sirds bija (vai nebija) kļuvusi par Maijas sirdi, kuru Jakubovska dvēseles stīgu ietrīsēšanās skāra jūtīgāk nekā Jāņa Dauksta pārdzīvojumi kolēģi Līgu Dēvicu.

To, ka Valentīns Maculēvičs ir labs psihologs — ne tikai lugas varoņu, bet arī aktieru psiholoģijas analizē, redzēju kādā citā mēģinājumā. Jānis Dauksts bija nervozs un izkaisīts (jo iepriekšējā aina bija devusies rokās ar pūlēm), taču viņa partneris Skudriša lomas izpildītājs Jānis Zariņš tieši torīt uz mēģinājumu ieradās īpaši labā formā — starojošs, optimistisks, harmonisks. Dialogā virsroku ņēma kalps, bet vajadzēja otrādi. «Labi, labi, Zariņ, bet vai tie īsti bija Skudriša, nevis klibā skrodera gājieni?» Vispār — nežēlīgi. Jo režisors izrādī «Ciema skroderis un viņa laimīgā toze» nebija redzējis un apriori uzskatīja, ka J. Zariņš tajā spēlē šampaini. Protams, šāda piezīme uz aktieri tonizējošu iespaidu neatstāja. Laikam režisors uzskatīja, ka J. Zariņš ir pietiekami stiprs, lai šādu viņa «gājienu» panestu bez kādām slimīgām sekām. Tūlīt ainu atkārtāja otrreiz, attiecības nu bija pareizās.

Valentīns Maculēvičs aktierus uz laukuma nepārtrauc, viņu intonācijas nelabo. Atsevišķās reizēs, kad negribēja un negribēja rokā doties ainas jēga, režisors citreiz nopietni, citreiz it kā parodējot, parādīja priekšā (ne vairāk kā reizes desmit pa visu mēģinājumu laiku). Jēga kļuva skaidra, un aktieri tūlīt spēja izdarīt vajadzīgo.



Režisors neslēpj savu prieku, pat sajūsmu par katru aktieru lielāku veiksmi. Tas mēģinājumos radīja to atraisītības un aizrautības atmosfēru, kāda rodas savstarpēji ieinteresētu cilvēku kolektīvā.

Tālāk sekojošie Valentīna Maculēviča monologi ir pierakstīti mēģinājumos. Te vienkopus koncentrēts tas, ko viņš teicis trīs četrās atsevišķās reizēs, apspriežot konkrēto epizodi. Dažbrīd režisors identificējas ar tēlu un saka «es» (to viņš lika konsekventi darīt arī aktieriem), citviet par tēlu saka «viņš», citkārt griežas pie aktiera ar «jūs». Šie atšķirīgie vietniekvārdu lietojumi saistīti ar dziļāku jēgu — režisors identificējas ar tēlu, kad runā par tēla iekšējiem pārdzīvojamiem, «viņš» lieto, kad izsaka vērtējumu, bet «jūs», kad dod norādījumus aktieriem.

Protams, šie «monologi» rāda, ko šodien, 80. gadu sākumā, teātris šai Raiņa lugā uzskata par būtiskāko. Taču vēl vairāk šie monologi pasaka par režisora paša personību — te atklājas viņa uzskati, domas, jūtas par daudziem svarīgiem dzīves jautājumiem.

Te tiek publicēta tikai neliela daļa no visa, par ko režisors runāja lugas iestudēšanas procesā. Galvenokārt uzmanība centrēta uz Maijas, Jakubovska, Heila (atveidoja Rihards Rudāks) attiecībām.

*

I. cēliens. I. skats

«ES NEGRIBU! ES NEESMU ĶERAMA. CIK BRIESMIGI IR CILVEKI!»

Visi kā viens gaida no Maijas, lai viņa izšķirtos un rīkotos, jo — cik tad ilgi var bēgt no reālās dzīves? Visa šī epizode ir mēģinājums saprast, kas ar mani īsti notiek. Situācija it kā pavisam elementāra. Jakubovskis ir kategoriski vēlreiz jānoraida un pēc iespējas ātrāk jāriko kāzas ar Heilu. Kāpēc tomēr Maija nevar izlemt? Protams, es taču neatlieku kāzas Jakubovska dēļ. Kaut gan es jūtu viņā ko dzīvu, kaut arī redzu, ka viņā kas cilvēcisks pamodies. Un tāpēc es negribu ieņemt viņu atpakaļ nelietībā, cinismā un nežēlībā. Protams, nost ar viņu, tomēr neieņemt dziļāk. Kāpēc tomēr nenotiek kāzas? Ainas laikā Maija pamazām aptver, ka viņai pret Heilu ir nobriedis iekšējs konflikts. Tas rada satraukumu, nemieru.

«Mīla nekādu dāvanu neņem un atdod visu, visu...» Tas nav Maijas kredo, to viņa nupat pirmo reizi pati sev cenšas noskaidrot. Mīlestība ir vienīgais, kas ļauj eksistēt uz pasaules. Te nav daudz racionāla pamatojuma, te ir izjūtas. Un galvenais — mīlestībai pašā vidū ir labestība, miers, kas glābj no pasaules, kas pasargā. Un tūlīt rodas jautājums — bet vai man ar Heilu tā ir? Maija grīb

izvairīties no atbildes pati sev un tāpēc pavērs sarunu citā virzienā. Tas pats gājiens, kad Lienīte ciniski atzīst: starp tevi un Heilu nav mīlestības, jo vai tad tā ir mīlestība, kad viens sēž avotiņam vienā pusē un otrs otrā pusē. Mīlestība ir tad, kad «dzer un danco, un trako, ka nu!» Lienītes priekšstati par mīlestību, protams, ir izkropļoti, bet pats konstatējums nav nemaz tik tālu no patiesības. Tāpēc arī te Maija pārtrauc sarunu ar bezpalīdzīgo: «Bet ko tad tava māmiņa saka par tādu zināšanu?»

Visa ainas atslēga ir sarunā par putniņu, kurš ielido Maijas istabā. Tā ir uvertūra visai lugai. Putniņu ikviens grib notvert un iesprostot būrītī, un neļaut viņam viņa paša dzīvi. Jo tuvākas kļūst mūsu attiecības ar Heilu, jo viss kļūst neskaidrāks. Jo vairāk viņam tuvojos, jo nepārprotamāk pazib tas, no kā es dzīvē visvairāk baidos, — varmācība. Maija jūt, ka Heils viņu grib piespiest dzīvot tā, kā viņš grib. Ka viņš grib man uzkundzēties. Bet es varu dzīvot tikai tad, ja nāku un eju no brīva prāta, pati. Katrs grib, lai es būtu tāda, kāda viņam vajadzīga, — arī Heils. Bet Jakubovskis? Vēl nezinu. (Iesākumā Jakubovskim vienīgajam Maija ir vajadzīga tāda, kāda viņa ir.) Bet Heils taču mani mīl. Viņa greizsirdība, garīgais kropļīgums rodas no mīlestības. Bet viņš mani arī nesaprot. Viņš nesaprot, ka pret cilvēkiem nedrīkst vienaldzīgi izturēties.

No kā rodas Maijas dziesma par mironiņiem? Es nekā nevaru palīdzēt ne Lienītei, ne sev, nevienam. No mironiņiem nāku, pie mironiņiem eju. Viņi vienīgi neapdraud, neiekāro, nemoka. Kaut es arī būtu mironis, kuram nekas nav jāizlemj!

Ainas beigās, kad Maija piekrīt Lienītei: «Patrakosim!» — viņa grib atbrīvoties no savām neizlemtajām problēmām, no pretrunām. Un tad pēkšņi viss, no kā es tā baidos, kas šajā ainā bija izkaisīts pa daļām, apvienojas blāķī un gāžas man virsū ar Lienītes vārdiem: «Tu tas putniņš, es tas ķērājs!» Un Maijas atbilde: «Es negribu! Es neesmu ķerama. Cik briesmīgi ir cilvēki!»

I. cēliens. 4. skats

TREŠĀ IESPEJA

Pirms trim mēnešiem Jakubovskis Maiju bildināja kā jebkuru Huldu. Viņa atteica. Ar ko tagad nāku pie viņas?

Mana — Jakubovska — karavīra pieredze rāda: visi cilvēki sadalās kungos un kalpos. Visriebīgākie ir kalpi. Maija nepieder ne pie kungiem, ne kalpiem. Viņa nav pērkama. Netīrumi viņai nepielīp. Es nevaru izmest viņu no savas domāšanas vairs, kaut gan viņa neļauj man brīžiem skatīties pašam sev acīs. Maija ir citāda nekā

visi, ko es pazīstu. Tas nevar būt. Bet ir. Viņā ir kas dzīvs, nesamaitāts. Viņa nepārtraukti izvairās. Bet es ar katru dienu vairāk redzu cilvēku Maiju — lepnu, skaidru, neatkarīgu. Man viņu vajag ne jau skaisto acu, matu dēļ, jo vai tad, atvainojiet, būbu trūkst. Man viņu vajag kā gaisu. Bet ko viņa par mani domā? Es esmu slepkava, lops. Un pilnīgi pareizi. Un tai pašā laikā — es tāds neesmu. Tāds esmu kļuvis tāpēc, ka visi tā dzīvo. Bet baidu tas man nesagādā. Tātad — ko es konkrēti šajā epizodē gribu panākt? Man šai brīdī pat nav tik svarīgi, lai viņa mil mani. Galvenais — lai viņa neiet bojā. Ja viņa apprecēsies ar Heilu, nebūs vairs Maijas. Būs Heila kundze. Bet Heils ir kalps, vergs pēc savas būtības. Būs vēl viena kalpone. Vārīs sīpolzupu. Maija un sīpolzupa.

Bet no kurienes Jakubovskim tāda vārdu buķete — «pardonī», «amoreti»? Katrs Jakubovska monologs te sastāv no divām daļām. Puse no teksta — es tevi mīlu, Maija, neej pie Heila; un otra puse — «debesu amoreti», «pardonī». Sen zināmas tukšas frāzes un vārdi, kādus Jakubovskis vēl savā mūžā nevienai sievietei nav teicis. Tie jaunie vārdi — patiesības, atklātības, uzticēšanās vārdi, kuri mokās, šaubās un pat kaunā tiek, burtiski, dzemdēti Maijas acu priekšā, rodas aiz nepieciešamības — nepieciešamības panākt, lai Maija neiet prom un lai viņa klausās mani. Jo «amoreti» (kā uz citām sievietēm) uz viņu neiedarbojas, es jūtu — viņa reaģē tikai uz istumu. Vēlāk Jakubovskis teiks: es, Maija, gribu būt cits cilvēks. Bet tas, kas te notiek, — tas ir jau iesākums šai vēlāk apzināti definētai tieksmei.

Un vēl. Es gribu atklāties un vienlaikus baidos atklāties, es eju kā pa plānu ledu. Man vairs nav septiņpadsmit gadu, man ir puse dzīves aiz muguras. Un vēl nevienu tādu cilvēku es neesmu satapis. Un ja nu viņa tikai koķetē un izliekas? Es te runāju ar Maiju un visu laiku pārbaudu, mēģinu tikt skaidrībā — vai Maija tiešām ir tā, par ko es viņu turu. Jūs jau, aktieri, zināt vislabāk, kas palīdz jebkurā situācijā, — tie ir štampi. Un «amoreti» un «pardonī», un visa cita izrādīšanās ir Jakubovska štampi šaubu un nedrošības brīžos.

Un Maija? Kāda te ir Maijas attieksme pret Jakubovski, kurš sākumā nodemonstrē pilnu nelietības komplektu: noklausījies aiz durvīm, iesūtījis Skudrīti, neaicināts iebrūk pats. Es viņu aizvainoju, situ. Lai aizsvilstas un mūk! Lai iet projām! Es nelaižu sev klāt. Bet pilnīgi aizdzīt arī nevaru, jo viņš uzvedas citādi nekā parasti — nemelo, cenšas apvaldīt sevi. Un viņa balsī ieskanas kas negaidīti patiens, tas liek noticēt. Sai ainā Maijas iekšējā līnija: ejiet prom! — runājiet! — nerunājiet! Jeb: neticu — noticu, bet nedrīkstu ticēt. Jo tas, ko viņš saka, mani biedē, tāpēc ka ir patiens un īsts (ka Heils ir kalps un ka viņa pašā jūtas pret mani ir patiesas).

Kad Maija aizsūta prom Lienīti un jūs paliekat divi vien (starp citu, pirmo reizi), tas ir milzīgs notikums. Tā ir ārkārtīga uzticēšanās no Maijas puses. Kāpēc tūlīt, kad aizgājusi Lienīte, relatīvā saprašanās starp Maiju un Jakobovski zūd? Un, jo tālāk, jo atkal lielāka nesaprašanās starp viņiem izaug? Te ir viens ļoti interesants psiholoģisks gājiens. Te vairs nav dialoga. Te ir divi paralēli monologi, kas ilgu laiku nekrustojas. Maija te arī nav nekāda gaišzilā varone. Maijai galvenais uzmanības objekts ir nevis Jakobovskis, bet viņa pati. Ko es daru? Visu laiku starp mums bija siena. Nu es esmu attaisījusi durvis. Nu tas viss ienāks manī. Es to negribu. Es gribu tās durvis aizcirst ciet, bet es baidos, ka to vairs nevarēšu. Tomēr cenšos to darīt — noraidot, aizvainojot Jakobovski. Šī Maijas izturēšanās galīgi apstulbina Jakobovski, tāpēc ka vēl nupat Maija bija sadzirdējusi viņa atklātību, patiesību, jo lika aiziet Lienītei, bet nu par viņa patiesajiem vārdiem smejas. Maija viņu vienkārši nedzird. Kā panākt, lai viņa dzird? Lai viņa tic. Jo — viņas ietekmē es gribu būt cits cilvēks. Ja viņa man neticēs, es to nevarēšu, un tad man būs beigas. Un apjukumā Jakobovskis sāk lielīties ar savu muižnieka vārdu, bagātību utt. Ko nozīmē «nu saprotiet taču, Maija!»? Saprotiet ne jau to, ka esmu muižnieks, bet — ka mīlu.

Kāpēc Maija pēkšņi sāk runāt par miroņiem un par kaujas lauku, no kura pacelta? Tā viņa panāk pretī Jakobovskim (pirmo reizi): es neesmu no debesīm, mēs abi no kara lauka. Un iznāk netieši — mēs saderam kopā.

Kad Jakobovskis paceļ Maiju uz rokām un viņa nepretojas, tas ir harmonijas brīdis, viena no augstākajām emocionālajām kulminācijām ne tikai šajā ainā, bet visā lugā.

Kāpēc Maija atkal «sadzird» Jakobovski un pasper viņam šo soli pretī? Maija sev par lielu pārsteigumu un pat šausmām sāk pakļauties Jakobovska vārdu maģijas spēkam. Tas ir tā — gribu iet pa labi, bet kājas neatkarīgi no manis iet pa kreisi. Rainis to ģeniāli parāda. Tāpat kā Tots un Lelde. Atcerieties! *Z e m g u s*: «Mīli mani?» *L e l d e*: «Mīlu tevi. Tota spēks aizved līdzī.» Maijai bail no spēka, kas aizvedīs prom, kas sagraus visu dzīvi. Tas pievelk un atgrūž vienlaikus.

SAHA PARTIJA AR DIVĀM FIGURĀM

Ir pagājusi viena diena un viena nakts, kopš Jakubovskis tikās ar Maiju. Kas pa šo laiku noticis? Maija pirmo reizi sāka jūs dzirdēt. Bet ienāca Heils, un es «norāvos» — kļuvu rupjš, mežonīgs. Viņas acu priekšā, Heila acu priekšā — kas vēl briesmīgāk — nenovaldījās. Tālāk Jakubovska reakcija uz šo vājumu nav loģiski skaidrojama, tā izriet no viņa dabas. Ja tā, lai deg viss, lai viss iet pie velna! Sākas — krogs, meitas, trakums, neprātīga uzdzīve. Dubļos, dziļāk dubļos, jo dziļāk, jo vieglāk. Citādi nekā nevaru tikt vajā no sava emocionālā stresa. Heils sacēla augšā visus tos netīrumus, visas tās duļķes, kas manī. Tas bija izmisums. Tas, kas manī iekšā, tā sāpe — tā ir spēcīgāka par loģiku, par apdomu, par saprātu.

Rīts — loģiskā kristālskaidrība. Maija vienīgā spētu saprast, ka tas nebiju es, tas bija mans vājprāts. «Jūs esat vienīgais cilvēks, kurš manī var glābt,» — šie Jakubovska vārdi taču nav tukši vārdi. Man ir jādabū Maija pēc iespējas ātrāk rokā un pašam viss jāizstāsta, kamēr to nav izdarījušas citu pakalpigās mēles, jo es taču trakoju, visiem redzot. Es ticu, ka viņa runās ar manī. Bet ja nu nerunās?

Ir 1620. gads. Karš turpinās jau 20 gadus un turpināsies vēl de-
viņus. Poļi bija tie, kuri likvidēja ordeņa varu, zviedri uzvarēja poļus, pa vidu maisījās dāņi, un beigās Pēteris I likvidēja zviedrus. Pašlaik ir relatīvs pamiers un Vidzeme pieder zviedriem. Rīkojas, cīnās un karo šai zemē vācieši, poļi, zviedri, bet dzīvo šai zemē nabaga zemnieki, kurus oficiāli sauc unikālā vārdā — nevāci. Cita vārda nav. Nevāci karo to pusē, kam kuro reizi pieder vara. Ļoti svarīgi ir tas, ka paaudze, kura lugā darbojas, ir piedzimis karā, dzīvojusi karā un daudzi no tās arī nomirs karā. Tas, protams, uz cilvēkiem nevar neatstāt iespaidu. Tas ir karš, kurā cīnās algotņi. Cīnās to pusē, kuri vairāk maksā. Nevīs par kādiem tur ideāliem, idejām vai uzskatiem. Jakubovskis ir pārbēdzējs, karo zviedru pusē. Viņš ir apdraudēts, jo jebkurā brīdī viņu var izdot atpakaļ poļiem, un tie gan zinās, ko ar viņu darīt.

Jakubovskim ir nauda, veiksmē karā, panākumi pie sievietēm, un viņš vēl nepārtraukti izlec un tēlo poļu panu. Tie ir visai svarīgi iemesli, lai Jakubovski «mīlētu» zviedru virsnieki un arī zemnieki.

Kolosāli tikumi — pulkstenis vēl nav ne vienpadsmit, bet visi jau krogā! Arī zemnieki, kuriem tā ir vienīgā izklaidēšanās. Te arī viņu sirds karaliene krogusmeita Grietiņa. Un, kā vienmēr, dāmas

priekšā vīrieši sacēļ spalvas kā pāvi. Atnāk divi zviedru virsnieki un sāk grābstīties ap Grietiņu. Zemnieki novēršas un izliekas to neredzam. Pieceļas viens pats Jakubovskis pret diviem. Un patriec zviedrus. Jakubovskis aizstāv savu godu un Grietiņas godu. Tā viņš pierāda, ka to var izdarīt — godu aizstāvēt. Tas, kas pats atrodas apdraudētā stāvoklī. Pret tiem, kas valda, Jakubovskis publiski parāda, ka viņš nav vergs un nepakļaujas, vienalga, kas draud. Ja ne citādi — vilkšu zobenu, vienalga par sekām.

Ko izraisa Jakubovska rīcība zemniekos? Viņš ir trāpījis jūsu verdzības, mazdūšības, pakļaušanās kompleksā, jēdzienā «vergs». Varētu būt tā — no dzirksteles iedegsies liesma, jūs dabūsit ieročus un iesit uzbrukumā pret zviedriem. Bet nekā. Zemnieki jūt, ka ir vergi, tikai grib to noliegt. Un sāk spriedelēt — kura pātaga ir saldāka, mīkstāka, objektīvāka — poļu, vācu vai zviedru. Zemnieki apvienojas naidā pret Jakubovski.

Kāda ir meiteņu attieksme pret Jakubovski? Pats būtiskākais izejas punkts — karš jau divdesmit gadu, viņas ir izgājušas visu iespējamo un dzīvo, jo ir jādzīvo. Tās ir normālas ikdienas sarunas, tas nav nekas ārkārtīgs, kas te notiek. Ja tiek pie Jakubovska, tad dzīve ir viegla, ir nauda; ja aiz viņa muguras tiek, tad ir droši elpot. Viņš ir bruņinieks, kas tik reti sastopams šais laikos. Vajag viņam patikt. Būtībā tā ir ražošanas (t. i., izdzīvošanas) problēma. Vai nu viens pats Jakubovskis (kaut arī uz neilgu laiku), vai darbs bordelī. Tāpēc nepārtraukti ap viņu rit spēlīte — ieinteresēta, apņēmīga pilna. Dzīves rūgtā nepieciešamība, nevis erotiskas rotaļas sev par prieku un patīkšanu. Kad parādās Maija, parādās sāncense — viņai pie Greifa ir vieglāka dzīve. Ar ko viņa labāka par mums? Kad dzīvo vieglos apstākļos, tad jau var nodoties cēliem sprediķiem. Meitenēs pret Maiju mostas sacensības gars, pāridarījuma izjūta, skaudība. Savukārt vīri nevar piedot, ka Jakubovskis tik koši nupat parādījis viņu glēvulību. Kāpēc Maija un Jakubovskis drīkst atšķirties no pārējiem? Ar ko viņi labāki par mums? Nedrīkst! Mēs darīsim visu, lai neatšķirtos.

Pūlis izspēlē šaha partiju ar divām figūrām — Maiju un Jakubovski. Ja mums nav dzīves, mēs gūstam kompensāciju, arī citiem izjaucot dzīvi, lai varētu teikt — mēs visi dzīvojam labi. Savtīgās intereses uz citu rēķina.

Sākas ar to, ka zemnieki redz: nāk Maija, — bet saka: nāk pār-raugs. Tā ir atriebība, lai Jakubovskis arī vienreiz «noraustās». Veči nu par Jakubovski nīrgājas, viņš neatbild, ļauj to darīt, jo viņa uzmanības galvenais objekts ir Maija. Tā ir pirmā reize, kad Jakubovskis nereaģē uz apvainojumiem. Kas ar viņu noticis? Meitenēm te galvenais: «Jakubovskis pārmainījies Maijas ietekmē. Tas taču jebkuram vīrietim, bet īpaši brašajam karotājam liels

kauns — tik nopietni ņemt kādu sievieti.» Atkal viela jaunām ņirgām.

Ir atšķirība, vai Maija iet uz krogu, nezinādama par Jakobovska trakulībām, vai iet, zinādama un gatavodamās tur viņu ieraudzīt. Protams, Maijai pakalpīgās mēles jau ir pienesušas ziņas par Jakobovska izcilajām izpriecām. Maijai formālais iemesls iet uz krogu ir — pēc viņa Greifam, bet patiesais — interese par Jakobovski. Es taču viņam noticēju, un tas būs briesmīgi, ja tenkas izrādīsies patiesas. Vai patiešām es tā varēju kļūdities? Un tas ir nākamā dienā pēc tam, kad Maija Heilam ir piekritusi: «Dzīvosim,» — bet kad galējie iekšējie lēmumi vēl nav pieņemti. Momentā pēc šīs ainas Maija izlems — rīt kāzas ar Heilu. Eju, cerot uz labo, domājot — tie ir meli. Tas tā nevar būt! Un tai pašā laikā — tas var būt!!!

Jakubovski Maija ierauga visā viņa spožumā — viņa kauss rokā, apkārt aplipušas sievietes. Maijai tūlīt vajadzētu iet projām. Bet viņa neiet prom, jo nevar aiziet. Viņa stāv un «sprediķo». Maija neko nedrīkst gribēt no Jakobovska, tomēr dvēsele neļauj aiziet, — kāpēc tu mani tā piekrāpi? Vai patiešām tu mani mānīji? Varbūt ne? Maija runā par sievietēm vispār, kuras velti vīriešu krūtīs cenšas modināt maigumu, bet domā par sevi. Atklāti viņa nedrīkst runāt, jo apkārt ir ļaudis, viņi nav divi vien.

Ieraugot Maiju, Jakobovskim ir tikai viens mērķis — lai viņa notic. Šis mērķis man uzliek klapes, es kļūstu aklis, es neredzu nevienu sev apkārt, es lieku uz visu banku, es esmu apmāts, afektā. Es pirmoreiz sievietes priekšā kritu ceļos. Un vēl citu klātbūtnē. Te izšķiras mana dzīve. Būt vai nebūt. Jakobovska vārdi ir murgaini, bet tajos ir kas īsts.

Pūlis kļūst uzmanīgs — tie divi sāk sadzirdēt viens otru. Viņi ir aizmirsuši, ka nav divi vien. Jāatgādina. Un meitenes sāk ņirgāties par Maiju — par viņas sprediķiem, par viņas svētumu, sāk kaitināt Jakobovski. Jakobovskis paceļ zobenu pret meitām, lai aizsargātu Maiju, kurai tiek darīts pretī. Jakobovska mīlestība uz Maiju te izpaužas kā varmācība pret citiem. Viņš ir emociju cilvēks, kurš uz citu siko, izrēķināto nelietību spēj atbildēt tikai tā — tūlīt un ar spēku. Pūlis savu ir sasniedzis — Jakobovskis Maijas priekšā kritis zemāk par pēdējo zvēru. «Scenārijs» noslēdzas tieši tā, kā paredzēts, — Maijas plauka un sauciens «svešs, svešs!». Tā, kura gribēja būt labāka par mums, savu dabūja. Un tas, kurš mums mūsu verdzību bāza degunā, pats nupat no sievietes tika brīnīgi pazemots.

Kas tas ir par notikumu — Maijas pļauka? Kā tas projicējas Jakubovska apziņā? Tas ir viens no visbūtiskākajiem jautājumiem šīs lugas izpratnē.

Mēs, šī notikuma skatītāji no malas, varam atzīt — pilnīgi taisnīgi dabūja. Taču Jakubovskim viss rādās savādāk, jo viņš nav skatītājs, viņš ir dalībnieks, un pļauka deg uz viņa, nevis mūsu vaiga. Dzīve manī visu izdedzināja. Debesis aizvērās, dievs nomira, dvēsele apklusā. Palika pasaule, kurā tikai divas iespējas — kungi un tie, kas rāpo viņu priekšā uz ceļiem. Un katra diena atkal un atkal apliecināja — uzvar spēks. Tikai spēks. Visādi vārdi par tikumību, sirdsskaidrību utt. atkāpjas, salūst varas un spēka priekšā. Spēku neviens nespēj sodīt. Spēkam neviens nespēj uzcelt robežas. Uz brīdi man apmiglojās acis un es noticēju, ka ir tomēr trešā iespēja — Maija. Es pamazām sāku ticēt viņai — dievs ir, skaistums ir, cilvēcība, maigums, iejūtība ir. Es neticēju un ticēju. Neticēju un ticēju. Negribēju, bet nespēju vairs neticēt. Manā dvēselē sāka kustēties kas sāpīgs, dzīvs. Vai es to gribēju? Es to negribēju, jo tas dzīvi sarežģīja, darīja man mokas. Es to gribēju izraut, bet nespēju. Visvairāk man nedeļa miera bailes, kuras nu modās un kuras es gribēju apspiest, — ja tomēr dievs ir, ja viņš toreiz nomira tikai man, bet ne vispār, tad es esmu dzīvojis nepareizi, esmu bijis lops, ne cilvēks. Ja dieva nav, tad viss ir pareizi. Es vārdiem nespēju ticēt. Es domāju, ka nespēju ticēt arī cilvēkam. Bet Maijai tomēr noticēju.

Jāņem vērā vairāki apstākļi. Pirmkārt, Jakubovskis ir emociju cilvēks, otrkārt, šai ainā viņš ir afekta stāvoklī. Treškārt, viņš Maijas priekšā zemojas un viņu aizstāv. Viņš pirmo reizi mūžā ir atvēries patiesai grēksūdzei. Viņš ir salauzis visas konvenciju robežas un ir garīgi kails viņas (un visu) priekšā. Pirmo reizi. Kā vēl nekad. Viņš jūt tikai to. Nevis to, ka apkārt ir cilvēki, ka viņš kļuvis mežonīgs pret skuķem. Un — pļauka. Bez tam — kāpēc neviens nav pievērsis uzmanību, ka Maijas pļauka ir tūlīt pēc tam, kad Jakubovskis, uz ceļiem stāvēdams viņas priekšā, ir pateicis: «Labs uzvar.» Kā Maija var nejūt, kas ar mani noticis? Viņas dēļ. Kāpēc viņa sit, nevis ceļ mani uz debesīm, kurās es viens pats nespēju nonākt, bet kuras ir atmodušās un aicina mani dienu un nakti. Jakubovskim te kā bērnam ir nepieciešams, lai Maija novērtē to, ka viņš spējis būt patiess un atklāts. Tad viņš spers nākamo soli. Tikai tad. Un — pļauka. Tā krīt kā atklātā brūcē. Jakubovskis neaptver, nespēj ar prātu novērtēt — kāpēc? Viņā deg tikai viņa subjektīvās izjūtas. Dvēsele aizcērtas. Mostas mežonīgs naidis. Ne jau par pļauku publikas priekšā, bet par to, ka Maija panāca, viņam



Raiņa «Mila stiprāka par nāvi» Valmieras drāmas teātri. Maija — L. Dēvica, Heils — R. Rudāks

pašam negribot, lai viņš atveras, un tad paņirgājās. Izvazāja aiz deguna, piekrāpa, viņa dvēseli apsmēja. Otrreiz zaudēt ticību pasaulei — vai var kas būt vēl briesmīgāks?

Tātad Maijas nav, viņa ir viltīga čūska, vēl labāka aprēķinātāja par Frīdu. Tik velnišķīgi viņu iznest cauri! Kā neviens.

2. cēliens. 3. aina

SVETA VAI COSKA?

Pastāv divi varianti, kā šo ainu risināt. Pirmais — kā spoku ainu, kad parādās Maija ar uzzīmētu brūci. Bet tas mums neder, jo mūsu izrāde ir par ko citu. Mēs esam reālisti, tāpēc mēģināsim saprast, kas te notiek un ko Rainis īsti domājis.

Caur šo ainu atšifrējas visa luga. Viss taču jau ir sarunāts ar Frīdu. Ir zināms, kas jādara — vajag Maiju apkaunot, atriebties par pazemojumu, par plauku, un viss nostāsies savās vietās. Kāpēc Jakubovskis iet pie raganas, kad viss jau zināms? Visa šī aina



Raiņa «Mīla stiprāka par nāvi» Valmieras drāmas teātri. Skudritis — J. Zariņš, Maija — L. Dēvica, Jakubovskis — J. Dauksts

ir Jakubovska iekšējais monologs. Ragana dod iespēju pašam ar sevi izrunāties Kad jūs sevi izsmelsit, saruna būs galā. Ragana kur to uguni, uz kuras vārās manas smadzenes un dvēsele. Man ir jārunā!

Kāpēc es no Maijas varas vairs netieku vaļā? Viņa ir ragana, viņa mani ir nobūrusi. Un es netieku vaļā no burvības varas. Es neatzīstos sev, ka milu. Jo neko tādu agrāk neesmu pazinis. Es pat, iespējams, nezinu, ka to sauc par mīlestību. Jo attiecībās ar sievietēm noteicējs vienmēr biju es. Nācu, kad gribēju, un aizmirsu, kad apnika.

Jūs esat dilemmas priekšā. Divi varianti. Pirmais. Ja nu Maija ir svētā un es dabūju, ko simtprocentīgi biju pelnījis? Un ja nu viņa sīta aiz mīlestības? Otrais. Ja nu plauka bija tāpēc, ka Maija ir viltīga čūska un viņai sagādāja prieku mani pazemot? Ievainots esmu līdz kaula smadzenēm.

Vecā dzīves pieredze un prāts brēc par otro variantu, bet emocijas, mīlestība plēš pušu un liek nojaust pirmo variantu.

Kā uzzināt patiesību? Kā noskaidrot?

Viss manī klieudz — ne jau par pļauku, bet par to, ka es ņeko nevaru saprast, manī ir vājprāts. Varbūt man uz ceļiem jāaizrāpo līdz Maijai un jāizlūdz piedošana. Bet varbūt man Maija jānosit.

Vai nu Maija ir Kristus, vai viņa ir Jūdass.

Jakubovskis ierodas alā pie raganas — ļaunuma mātes pēc palīdzības un spēka. Tots ticēja Zemes mātei, Jakubovskis kalpo ļaunumam. Ir pārliecināts, ka uz ļaunumu viss balstās. Dod man ļaunuma spēku, ļaunuma māt! Man ir bail par sevi, ka nekļūstu vājš. Bet tikai caur ļaunumu un varu es spēšu uzzināt patiesību. Par Maiju, par pasauli, par sevi.

Ko nozīmē tās parādības, kuras Jakubovskis alā ierauga? Tā ir viņa domu materializācija iztēlē. Parādās zobens — tā ir nāve. Tikai caur nāvi es uzzināšu patiesību? Es negribu nāvi. Bet cita ceļa nav. Ja viņa salūst un sāk drebēt par savu ādu, tad viss ir skaidrs, apstiprinājums gūts, ka dieva nav. Bet ja nu... Lai to uzzinātu, ir jāiet līdz galam. Pussolītis te neder. Noskaidrot var tikai ar nāvi. Pārbaudīt var tikai ar nāvi. Viņa man pierādīs, ka dieva nav. Un es atkal laimīgs dzīvošu tālāk, jo pasaule tā ir iekārtota — mēslu čupa, un viss.

Ar šo domu jūs iesit uz Gūtmaņa alu.

Nu viss būtu skaidrs, bet man krūtīs sāp. Kā no tā tikt vajā?

3. cēliens. 2., 4., 8. skats

«ANNUSKA SAULPUĶU EĻĻU JAU IR IZLEJUSI»

Maijas vilšanās kroga ainā izrādījās tik negaidīti sāpīga. Krogā visa skaistā pasaule atņirgtiem zobiem jums uzbruka ar Jakubovski priekšgalā. Tātad jābēg, jāpaslēpjas. Jāuzceļ siena starp sevi un pasauli. Un vienīgā iespēja — Heils. Es bēgu no domām, ka arī Heils nebūs īstais, kurš glābs. Man vajag spēku no Heila, bet viņš grib mieru un spēku gūt no manis.

Heilam — viss ir citādi, nekā gaidīts. Kāzas būs, bet prieka nav, ir bailes. Ir nedrošība. Jakubovskis uzglūn. Sargi visapkārt. Frontes atmosfēra. Nevis liksmot vajag, bet sargāties. Mēģināt nomierināties, pārvarēt sasprindzinājumu, uztraukumu. Es spiežos Maijai klāt, lai gūtu mieru, prieku. Bet notiek tieši otrādi. Heilam rodas nojauta: tā nav mīlestība, kas starp mums abiem, kaut gan mēs abi domājam, ka tā ir mīlestība. Un pamazām par galveno atziņu Heilam izaug — man taču bail no tevis, Maija! Es gribu iet tev tuvāk, bet nevaru pieiet, gribu tvert, bet nevaru satvert. Kaut arī Heils ved dialogu ar Maiju, galvenais uzmanības objekts viņam ir paša negaidīti uzaususi svešuma izjūta pret Maiju. Tikt ar to galā, nomākt!



*Raiņa «Mīla stiprāka par nāvi» Valmieras drāmas teātri. Lienīte —
M. Rāka, Maija — L. Dēvica*

*Raiņa «Mīla stiprāka par nāvi» Valmieras drāmas teātri. Grietiņa —
I. Ramute, Skudritis — J. Zariņš*



Maijai savukārt galvenais objekts ir Jakubovskis: pret viņu es gribu būtēt sienu, aiz kuras paslēpties. Tātad praktiski atkal divi paralēli monologi.

No kā dzimst Heila dziesma? Maija Heilu vienlaikus pievelk un iedveš bailes — kā bezdibenis. Tas, ko tu runā, man ir svešs un nesaprotams. Un arī citiem. Jo vairāk es viņā klausos, jo man kļūst reizē baismīgi un liksmi. Man ir bailes, bet mani pievelk. Es uzvarēju sevi, un viss būs kārtībā. Tā rodas dziesma — es bailes padzenu ar dziesmu. Es paceļos virs bezdibeņa. Dziesma manī dzimst pirmo reizi. Pirmo reizi es uzdrīkstos pārkāpt robežai, aiz kuras sākas man nezināma pasaule. Bet man liekas — tā būs arī pēdējā reize.

Viss turpmākais ir Heila bēgšana no pēkšņās apskaidribas. Ja es ieeju savā dziesmas pasaulē, tad man ir jāatsakās no sevis — vecā Heila. Tad zūd visa vecā, drošā pasaule. Es negribu to jauno, es esmu no šī laika svētajiem likumiem būvēts. Jāatgriež vecais. Jāmūk atpakaļ skaidrās, zināmās, reālās kategorijās. Skaistākais — dziesma — ir tas, no kā Heils bēg, bēg no iespējamā labākā sevī. Un Heils atgūst sevī stabilajā kārtības, likumu, noteikumu pasaulē. Tālāk visa Heila enerģija vērsta uz sevis savākšanu. Kas man bija uznācis, ka es sāku rakņāties sevī? Kādi bezdibeņi pavērās... Nost, nost no tiem! Tikko es, Heils, tuvojos Maijai kā normāls cilvēks, kontakta nav; saprotamies tikai atsevišķos brīžos, kad es jūdzos nost.

Maija saprot, ka viņa un Heils ir divi garīgi sveši cilvēki. Ka aiz Heila paslēpties nevarēs, ka no dzīves izvairīties nebūs iespējams.

Kaut arī Maija un Heils ir divatā, nedrīkst aizmirst trešo sarunu biedru — Jakubovski, kurš, bez šaubām, tepat kaut kur ir. Ainas beigās kā Heils, tā Maija runā tikai viņam.

Ko nozīmē Maijas monologi: «Visaugstāko laimi nevar izteikt vārdos!» Te iespējami trīs varianti. Pirmais. Maija ir laimīga savā mīlestībā uz Heilu (tas ir neiespējami, jo viņas un Heila attiecību patiesā būtība ir vienlīdz skaidra viņiem abiem).

Otrais. Maija ir nelaimīga un ironizē par savu laimi.

Trešais. Ir patiesi laimīga, jo ir izdarījusi sava mūža lielo izvēli: iešu savu likteni satikt. Ir izšķīrusies jautājumā, kas viņu nodarbināja no paša lugas sākuma. Ko es liekuļošu, ko es slēpšos — es taču viņu mīlu. Jakubovski. Un kas par to, ka es miršu. Jo tas ir liktenis. Tā ir liktenīgā mīla. Un nekas jauks. Kā var spriest no klasiskās literatūras. Un arī no dzīves. Var, protams, izvairīties no tās. Un tad cilvēks dzīvo kā mironis.

Aleksandrs Grīns teicis: «Es nodzīvoju vairāk nekā četrdesmit gadu. Un tad es sadzirdēju likteni. Tad sākos es.» Lienīte ir ienākusi, tas nozīmē to pašu, ko «Annuška saulpuķu eļļu jau ir izlē-

jusi», kā Volands saka Berliozam «Meistarā un Margaritā». Lie-
nītes parādīšanās — stihijas sākums. Ja sper zibens, tam nevar
pateikt — beidz, stājies! Te tāpat.

Man nav kur bēgt, no sava likteņa neizbēgt. Tikai ejot šādu ceļu,
es varu palikt tā, kas es esmu. Ceļu pretī Jakubovskim. Tas ir lik-
teņa ceļš, kas viņai ejams. Un likteņa ceļam pieturu nav. Man jā-
sāk. Bet man kājas ļimst. Es saņemšos. Tūlīt es sāksu. Vēl maz-
drusku. Un es sāksu ar to, ka man nav bail no likteņa.

Mēdz būt ļoti vienkāršas situācijas, kur no malas viss ir
skaidrs — kā $2 \times 2 = 4$, taču cilvēks aiziet nevienam nesaprotamā
virzienā. Tas ir liktenis. Maija uz Gūtmaņa alu iet, skaidri zinā-
dama, kurš viņu tur gaida un kāpēc. Kāpēc bēgt no nāves? Kur
ir jēga? Varbūt caur manu nāvi cits cilvēks sāks dzīvot? Sis cilvēks
ir Jakubovskis. Viņam es esmu vajadzīga. Un te laikam vienīgā
dzīves jēga. Heilam es neesmu vajadzīga. Viņš baidās no manis. Te
Maija pirmo reizi atklāti («Stipri mīlēt ir taču mirt priekš sevis
un atdzīvoties priekš otra...») izšķiras, ko darīs. Te ir Maijas lo-
mas centrālais notikums: mirt Jakubovska dēļ — pašas lēmums.
Maijas monologs par dārza mājiņu, pavardiņu Siguldā ir skumja
ironija: tas nav lemts man, es neesmu lemta tam.

4. cēliens. 4., 5. skats

GAISS SABIEZĒ PAR ZILU SMELDZI

Kad Jakubovskis noliec Maijas galvu pie savām kājām un
viņa sāk lūgties, tas ir pats galvenais notikums. Tātad spēka un
varas priekšā Maija salūst simtprocentīgi. Spēks uzvar. Bet vai šī
uzvara dod Jakubovskim gaidīto gandarījumu? Gandarījuma nav,
tā vietā pavisam negaidītas izjūtas — vilšanās.

Jakubovska vilšanās sasniedz kulmināciju, kad Maija piedāvā
izpirkt sevi par burvju lakatu. Jakubovskis pat kliedz uz Maiju. Par
to, ka Maijā kaut kas ir mainījies. Savu sīko dzīvībuņu glābdama,
grib tirgoties ar mani, grib darīt mani — ļauno — stiprāku, tātad
viņa nodod sevi, savu ideju. «Ko tu vari man dot tādu, ko es pats
nevarētu paņemt?» Sie Jakubovska vārdi nav triumfa vārdi, tie ir
rūgtuma un vilšanās vārdi. Zaudējuma vārdi. Jo viņa ir pakļā-
vusies.

Es, dabiski, lakatam neticu. Tas ir viņas kārtējais viltīgais gā-
jiens. Tikai — ko tas nozīmē? Vai viņa apzināti velk laiku, lai
ļaudis paspētu ierasties?

Bezizejas situācijā Maijai dzimst doma par «burvju» lakatu. Ar
vārdiem jau te vairs viens otram neko nevar izstāstīt. Tikai ar

darbiem. Vārdi — tas būtu sprediķis. Vārdiem neviens vairs netic. Tāpat kā mūsu dienās. Vārdos varoņi ir visi. Bet darbos, darbos! Laiks vārdus neatzīst, laiks atzīst rīcību.

Kā pierādīt, ka bez ļaunā un varas vēl kas cits eksistē? Tikai ar nāvi, tikai ar savu nāvi es varu to pierādīt. Ar rīcību. Es eju nāvē nevis aiz mīlestības uz Heilu, bet lai Jakubovskis kļūtu dzīvs un kļūtu par cilvēku. Maijas beidzamais monologs nav skaists monologs kā pašvērtība, tie ir īstie, vienīgie vārdi, kas Jakubovskim jāzina, lai viņš kļūtu par cilvēku. Tā ir vienīgā dāvana, ko es viņam varu dāvināt. Te Maijas galvenais uzdevums — neļaut Jakubovskim izvairīties, piespiest viņu iet līdz galam, jo citas izejas ne man, ne viņam nav.

Man gribas viņai noticēt vairāk nekā dzīvot. Bet es to nevaru. Es viņu mīlu ārprātīgi. Bet tikai caur nāvi es spēšu noticēt. Maijas monologa laikā starp viņiem abiem pastāv vislielākā un maigākā harmonija. Tādēļ ka viņi tūlīt šķirsies uz mūžu. Citas iespējas noticēt mīlestībai un apliecināt mīlestību nav. Sāpes, garīgās, ārprātīgās. Tik lielas, ka gaiss sabiezē par zilu smeldzi...

EDMUNDAM ZABIM — 50

Cienījamo... Jā, jā! Tik tiešām tā es vēlos sacīt — cienījamo! Un nepavisam ne tāpēc, ka ar šo vārdu pieņemts sveikt ikvienu gaviļnieku. Edmunds Zabis jau pašā pirmajā reizē, kad sapazinās ar viņu, modināja (un domāju — ne tikai mani vien) galvenām kārtām patiesu cieņu. Ar savu tik reti sastopamo smalkjūtību, jo neviens vēl nav pieredzējis, ka Edmunds Zabis mēģinātu kādam uztiept savas domas, savus uzskatus, pats sevi; gluži otrādi — viņš pieder pie tiem nedaudzajiem, kuri prot klausīties, ko runā citi; nekad viņš nepūlas spēlēt sabiedrībā pirmo vijoli, vēl vairāk — pašlaikam viņš nolien kādā iespējami tālā nostūrī vai pēkšņi pazūd pavisam. Ar savu pietāti pret darba darītājiem — aktieriem, scenogrāfiem, režisoriem un dramaturgiem. Kaut viņš aicināts tos kritizēt, vērtēt padarīto darbu, Edmunds Zabis ne reizes nav centies izcelt, uzsvērt savu kritiķa «es», uzņemt visgudri pamācošu toni, apsmiet vai pazemot neveiksmi cietušu mākslinieku, drīzāk gan samanām recenzenta līdzjūtību, rūpi par mākslinieku un viņa mākslu, vēlēšanos palīdzēt. Ar godīgumu, Edmunds Zabis runā un raksta tikai to, ko domā, sludina tikai to, kam pats tic, par ko ir pārliecināts; viņš neglaimo un neliekuļo, būdams delikāts un pat kautrīgs savā raksturā, viņš tomēr nebaidās izteikties atklāti un bez aplinkiem.

Runājot par Tevi, līdz šim esmu noklusējis pašu būtiskāko, kas, manuprāt, nosaka un veido Tevi kā kritiķi, kā cilvēku, kurš nesavtīgi mīl un neatlaidīgi pēta skatuves mākslu, kurš savās domās vienmēr ir kopā ar tiem, kuri šo mākslu rada. Tu esi īstens idejas cilvēks, kuram ir savs skaidrs un noteikts sabiedriskais un estētiskais ideāls, ko Tu alksti redzēt iemiesotu un piepildītu uz teātra skatuves. Droši vien tāpēc dažkārt dzirdamas domas, ka Tu reizēm esi pārāk subjektīvs savos spriedumos. Bet vai no tā, kurš ar spalvaskātu rokā nepieķāpīgi aizstāv savu ideālu, var prasīt, lai viņš

būtu objektīvs? Vai Beļinskis bija objektīvs? Un Pisarevs, Černi-ševskis, Stasovs? Bualo, Voltērs, Didro, Ipolīts Tēns, Lesings un vēl daudzi citi? Kaut vai mūsu pašu Jansons-Brauns, Jānis Āsars, Andrejs Upīts? Tie bija vīri, kuri nesa savu ideju kā kaujas ka-rogu, jo ticēja, ka cīnās par dzīves un mākslas augšupeju. Nezinu, vai Tu apzināti centies būt līdzīgs viņiem, taču zināma līdzība nav noliedzama. Tava balss gan neskan tik skaļi, bet tai ir savs sta-bils svars, tanī jūtama stingra nepiekāpība, dažbrīd pat spītība un — pats galvenais — aicinājums uz lielu, nozīmīgu mākslu. Uz teātri, kur nenodarbojas ar niekiem, kur nav vietas publikas lētai un garīgi tukšai izklaidēšanai, uz teātri, kur skatītāji kopīgi ar aktieriem pūlas izprast paši sevi un dzīvi visapkārt. Tu aicini uz filozofisku teātri — ne plāpīgi filozofējošu, bet uz tādu, kur filo-zofija, filozofiska pasaules uztvere ir radošā darba pamats, kur cilvēki domā un prot vērst domu darbīgu un aizraujošu. Citreiz, jokus dzīdams, esmu izmetis, ka esi nācis pasaulē gadu sešsimt septiņsimt par vēlu, jo savā dziļākajā saknē Tu tuvāks pravietim, nevis kritiķim. Vai tikai te nav noslēpts cēlonis, kāpēc Tu tik iecie-tīgi apejies ar profesionālā ziņā pat vāju izrādi, ja vien tanī iz-jūti gribu palauzīt galvu, nopietnu vēlēšanos ķerties pie nozīmī-giem jautājumiem?

Apsveikuma vārdu izskaņai man saglabājies viens personiskas dabas sakāmais. Kādreiz Valmieras teātri uzvedām V. Rozova «Kāda jauna cilvēka dzīves stāstu» (pēc I. Gončarova romāna «Pa-rasts atgadījums»). Skatītājiem izrāde gāja pie sirds, teātri sāka iegriezties arī jaunieši, plāns pildījās, aktieri bija apmierināti. Un es kā režisors jo sevišķi... Bet tad parādījās Tava recenzija — tā mums pārmeta, ka esam bijuši vienpusīgi, ka galvenā varoņa mo-rālo bojāeju neesam pratuši parādīt tās dialektiskajā attīstībā, ka par vainīgajiem padarīti tikai citi, apkārtne. Tas koda kaulā, taču šo recenziju neesmu vairs aizmirsis — kopš tās reizes aizvien mēģinu atcerēties, ka neko nedrīkst skatīt, vērtēt un rādīt ar vien-pusīgu izpratni. Par to Tev pamatīgs paldies!

Bet tagad, tā sakot, gala vārds: paliec arī turpmāk tāds pats, kāds esi! Jo tādu nav nemaz tik daudz.

Oļģerts Kroders

VI. Aktieri par savu darbu

STĀSTA LATVIJAS PSR TAUTAS SKATUVES MĀKSLINIECE VERA SINGAJEVSKA

Katram mums ir sava bērnības zeme. Bet vienā aspektā manai paaudzei tā ir kopīga — Veras Singajevskas māksla teātri. Paltraku Peksis (Z. Ērgles «Vārnu ielas republika»), Sura Tičinkins (S. Mihalkova «Sombērō»), Profesors (Ē. Kestnera «Emīls un Berlīnes zēni») un, protams, visomulīgākais, visgudrākais, visapaļākais un vis... vis... vis... Karlsons.

Ko par savu darbu, par teātri vispār domā Latvijas PSR Tautas skatuves māksliniece Vera Singajevska?

Vera Singajevska: — Manuprāt, aktiera profesija šodien ir īpaši sarežģīta, jo aktierim ir jābūt daudzpusīgam cilvēkam, viņam jāvar daudz ko izdarīt. Ne velti mūsdienās jaunajiem tiek sniegta ārkārtīgi plaša izglītība, kas veido viņu intelektu. Un, protams, visu, kas saistīts ar izvēlēto profesiju — meistarību, runu, deju, skatuves kustību, paukošanu utt. Lai pēc tam režisors kopā ar aktieri varētu radīt visu, kas nepieciešams attiecīgajam tēlam, attiecīgajai izrādei.

Sodien, šķiet, otrajā plānā tiek atbīdīta emocionālā sfēra. Viss, kas saistīts ar emocionālo spriegumu, tiek uzskatīts par sentimentālu un līdz ar to par kaut ko sliktu, nevienam nevajadzīgu. Bet tieši emocijas uzrunā skatītāju, aizrauj to. Klajš racionālisms vienmēr ir sauss. Tas varbūt liek darboties prātam, turpretī dvēsele paliek auksta.

Pašlaik uzmanības centrā izvirzījies muzikāls aktieris — dziedātājs, dejotājs. Daudzkārt aktieriem tiek pārņemta šī muzikālā aizraušanās. Man tā neliemas nosodāma. Es vienmēr esmu domājusi par teātru dalījumu un apšaubījusi to: dramatiskie, bērnu un muzikālie teātri. Manuprāt, tas ierobežo aktieri tikai vienā virzienā. Mūsu Jaunatnes teātri kritizē par to, ka mēs tik maz iestudējam bērnu izrādes. Bet kas notiktu, ja mēs specializētos tikai bērnu izrāžu iestudēšanā? Mēs, aktieri, daudz zaudētu gan kā

cilvēki, gan kā mākslinieki. Es vienmēr priecājos, ja redzu, ka mūsu lielie dramatiskie teātri inscenē bērnu izrādes. Domāju, ka tas aktieriem daudz dod — viņi iegūst jaunas krāsas savai mākslas paletei, atbrīvojas no ierastības domāšanā. Pieaugušo un bērnu repertuāra saprātīga sabalansēšana veido aktiermeistarību, veicina personības daudzpusīgu attīstību.

Pēdējā laikā gan teātru žanriska tuvināšanās ir vairāk manāma. Man vienmēr ir liecīgs, ka pelēka debess nekad nav tik interesanta, kā kad pāri tai liecas varavīksnes loks. Aktierim ir absolūti nepieciešamas diametrāli pretējas lomas — kā man kādreiz bija iespēja spēlēt gan Karlsonu, gan Kuražas māti.

Un vēl viena problēma. Mani nomāc, ja dienā divas reizes jāspēlē viena un tā pati izrāde. Vai arī vairākas dienas pēc kārtas, kā tas mēdz notikt izbraukumu laikā. Es saprotu, ka to nosaka dažādi saimnieciski aprēķini, bet māksliniekam tas nedod neko. Šāda prakse ir plaši izplatīta ārzemēs. Taču tas diez vai ir paraugs, kam vajadzētu sekot. Ekonomika nedrīkst nomākt mākslu.

Visos mūsu teātros nācies sastapties ar vēl vienu negatīvu iezīmi. Mēs daudz un bieži vien, lietojot skaļas frāzes, runājam par «augsto mākslu». Bet, aizejot uz divdesmito trīsdesmito izrādi, ko mēs ieraugām? No sākotnējās režisora ieceres, uzveduma zīmējuma pāri palicis visai maz. Aktieri izrādi ir «izlaiduši». It īpaši tas notiek komēdijās. Atsaucoties uz publikas reakciju, lomas tiek «paspilgtinātas» un «uzlabotas» līdz neiedomājamiem apmēriem. Protams, tāda ir aktiera daba, bet vajadzētu stingrāk kontrolēt, aizrādīt, laikā nobremzēt šīs nevajadzīgās pašizpaušmes.

Līgita Bērziņa: — Jūs atveidojat lomas gan bērnu, gan pieaugušo izrādēs. Kuras jums šķiet tuvākas, interesantākas? Kurās vieglāk vai grūtāk strādāt?

V. S.: — Vispirms par skatītājiem. Man patīk, ja bērnu izrādes skatās bērni kopā ar vecākiem. Domāju, ka šādās reizēs ieguvēji ir visi — gan aktieri, gan skatītāji. Vecāki satuvinās ar bērniem, parādās arī audzinošais moments. Turklāt šādās reizēs mazo skatītāju reakcija ir daudz dabiskāka, brīvāka, nepiespiestāka. Ja zālē ir tikai bērni, pie tam atvesti organizēti, tad veidojas kaut kāda dīvaina atmosfēra. Viņi cits no cita sāk kautrēties, rodas, ja tā var teikt, masu psihoze. Viņi reaģē tā, kā reaģē viņu barvedis, bet pašiem parādīt savas emocijas ir bail.

Man liekas, ka šodien vispār nav vajadzīgi kolektīvi teātra apmeklējumi. Skatītāju zāles tāpat ir pārpildītas. Pēckara periodā šāda prakse bija nepieciešama skatītāju pievilināšanai. Atceros, kā mēs ar bijušo Jelgavas teātra direktoru Pāvilu Rolovu braukājām pa fabrikām, aģitēdami skatītājus.



Bet atgriezīsimies pie aktierdarba. Kā jau teicu, aktierim ir vajadzīgas dažādas lomas. Strādājot pie lomām bērnu izrādēs, man pilnībā pārveidojas domāšana. Es pati iekšēji tveru bērnu psiholoģiju, viņu izjūtas, varu sekot viņu domu gājienam. Bērns atver manu fantāziju, varu lidot ar daudz vieglākiem spārniem, nevajag analizēt, filozofēt, «munsturēt». Nav jācieš tādas radību mokas. Bet visiem ir zināms, ka bērns, kurš dzimis mokās, ir vismiļākais. Tāpat arī man — lomas, kas dzimušas mokās, ir visdārgākās.

Sākot darbu pie lomas, man ir svarīgi zināt visu plašo lugas materiālu, visu par autoru, citus viņa darbus. Bagāža ir vajadzīga. Taču nekādā ziņā es negribu zināt, kā šo lomu atveidojuši citi aktieri. Tāds piemērs. Es zinu, ka Kuražas māti spēlējusi ievērojamā vācu aktrise Helēna Veigele. Zinu viņas slaveno kluso sāpju kliedzienu Sveicerkas nāves ainā. Bet man kā aktrisei tas neko nedod, jo ne es to spēšu atkārtot, ne arī tas ir vajadzīgs. Man pašai jāatrod savs izteiksmes veids, un tur nekas tāds nevar palīdzēt. Tādēļ pa vecām recenzijām es nerakņājos. Palīdzēt var tikai iedziļināšanās autorā, viņa pasaulē. Jo dziļāk es to darīšu, jo tuvāk tikšu tēla kodolam. Un nevajag meklēt originalitāti tišas originalitātes pēc. Tas, manuprāt, nekad nedod labus rezultātus.

L. B.: — Ko jūs kā aktrise gaidāt no režisora?

V. S.: — Lielākā laime ir tad, ja mana iecere par lomu pilnībā sakrīt ar režisora skatījumu. Ja es neesmu tikai šaha figūra, kas tiek bīdīta un stumdīta. Ir vajadzīgs gudrs režisors, kurš mani nemanāmi virza pretim mērķim, kurš rēķinās ar mani, jo arī es taču domāju dotajā virzienā. Gribētos, lai saglabātos improvizācijas moments, lai arī es varētu būt līdzvērtīgs radītājs. Tā strādāja Pāvels Homskis, Nikolajs Šeiko.

Turklāt man ir svarīgas arī atsevišķas detaļas. Piemēram, «Sofijas nolaupīšanā» es atveidoju profesoru Dūlītlu. Biju izdomājusi, ka manai frakai ir pusnotrūkusi poga — tieši tāpat kā Hjū Loftinga stāstā. Bet gērbēja man nepārtraukti vēlējās piešūt šo pogu...

L. B.: — Kā veidojas jūsu attiecības ar partneriem?

V. S.: — Laikam, domāju, tāpat kā visiem aktieriem, arī man patīk partneri, kuri neatkārtojas kā ieraksts magnetofona lentē. Spēlējot piecsimto reizi Karlsону, man, protams, ir viņa domāšana un es visu darīšu tikai tā, kā to būtu darījis Karlsons, bet katru reizi tas tomēr būs citādi. Un man patīk elastīgs partneris, kurš to pamana un novērtē, nevis šausmās sastingst un sāk dot padomus, sak— atpopies, tu taču dari citādi nekā parasti!

Atnākot uz teātri, mums katram ir citāds noskaņojums. Un atkarībā no tā arī veidojas izrāde. Citreiz es esmu stiprāka un parauju līdzīgi partnerus, citreiz — viņi. Manuprāt, tikai tā izrāde var iegūt. Ja partneris ir inerts, tad spēlēt ir neinteresanti.

L. B.: — Jau ilgāku laiku jūs vadāt Latvijas radio bērnu drāmas ansambli «Pūpoliņš», kurā paši mazākie ir pumpuriņi, vidējie — zariņi, bet lielākie bērni, t. i., sesto septīto klašu audzēkņi — pūpoliņi. Kā veidojas šī jūsu sadarbība?

V. S.: — Tā bija nelaiķa Viktora Zvaigznes ideja. Pēkšņi viņš man saka: «Vai tu nevarētu atnākt uz konkursu un palīdzēt atlasīt piemērotus un apdāvinātus bērnus radio drāmas ansamblim?» Atbildu: «Ja es tur varu palīdzēt un tu uzskati, ka es no visa tā kaut ko saprotu, — protams.» Tā es nokļuvu radio. Un man patik. Kopā ar bērniem it kā pārdzīvoju jaunību.

Turklāt teātrī man patlaban darba nav — un nav jau ilgāku laiku. Ja nebūtu ansambļa, es atmirtu, jo aktieris aug mēģinājumu, nevis izrādēs. Tāpat kā sportists veidojas treniņos, nevis mačos. Skatītāji vajadzīgi profesionalitātes saglabāšanai. Lai es justu, ka dzīvoju.

Strādājot ar bērniem, cenšos veidot viņus, ieaudzināt atbildības izjūtu pret darbu, arī izpratni par teātra mākslu kopumā, mīlestību pret to. Cenšos strādāt ar viņiem daudzpusīgi — ne tikai liekot apgūt aktiermeistarības pamatelementus, bet arī mācot elementāru uzvedības kultūru, labu stāju. Pats skaistākais tomēr ir un paliek censties saglabāt bērniem bērni.

Ar pašiem mazākajiem esmu izveidojusi Jāņa Baltvilka dzejas kompozīciju ar Andreja Laukmaņa mūziku. Vidējie jau ierakstīja lentē beļģu dzejnieka Morisa Karema dzeju. Bet lielāko bērnu sniegumu būs iespējams vērtēt nākotnē.

L. B.: — Veras Singajevskas uzmanības centrā vienmēr ir bijusi un ir bērnu literatūra, īpaši latviešu klasika — mazās Anneles jūtīgā pasaulzvēre. Staburaga puikas Jancis un Marčs. Sešdesmit gadu jubilejas vakarā skatītāji tikās ar Valda stāsta varoņiem jūsu izpildījumā.

V. S.: — Manā jubilejas reizē Jancis un Marčs uz brīdi bija atstājuši grāmatas lapaspuses. Viņi atgādina man skaisto dabu, liek ieklausīties laktiģalu dziesmās, aicina sadzirdēt, ko runā Dau-gavas vilņi, ko čalo Liepavots. Atgādina, ka putniņiem ir tāda pati dzīvība un tīra un mīlestības pilna sirds kā bērniem. Pāri visam paceļas viņu draudzības jūtas. Arī es ar tiem esmu sadraudzējusies. Cik ilgi?

Jo viskrāšņākais un laimīgākais laiks manā mūžā ir beidzies. «Un visa tā ir žēl, tik žēl,» saka Marčs.

Un tomēr ik jaunu pavasari saulīte silda, cīrulis sāk savu dziesmu, zied puķes un runā savu mūžības valodu.

*Veras Singajevskas pārdomas
pierakstīja Ligita Bērziņa*

LATVIJAS PSR TAUTAS SKATUVES MĀKSLINIEKS HARIJS LIEPIŅS

— Spilgts, pelēks. Jauns, vecs. Modīgs, nedomīgs. Problēma, platforma, katarse. Cik bieži pēdējā laikā dzirdēti vārdi! Bet trolejbus ar trim durvīm jau nav nekas būtiski jauns, tas ir tikai uzlabots. Valdis Kalnroze savā pelēkāajā tonī ir sasniedzis emocionālu pilnību. Un vai ir vecmodīgas jūtas? Vecmodīgs naidis, mīlestība vai greisirdība? Domāju, ka ne. Dramaturģija — jā. Tā gan var būt vecmodīga. Pēc kara mēs uz skatuves dziedājām: «Mans traktors nāk pār kalnu pāri, un rīta vējš tam dziesmu dzied.» Šodien par to var pasmaidīt, bet toreiz dziedājām aizrautīgi, ar sajūsmu. Atlepoja visa zeme, dzima pirmās kolektīvās saimniecības. Tas bija vajadzīgi un vietā. Toreiz lugās tika šaustīta buržuāziskā sabiedrība. Līdz pat šai dienai ir aktuāla Lielā Tēvijas kara tēma gan filmās, gan teātrī. Bet kā tad ar šodienu? Ar tevi, mani, mūsu laikabiedru gandrīz četrdesmit gadu pēc kara? Vai negribam pārāk tīri iet caur sidraba birzi, nolaužot ne zariņa? Cik reižu nav dzirdēts izsaucamies: «Runāsim atklāti!» Bet jau pēc mirkļa tas pats saucējs aizmaldās pārbaudi izturējušos citātos un neapgāžamā, šaurā leksikā. Arī mūsu oriģināldramaturģija nereti mīl pabraukties pa šo iebraukto stīgu. Esmu pat apbrīnojis šos diezgan bieži dzirdētos «atklāti» runātājus, kuri kā ekvilibrīsti citē kvēlus vārdus, pie krūts sizdami un savas uzstāšanās laikā izdzerdami kafari ūdens, tā arī nepasakot nevienu saturīgu domu.

Rakstām galvenokārt par to, kas ir drošs. Sīkburžuāzijas šaustīšana — droši, mietpilsonības — arī. Teātrī glābjas ar J. Bondarevu, Č. Aitmatovu, izciliem cittautu autoriem, glābjas ar A. Gelmani. Bet cik ilgi aizņemsimies scenārijus, lugas? Un vai tad mūsu tauta ir bijusi tikai nenovīdīga, mantrausīga un glēva? Mums taču ir bijis savs Auseklis, Veidenbaums, Pumpurs, Valdemārs un savs baltais Barontēvs! Vai par tiem nebūtu vielas? Esmu pārliecināts, ka mūsu skatītājs pēc tādas slāpst. M. Zālite ar savu poēmu «Pilna Māras istabiņa» P. Pētersona režijā Jaunatnes teātrī, man šķiet, parādīja to spoži, pretstatot negācijām labo un gaišo mūsu tautas pūrā. Varbūt savu dzejas spalvu varētu uz laiciņu atstāt sausu tādi mūsu izcili dzejnieki kā Imants Ziedonis, Jānis Peters un dāvēt tikpat vērtīgu lugu? Par mūsu streļkiem arī vēl lugas nav. Ir par ko rakstīt ar pilnu sirdi. Tikai jāpaceļ kārbīnai vāciņš. Pretējā gadījumā cittautu skatītājam par mūsu tautu var rasties rūgts iespaids.

Labā oriģināldramaturģijā un klasikā aug un vislabāko pamatu gūst jaunā paaudze. Eduards Pāvuls ceļu pie skatītāja pa īstam iesāka ar G. Priedes «Jaunākā brāļa vasaru», vienlaikus spēlējot Romeo. Tas nav vienīgais piemērs. Mūsdienīgā lugā jauns aktieris

var atļauties vairāk vai mazāk nospēlēt pats sevi, cenšoties piemēroties autora dotajam tēlam. Klasikā vairs nevar atļauties spēlēt sevi, tur jārada tēls, raksturs. Vienkāršāk būt Pēterim vai Dzintrai nekā Ričardam vai Dezdeemonai. Te jābūt spēcīgai režisora rokai un asam prātam. Vispirms jau galvenā režisora spējai — kurš ievadīs, novērtēs pats pirmais, kurš, ņemot par pamatu sološu tīr-radni ar dziļu saturu, piešķirs tam vajadzīgo formu. Studija pie teātra, kurā audzina tieši šim teātrim, ir pareizākā metode. Bet ne tik labi ir, ja šos jauniešus audzina šaurs tikai tā teātra pedagogu loks. Nemanot pārņem mīlestība un, kas vēl jaunāk, iecietība. Rezultātā ne no viena negribas šķirties. Bet daļa šo mīluļu tāpēc ja ne tagad, tad pēc gadiem ļoti cietīs.

Sodien jaunā paaudze aug bez konkurences. Cik studijā sāk, tik arī beidz. Un dokuments par lielāku vai mazāku izcilību kabatā, pie tam ar iespaidīgiem parakstiem un zīmogiem. Es reiz pajautāju kādai jaunai studistei: «Ko tu darīsi pēc studijas beigšanas?» — «Kā — ko? Strādāšu Dailes teātrī.» — «Kā tu to tik noteikti zini?» — «Ja es to nezinātu, tad nebūtu vērts mācīties.» Te arī sākas pirmais liekas pašpārliecības sindroms, kas var sabojāt ne tikai personīgo, bet arī kolektīva tālāku veselīgu pastāvēšanu. Daudzi tādā veidā eksistē gadiem. Var droši teikt, ka viņi būtu labi, varbūt pat izcili speciālisti citās jomās un sabiedrībai dotu daudz laba. Bet te jau atkal tas pats — visi bērni mīļi. Un mīļo sanācis tik daudz kā nekad agrāk. Bet jaunās paaudzes brīnums (ar ļoti retiem izņēmumiem) tā arī izpalicis, tāpēc prasībām jābūt daudz augstākām, tad arī saprašana un atbildība būs dziļāka.

Sodien interesanti paskatīties aktiermeistarības atzīmēs, ko mums lika Eduards Smiļģis, kad beidzām Dailes teātra Otro studiju. Gandrīz nevienam no šodien iecienītiem māksliniekiem nav piecnieka. Ir četrinieki un pat trīs ar krustu. Tā bija piesardzība, nedodot lieku avansu. Piecnieks bija jāpierāda darbā. Ja šodien kritiķi priecājas, ka aktieris pēc pieciem vai astoņiem teātrī nostrādātiem gadiem jau pierādījis savu apdāvinātību, jau ievērojami uzlabojis dikciju, tad, piedodiet, tas skan nenopietni. «Apdāvināts» — tas taču ir minimums, no kā jāsāk, nemaz nerunājot par to, lai aktieri zālē varētu sadzirdēt un saprast. Tas ir tas pārprastais «kā dzīvē». Organiski un kā dzīvē — vairāk no jums neprasa. Bet par to, ka zālē ir divdesmit četras rindas, ka vārdam jāaiziet līdz pēdējā rindā sēdošiem, — par to netiek domāts. Tāpat daudz vērības nevelta tam, lai mērķtiecīgi izkārtotu mizanscēnu uz divdesmit metru platas skatuves un lai jaunie aktieri netītos cits gar citu, jo, lūk, dzīvē sarunājoties jau mēs arī cenšamies būt maksimāli tuvu. Dzīves īstenība nekad nebūs skatuviskā īstenība! To neievērojot, būs nepārtraukta paštēla ekspluatēšana, kas noplicina aktieri un

apņik publikai. Kāpēc jaunās paaudzes kolēģi tikai retos gadījumos spēj radīt spilgtu tēlu caur sevi, tomēr ļoti tālu no sevis? Ja pieņem, ka viņi nav tam audzināti, tad to arī nevar pārmest. Svarīgi ir nest tēla caurviju darbību visā lugā, ne tikai pa epizodei, bet gan trīs stundas dzīvojošos skatītāju acu priekšā. Un dzīvojošos ne kā Jānis vai Mārtiņš.

Mēs bieži apzināti pieradinām skatītāju ticēt, uzrušinādami tikai virskārtu, bet aktiera apstrādājamā zeme ir smaga un mālaina. Tā prasa asu lemesi un dziļu rakumu. Krievu valodā ir trāpīgs vārds «сойдет». Mēs bieži balstāmies uz to. Viegli apmierināmies, jo teātri ir labi apmeklēti. Vēl vairāk — tie ir stāvgrūdām pilni. Finansālu grūtību nav. Laukos katrā ciematā ir vismaz pa vienam autobusam, un tādu pie teātra katru vakaru ir pa septiņi astoņi. Pāris repertuāra «grāvēju» parauj līdzī pārejās lugas, un viss ir kārtībā.

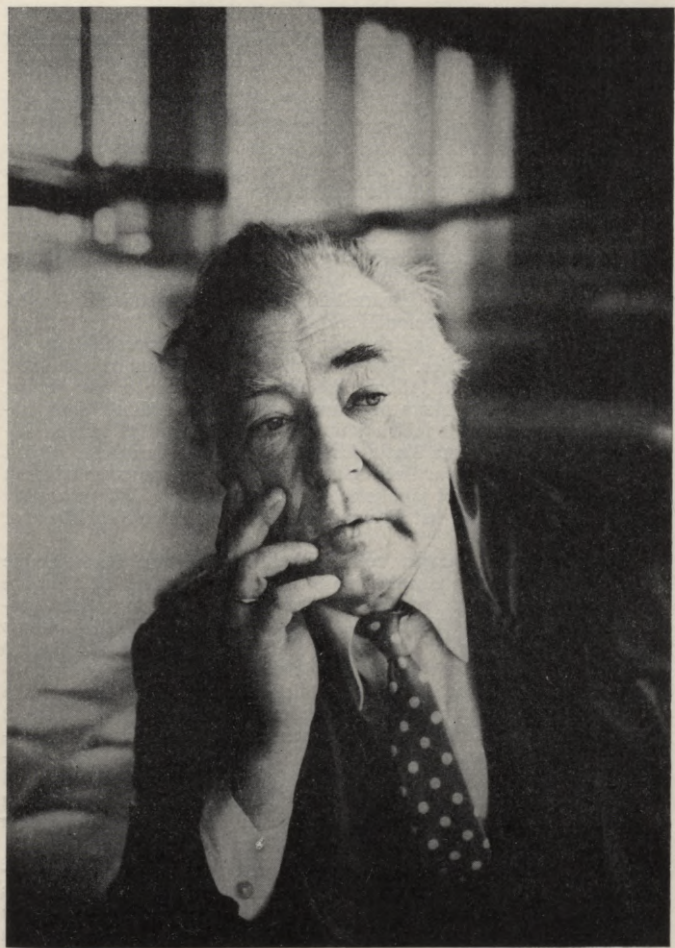
Protams, ir vajadzīgs «Šerloks Holms», «Džons Neilands». Bet, ja galvenokārt uz šīm izrādēm kolektīvie pieprasījumi ir izsmelti mēnešiem uz priekšu, tad akadēmiskā teātra repertuārs neripo pa īstām slīdēm. Teātrim derētu vairāk diktēt savus noteikumus. Lai skatītāji neaizietu vilušies, dažreiz nedaudz izklaidēti un tikai retos gadījumos būtu dziļi gandarīti. Ar šādiem rādītājiem nav ko lepoties. Ja mūsu labais skatītājs joprojām mūs vēl mīl, tad tā ir cieņa pret mums, cerība uz mums.

Izrādei jābūt vienam veselam lielumam. Tajā vienlīdz spēcīgi jāapvieno visi komponenti: režija, aktieris, dekorācija, gaisma, mūzika. Ja kāds no tiem sāk dominēt pats par sevi, ar izrādi kaut kas nav kārtībā.

Aktieri ar skatītājiem bieži tiek arī ārpus teātra.

Uz tiešiem vai iesūtītiem jautājumiem dot atbildi no sava teātra patriota viedokļa dažreiz ir visai grūti, iznāk laipot un liekuļot. Jautājumi gandrīz vieni un tie paši. Kāpēc teātra izpratne par autoru un tēliem ir gluži pretēja skatītāju domām, kāpēc nav labi apgleznotu dekorāciju, kāpēc jau zāles vidū no jaunajiem aktieriem nevar dzirdēt tekstu? Kāpēc vairs nav tā aizraujošā spēka, kas skatītāju aicina teātri ne tikai izklaidēties, bet arī aizmirst ikdienas neveiksmes, sīkas nebūšanas, bagātināt dvēseli? Kāpēc Dailes teātri šobrīd nav īsti spēcīgu vīriešu, kuri varētu būt līdzvērtīga maiņa vecākās paaudzes varoņiem un mīlētājiem? Ko lai atbild vecākās paaudzes «dvēseļu inženieri», it īpaši vēl tādēļ, ka skatītāju izteiktie pārmetumi un vēlējumai bieži vien sakrīt ar mūsējiem.

Par kritiku. Bieži dzirdu: «mums jādod avanss jauniem aktieriem». Bet ko tas nozīmē? Avansu var izsniegt labākā gadījumā vienu reizi. Ja tas tiek atkārtots, tad jau to var nosaukt par dezinformāciju. Kritikai jābūt principiālai, noteiktai visur un pret



visiem. Nedrīkst pieļaut ne mazākās nolaižu, ne avansa. Nedrīkst būt tādas lugas un tādi aktieri, kuri it kā atrodas augstāko instanču «aizsardzībā». Tas rada nenopietnību, pat ironiju lasītājos un skatītājos.

Recenzijai jāparādās presē jau tuvākajās dienās pēc pirmizrādes, nevis pēc nedēļas vai pat vairākiem mēnešiem. Nebūtu slikti, ja skatītājus sīkāk informētu arī par jaunas izrādes sagatavošanas gaitu, tēlotāju sastāvu utt. Lasīju kādas vadošas trīsdesmito gadu kritiķes rakstu par kādu Dailes teātra jaunuzvedumu jau nākamajā dienā pēc pirmizrādes. Starp daudziem cildinošiem vārdiem bija arī tāds teikums, ka, lūk, Bramberģes jaunkundze neesot savu lomu izpratusi, tēlojums bijis nepārlicinošs utt. Bet Bramberģes jaunkundze toreiz bija prima. Nesaudzīga un atklāta kritika palīdz daudz vairāk nekā garāmslidošs un neko neizteicošs — «izrādes gaitā labi un emocionāli iekļāvās...».

Mūsu kritiķu saime šodien nav nemaz tik bezperspektīva. Šī kopa gan feminizējusies. Nav vairs mūsu vidū Hermaņa Bendika, bet Jānis Kalniņš un Alfons Vilsons aizņēmti ar citām lietām. Lilija Dzene tagad raksta par mums grāmatas, tajās dziļi un būtiski skarot mūsdienu teātra jautājumus. Labi, spītīgi raksta Silvija Radzobe. Ir mums Maija Augstkalna, Anda Burtņiece. Viņām aktieris un skatītājs var ticēt, kaut ne vienmēr saņemam dziedinošu balzamu, dažreiz lasot jāpaliek validols zem mēles. Un tomēr labāk staigāt ar saburzītu, bet tīru apkaklīti nekā labi iestērķēlētu, bet netīru.

Mūsu profesijā diezgan reti iznāk būt laimīgam. Kādreiz pie Fjodora Dostojevska ieradies jauns rakstnieks un jautājis lielajam meistaram: «Kā kļūt par tādu kā jūs?» Dostojevskis savukārt jautājis: «Vai jūs esat laimīgs?» — «Vispār — jā,» atbildējis jaunais rakstnieks. — «Tas ir ļoti slikti. Radošam darbiniekam jādzīvo smaga dzīve.» Aktieris parasti ir laimīgs divas reizes. Pirmā — kad saņem labu lomu, otrā — kad tiekas ar skatītāju, protams, ja loma izdevusies. Pa vidu ir viens vienīgs šaubu, mazvērtības un negulētu nakšu laiks. Ir tāds teiciens: pirmie desmit gadi tie grūtākie. Teātri, liekas, tas ir otrādi. Pirmajos gados viss šķiet vienkārši. Es varu visu, dodiet tik lomas! Vecie aktieri (te domāti tādi ap četrdesmit, četrdesmit pieciem gadiem) jau iztukšojušies un apsūbējuši, man nav nepieciešams pat režisors! Tikai gadiņiem ripojot, sāk saprast to lielo atbildību, kas tev uzticēta.

Tālāk par režisoru. Te es negribu jaukt režisoru (ierindas, piedodiet) ar teātra galveno režisoru. Varētu pat teikt, ka tās ir divas atšķirīgas profesijas. Galvenais režisors ar savu talantu nosaka teātra stilu, repertuāra izvēli. Viņš dod vispārēju virzienu visam kolektīvam. Viņš ir ansamblis, un ansamblis ir viņa. Ja galvenais

režisors nevar apvienot radošu kolektīvu vienā veselīgā graudu saujā, tad «asni» izdīgs vienienādi — dažs spēcīgs, dažs noslicis vai izsalis. Labi režisori vienmēr kolektīvā ir tikuši zākāti. Tā tas vienmēr ir bijis un būs. Bet, neraugoties uz to, viņi vienmēr ir arī cienīti un mīlēti. Tāpēc ka viņi ir meistari, kuri redz kopainu, kuri iestudējuma tapšanā redz dziļāk un ir sava veida pareģi — kam jāiznāk un kā to uzvers. Andrē Moruā saka vērtīgus vārdus: «Vadītājam jāizprot reālais stāvoklis, nekad nepieņemot vēlamo par esošo.» Un vēl: «Vienkāršs cilvēks reizēm var būt patmilīgs, turpretī patmilīgs vadītājs ir bīstams.» Galvenais režisors var būt draudzīgs, bet ne draugs. Pelēcīgi izsakoties, viņš nedrīkst iet uz aktieru vārdadienām. Galvenais režisors ir autoritāte. Viņa priekšā jāstāv kājās fiziskā un morālā miera stājā, un viņu nedrīkst saukt par šefiņu. Ja Smilģi sauca par Veco (ne jau viņam dzirdot), tad tā bija dziļa cieņa, tā dēvēja Ādolfu Alunānu, Kauliņtēvu, tā par Gustavu Ernesaksu saka igauņi: *vana* — vecais. To izpelnās tikai retais. Un, ja es teicu, ka galvenajam režisoram jābūt autoritātei, tad es uzdrošināšos vēl vairāk: galvenais režisors ir vienvaldnieks vai arī vientuļais valdnieks (saprotiet, lūdzu, mani pareizi!). No valdnieka bīstas, tam neuzsīt uz pleca. No Smilģa bijās (viņu mīlēdami, nīzdami un cienīdami) līdz viņa pēdējai dienai, kad sabrukuma dēļ no bruņinieka bija palikušas tikai tīģerādas driskas. Pat tad!

Galvenajam režisoram jāredz pēc aktieru otrā vai trešā kursa — lūk, tur man būs Hamlets, tur Jāzebs, Baiba. Arī repertuāra perspektīva jāplāno, domājot par aktieri. Aizlaist jaunu aktieri līdz trešajai vai pat sestajai lomai, par kuru kritika labākā gadījumā var pateikt «ir jūtama izaugsme», un paturēt šo aktieri darbā ir negodīgi pret šo jauno cilvēku. Man, zālē sēžot, ir absolūti nesvarīgi, vai šajā censonī manāma neliela vai liela izaugsme, es prasu maksimālu pārdzīvojumu labā formā, prasu tēlu vai arī rubli piecdesmit atpakaļ.

Galvenajam režisoram jāvēro publika. Viņam jānoslēpjas kaut kur zāles sānos vai beigās un jāredz skatītāju reakcija, jāredz smaidi vai skepse vietā un — vēl vairāk — nevietā. Dies pas, negribu šeit dot īsu pamācību režisorēšanā. Izsaku tikai domas, kādu es gribētu sastapt režisoru, ar kuru kopā strādāt, to mīlot, nīstot un cienot.

Jaunam režisoram gribas novēlēt pieticīgākus pirmos soļus, mazāk pašpārliecības. «Katrs grib nākt ar kaut ko jaunu,» teicis profesors Konrāds Ubāns. «Bet vai viņiem meklēšana nav tas pats, kas taustišanās. Gleznai (lasi: lomai, izrādei) jāiedarbojas uz jūtām, bet mēs paliekam auksti.» Sodien es bieži dzirdu no aktieriem mēģinājumā: «Bet es taču tā jūtu.» Var jau būt, bet man zālē —

kaut vai trešajā rindā — ir jāredz, ka tu jūti. Un atkal — skatuves patiesība nav dzīves patiesība. Varbūt vēl ļaunāk — tie ir skatuviski meli. J. Bondarevs raksta: «Mēs bieži maldāmies apkārt kā akli kucēni, bet izturamies kā lieli suņi». Režisors ir barometrs, kurš vada un rāda laiku mēģinājumā. Taču sējums jākopj mums — aktieriem. Vai režisors nomirst aktierī vai otrādi, to es neņemos apgalvot. Zinu tikai — ja man (diemžēl reti) pēkšņi izdodas izrādē radīt pavisam jaunu brīnumu, tad tas ir mans — un neviens režisors nevarēs apgalvot, ka tā viņš visu laiku domājis un mani tieši uz to virzījis. Tas būs tikai mans! Un tas jau arī ir lielākais gandarījums — rast kaut dažreiz kopēju sirds ritmu ar tūkstoti «nežēlīgu» skatītāju, kuri prasa no tevis visu līdz galam, līdz sviedriem un nepiedod «pa pusei». Mēs taču nevaram pa pusei mīlēt savus vecākus, bērnus, dzimto zemi. Tāpat tas ir ar teātri. Mēs neesam liela tauta, tādēļ nedrīkst būt nekādas nolaides. Gluži vienkārši mēs nedrīkstam būt netalantīgi vai «pa pusei», vienalga, kādā profesijā. Netalantu ir vieglāk atklāt. Daudz grūtāk ir ar viduvējību. Tā ir briesmīga. Ļoti bieži to ir grūti atšifrēt. Tā ir ļoti spēcīga ne-zāle, kura ieurbjas auglīgā zemē kā sakne, neizplūstot krāšņos ziedos virs zemes. «Viduvējība paliek viduvējība pat savā nespējā sajūsmināties par citu dīzumu,» saka A. Moruā.

Kādu es gribētu redzēt mūsu teātri? Lai būtu izrādes, kuras aizrautu ar labu, teatrālu (labā nozīmē) spilgtumu. Ar skatuves īstenību, kas lielāka par dzīves īstenību. Lai būtu saskatīts un parādīts lielais parastajā. Lai uz skatuves būtu lielas jūtas un kaislības, tādas, kas iegulst skatītāju sirdīs un prātos. Cik labi būtu, ja skatītāji pēc izrādes vismaz dažas stundas nenoskaidrotu visus izrādē uzvertos «par» un «pret», bet paklusētu un padzīvotu katrs sevī ar savu domu un savu uzpildījumu par tikko redzētām lietām, attiecībām, par ideālu.

Lai darbā augtu jaunās paaudzes aktieri. Nevajag prasīt: «Dari tikai tā kā tu pats.» Protams, «tu pats» jau neizpaliks, jau Šekspīrs teicis: «Viņi nav tie, par kuriem izliekas.» Lai aktierī prastu organiski (novazāts apzīmējums mākslā) «izlaist» materiālu caur sevi, radot kaut ko atšķirīgu, tālu no sevis, jo neviena luga nav par tavu dzīvi un taviem personiskiem pārdzīvojumiem. Var gadīties nedaudz sakritības. Bet ne Krustiņš, ne Esekss grāfs, ne Romeo neesi tu. Nepiezemēsīm klasiku, un lai publika dzird visus vārdus arī pēdējā rindā. Netaupīsim sevi skatītāju priekšā. Aterēsīmies vienmēr Lilitu Bērziņu — augstāko mūslaiku etalonu teātrī. Un, kaut arī mums ir vajadzīgi laikmetīgi un gudri aktieri, neuzskatīsim par nievājošu teicienu: «Viņa nav skaista, nav arī gudra, bet ir emocionāla.» Arī tas ir pozitīvs novērtējums. Būsim un nebūsim tādi, kā esam.

Lai jaunie šad un tad atrod laiku paskatīties, kā strādā vecās paudzes aktieri, kurus viņi dēvē par meistariem. Ticiet man, šis un tas būs ko pamācīties. Izlasisim nesteidzīgi Liliņas Dzenes grāmatu par Kārli Sebrī un neteiksim: «Tās sākums jau sniedzas sensenos laikos.» Milēsim savu dzimto zemi. Iesim pie skatītājiem arī ārpus teātra, tikai tiekoties neslidēsim savā repertuārā pa gludāko kalniņu. Ne tikai izklaidēsim, bet meklēsim kontaktu arī diskusijās par mūsdienu teātri. Lai mūsu plaukstas no darba būtu raupjas un cietas, sirdis bagātas un lepnas, prāts ass un labestīgs. Un lai ūdens būtu tīrs un gluds — tad zvaigznes tajā atmirzēs skaidri.

STĀSTA LATVIJAS PSR TAUTAS SKATUVES MĀKSLINIEKS JEVĢENIJS IVANICEVS

Ligita Bērziņa: — Katrs laikmets izvirza savu aktiertipu. Arī mūsdienās par to daudz raksta, diskutē. Kā jūs skaidrojat terminu «mūsdienīgs aktieris»?

Jevgeņijs Ivaničevs: — Mūsdienīgs aktieris... Tas ir ļoti sarežģīts jautājums, uz kuru pirmajā brīdī pat grūti atbildēt. Taču, ja aktieris nav mūsdienīgs, tad viņš vispār nav aktieris. Tad viņam nav tiesības saukties šajā vārdā, strādāt teātri. Un ne tikai nav tiesības, viņš arī nav spējīgs strādāt tā, kā šodien prasa režisors, prasa skatītājs. Mūsdienīgam aktierim obligāti ir jābūt pussolīti priekšā savam skatītājam gan erudīcijā, gan inteligencē, gan kultūrā. Viņam precīzi jāizjūt laiks, kurā mēs dzīvojam. Aktieris nedrīkst iet kopsolī ar skatītāju, jo tad viņš vairs nepildīs savu misiju — viņš vairs nevarēs aicināt, palīdzēt cilvēkiem kļūt labākiem.

Turklāt no šodienas aktiera prasa daudz arī meistarības jomā. Viņam jāprot dziedāt, spēlēt, dejot, pat izpildīt sarežģītus cirka numurus. Vārdu sakot, jābūt tā sauktajam sintētiskajam aktierim.

Ja visus šos saskaitāmos cilvēks spēj realizēt, tad varbūt veidojas mūsdienīgs aktieris.

L. B.: — Gribas piebilst, ka jūs ar šiem saskaitāmajiem ļoti tiekat galā. Kā jums tas izdodas?

J. I.: — Darbs pie katras lomas ir pilnīgi atšķirīgs. Ja tā ir klasika, tad ejams viens ceļš. Ja gaida darbs mūsdienu autora lugā, tad pavisam citi meklējumi.

Piemēram, Gogoļa «Revidentā» es atveidoju Pilsētas priekšnieku. Un nospēlēt vajag ne tikai šo lomu, bet gan visu Gogoli, caur šo jau no skolas gadiem tik ļoti pazīstamo darbu atklāt laikmetu, atklāt tā saikni ar šodienu. Ja tās nav, spēlēt klasiku nav vērts. Šajā gadījumā jāsāk ar lasīšanu. Jāizpēta viss, ko uzrakstījis Gogolis, ko uzrakstījuši par viņu. Kā «Revidents» iestudēts līdz šim, kas

bijis katra režisora, aktiera uzmanības centrā. Tā teikt — jāiepazīstas ar «virtuvi». Gatavojoties Skvozņika-Dmuhanovska lomai, es daudzas dienas pavadīju bibliotēkā.

Savukārt, strādājot pie mūsdienu autoru darbiem, man visvairāk palīdz savu līdzcilvēku pētījumi. Staigāju pa ielām, vēroju cilvēkus, fantazēju, kādi viņi varētu būt, kā viņi izturētos tādā vai citādā situācijā. Katrā no viņiem meklēju to racionālo graudiņu, kas varētu nodarēt man, tas ir, manam varonim. Daudz dod arī tikšanās ar skatītājiem. Katram pīrāgam vajadzīgs savs pildījums.

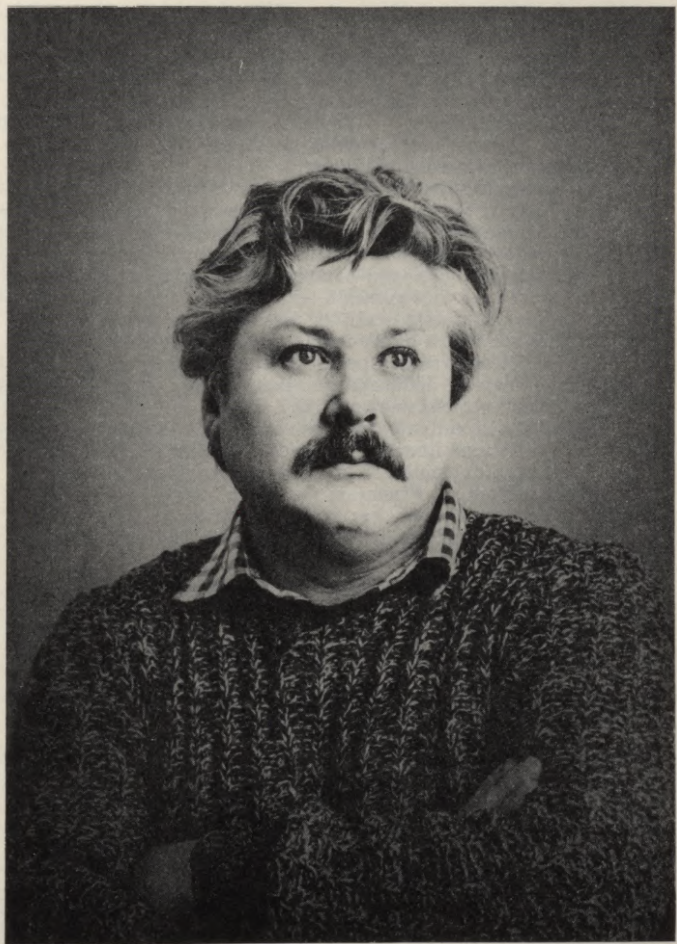
L. B.: — Arī par šo tēmu daudz diskutē. Vai aktierim vajag ķerties pie visdažādākajiem darbiem kino, televīzijā, tikties ar skatītājiem? Vai tas nesadrumstalo, neizkļiedē?

J. I.: — Es domāju, ka vajag. Ka tas nevis izkļiedē, bet gluži otrādi — mobilizē. Tiekoties ar skatītājiem, vislabāk atklājas gan mans darbs, gan viņi. Pēc viņu uzdotajiem jautājumiem es varu secināt, kas viņi ir par cilvēkiem, kas viņus interesē, satrauc, aizskar, pēc kā viņi tiecas, pēc kā ilgojas. Es savukārt varu pārbaudīt, vai mana loma ir trāpījusi desmitniekā vai arī tā bijusi tikai tāda virspusēja pačalošana.

Diemžēl mēs katrs esam ieslēgti savā kolektīvā, tiekamies ar saviem kolēģiem un vairāk vai mazāk cits par citu zinām visu — gan to, ko domājam, gan to, kā strādājam. Kino paver iespēju satīties ar kolēģiem no citiem teātriem. Un tas mani bagātina kā cilvēku, kā aktieri. Tieši filma man deva iespēju strādāt kopā ar tādiem meistariem kā Vija Artmane un Gunārs Cilinskis. Es pat teiktu — pasaules klases meistariem. Un manā dzīvē tas bija liels notikums. Katram talantam ir savas robežas, bet, skatoties, kā viņi strādāja, likās, ka šīs robežas vairs neeksistē. Un tad arī pašam gribējās izdarīt vēl mazliet vairāk, vēl mazliet labāk. Viņu apbrīnojāmās darbaspējas man kļuva par tādu kā dzenuli.

Un vēl. Kino ir sava specifika, kas no aktiera prasa īpašu iekšēju mobilizāciju. Filmu taču neuzņem tādā secībā, kādā pēc tam to redzam uz ekrāna. Bieži vien ir jāsāk ar vissarežģītākajām, emocionāli visuzslāpētākajām un vissaspringtākajām ainām. Tas no aktiera prasa maksimālu koncentrāciju un spēju momentā iekļauties radošajā procesā ar visu savu garīgo spriegumu. Tas ir kaut kas līdzīgs ātruma pārslēgšanai automašīnā. Filmējoties es esmu to iemācījies, un man arī teātrī vairs nav vajadzīga šī garā iešūpošanās. Es varu sākt strādāt uzreiz ar pilnu atdevi.

Pie tam es daudz nodarbojos ar filmu dublēšanu, ar ieskaņošanu. It īpaši man patīk ierunāt multiplikācijas filmas. Visi šie kaķīši un zaķīši palīdz atraisīt fantāziju, kas mūsu profesijā ir absolūti nepieciešama.



Aktiera darbs ir bezgalīga sevis sadedzināšana, savas dvēseles izārdīšana. Un tādām darbām ir nepieciešams, lai smadzeņu pelēkā viela nepārtraukti tiktu noslogota. Tāpat kā balerīnai, tāpat kā cirka māksliniekam katru dienu ir jāveic melnais treniņdarbs, arī aktierim katru brīdi ir jābūt gatavam radīt. Un to var panākt tikai ar darbu. Vienalga, kādu, — filmējoties, uzstājoties televīzijā vai koncertā. Ja aktieris kaut uz brīdi apstāsies, viņš kļūs nevarīgs un neinteresants saviem skatītājiem.

Līdzās savam tiešajam aktierdarbam es vadu arī Miniatūru teātri Rīgas Vagonu rūpnīcā. Un šo darbu nevirza nekādi komerciāli apsvērumi. Ne jau naudas dēļ es tur plēšos, bieži vien palīdzēdams taisīt dekorācijas vai gaismot izrādi. Nē! Man patīk strādāt ar jauniešiem, es priecājos par viņu panākumiem. Priecājos, ka viņi mīl teātri, mīl darbu, ka viņi apmeklē mūsu izrādes, ka no viņiem pamazām veidojas saprotošs skatītājs. Ka šie cilvēki nav tikai pasīvi vērotāji, kuri pēc darba atnāk mājās, ieslēdz televizoru un skatās visu, ko rāda. (Kaut arī man pašam ļoti patīk hokejs un es cenšos to skatīties.) Vai arī labākajā gadījumā palasa grāmatu. Šiem cilvēkiem ir aktīva attieksme pret dzīvi.

Arī aktieri dalās aktīvajos un pasīvajos. Aktīvie paspēj visu un visu izdara atzīstamā līmenī. Tāds gadījums: kinostudijā mani palūdza atvest sev līdzī kādu kolēģi filmas ieskaņošanai. Jautāju vienam, otram, trešam... Pirmajam nav laika, otrais neprot, trešais negrib... Kā jūs domājat, kas atsaucās? Andrejs Iljins. Cilvēks, kurš par darba trūkumu teātrī nevar sūdzēties. Bet viņš grib strādāt. Nepārtraukti.

L. B.: — Jūs ilgu laiku vadījāt televīzijas žurnālu par robežsargiem. Ko tas jums deva kā aktierim, cilvēkam?

J. I.: — Galvenokārt — vīrišķības mācību. Es daudz tikos ar robežsargiem, karavīriem. Vēroju viņu ikdienu. Un vārda tiešajā nozīmē mani satricēja šo puīšu izturība, rūdiņums, dzīvesprieks, optimisms. Viņi varēja veikt piecdesmit kilometru garu pārgājienu forsētā tempā, gandrīz skriešus, pēc tam uzdziedāt jautru dziesmu un trīs stundas gaidīt, kamēr atbrauks lauku virtuve un atvedīs pusdienas! Es skatījos un mācījos, ka nedrīkst nokārt degunu par sīkām neveiksmēm, apstāties pie pirmajām grūtībām. Tās vīrišķīgi jāpārvar. Tikai tā iespējams dzīvot un kaut ko izdarīt.

L. B.: — Ko jūs gaidāt no režisora?

J. I.: — Vispirmām kārtām maksimālu skaidrību. Kāpēc tieši šī luga ir iekļauta repertuārā? Ko mēs ar šo lugu jaunu pateiksim saviem skatītājiem? Kā vārdā es, aktieris, neatgriezēniski tērēju savas nervu šūnas?

Mani interesē teātris, kurā ir saskaņots aktieru ansamblis, kas tiecas uz vienu mērķi. Nevis teātris, kurā ir zvaigznes, bet nav

kolektīva. Un šāda saskaņotība, ansambliskums ir jāpanāk režisoram, jo viņš redz, viņam ir jāredz visa izrāde kopumā. Es taču redzu tikai savu lomu. Majakovskim ir precīzs apzīmējums — «грядущий кулак». Lūk, šādai dūrei arī ir jābūt režisoram.

Un vēl, lai režisors neizvēlas vājas lugas. Tādas nav vajadzīgas ne aktieriem, ne skatītājiem.

L. B.: — Kas jūsu uztverē ir laba luga?

J. I.: — Nopietna mūsdienu luga. Asa, konkrēta, kurā precīzi atspoguļots mūsu laiks. Ja tādu nevar atrast, tad labāk iestudēt klasiku. Cik daudzi klasiķi ir mūsdienīgi! Tas pats Gogolis, Ostrovskis, Čehovs. Uzskatu, ka teātra uzdevums ir audzināt skatītāju, bet kā to var izdarīt ar vājām lugām? Protams, var jau izlidzēties, sadalot lomas spožiem aktieriem, kuri uz saviem kamiešiem visu kaut kā galu galā izvilks, bet kam tas vajadzīgs?

L. B.: — Ko jūs uzskatāt par labu partneri?

J. I.: — Ar kuru ir viegli uz skatuves. Kurš tevi saprot, tev atsaucas, kurš vienmēr ir gatavs radošam darbam. Nevis uznāk uz skatuves un sāk kaut ko zem deguna bubināt: «Mm... mm... mm...» Un tā visu izrādi. Bet tu spēlē pats savu lomu un esi spiests to darīt arī viņa vietā. Labs partneris ir tas, kurš spēlē ansamblī, nevis pats par sevi.

*Ar Jevgeņiju Ivaničevu
tikās Līgita Bērziņa*

STĀSTA LATVIJAS PSR TAUTAS SKATUVES MĀKSLINIEKS ĢIRTS JAKOVĻEVS

Pauls Putniņš: «Ģirts vairāk ir racionālas noslieksmes aktieris, mazāk filozofs... Un tāpēc kādreiz, pirms gadiem sešiem, taisni žēl bija noskatīties, kā žurnālisti (visvairāk jau jaunās, emancipētās žurnālistes) Ģirtu, burtiski, spīdzināja pa avižu un žurnālu slejām, spiezdami no viņa ārā neiespējamo (nereti tas turpinās arī vēl tagad — gan rakstos, gan televīzijas intervijās un citur). Ģirta domāšanai un izpausmei pasvešs ir vispārinošs apcerīgums. Aiz cieņas pret intervētāju, atbildības izjūtas vadīts, aktieris Jakovļevs nereti ielaizās uz to... un vienmēr iekrīt.»

Liesma, 1983, №9

— Vispār taisnība. Patieļējies, aizbarikādējies ar šo Paula Putniņa citātu, Ģirts Jakovļevs atkal iekrita. Par tādiem cilvēkiem ir jāraksta grāmatas, jāvēro viņi izpausmēs, darbībā, jāraksta pēc ilgās pazīšanas. Tikai grāmatai vēl par agru. Par jaunu. Lai tiek

vismaz līdz piecdesmit. Interesanti, ko viņš domā par mūsu sarakstītajām aktieru monogrāfijām?

Ģ. J.: — Katru no tām vajadzētu izdot divos veidos. Vienu — mazākā metienā «dienesta vajadzībām», jo mēs, kuri šo aktieri pazīstam vai esam pazinuši, nevaram pievienoties tam literāri piepalceltajam tonim, kāds šajās grāmatās valda. Bet otru — masu izdevumā, kas parādītu to, ko aktieris ar savu darbu cilvēku dvēselēs, sabiedrībā atstājis. Varbūt vajadzētu šīs puses censties apvienot. Cilvēciskuma un ticamības labad.

— Ģirts Jakovļevs ir aktīvas darbības cilvēks, steigas laikmeta bērns. Harijs Liepiņš kādreiz sacīja, ka aktierim vajagot organiski iekļauties un iecentrēties jebkurā vidē, ļaužu grupā — «kāzās vai bērēs». No šī viedokļa Ģirts Jakovļevs ir visaugstākās klases aktieris. Viņš pamet pozīcijas tikai tad, ja kāds cits ir vēl aktīvāks. To gan iedomāties grūti.

Pirms vairākiem gadiem Rita Melnace šajā pašā almanahā aprakstīja Ģirta Jakovļeva portretu, virsrakstā liekot Apolinēra rindu — «... nāk svelmainais jēgas laiks». Vai tas ir atnācis?

Ģ. J.: — Domāju, ka ne. Kāpēc? Varbūt tāpēc, ka esmu veiksmnieks. Man viss tiek dots kā laimes balvas. Skaistas lomas teātrī, kinopopularitāte, atzinības. Tautas mākslinieks! Jā, es jūtu, ka cilvēki ir labi, sirsnīgi pret mani. Tāda kā mīlestības toga apkārt...

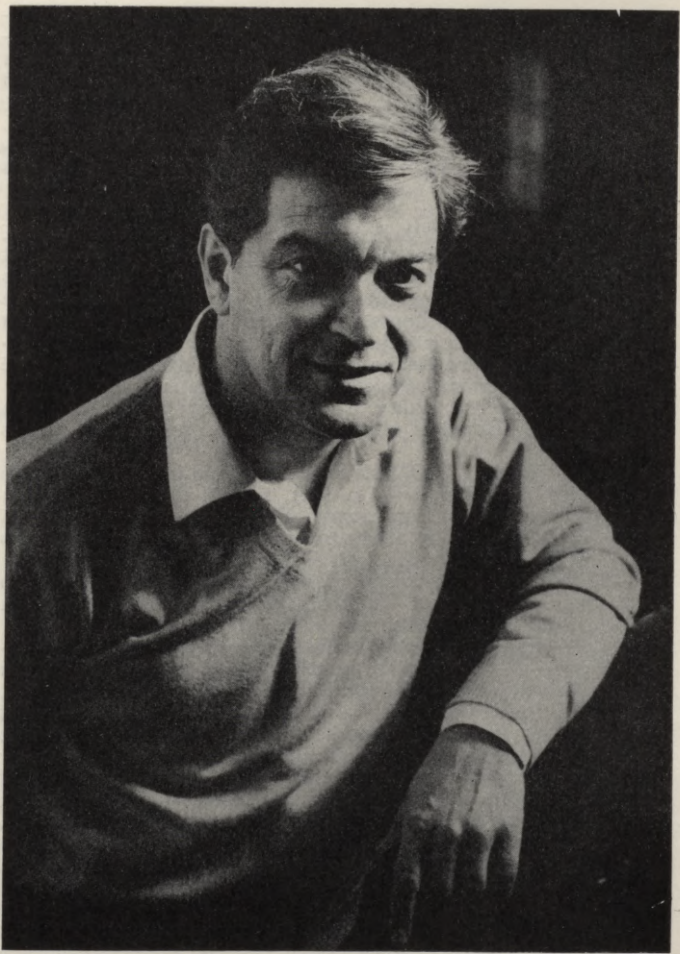
— Bet daudzas lomas tomēr ir aizlaistas pa roku galam. Un vērtīgas lomas...

Ģ. J.: — Cik tad ir to, kuras es tiešām esmu nospēlējis! Vienā sezonā bija četras — Figaro, Andrejeva klauns... Četras — un nevienas.

— Koķetērijas te nav. Izmisuma arī ne. Jo: «Es taču vēl esmu tik jauns!» Izmisums būs kādreiz, kad četrās sezonās tiks iedalīta viena loma. Vai lomiņa. Taču tas vēl ir tālu.

Kustība. Aktivitāte. Dzīvē un uz skatuves. Bet ja nu brīdi palautos mieram, klusumam, apcerei, ko Pauls Putniņš uzskata par pretdabisku Ģirta Jakovļeva būtībai?

Ģ. J.: — Es spēju ļoti ātri koncentrēties, savākties uzdevumam. Bet man nav ticības, ka tas, kas manī iekšā, ko es domāju, izstrāvos uz cilvēkiem pats no sevis, t. i., no smadzeņu un emociju intensitātes. Kā Gabēns — neko nedara, bet ir. Kā filmā tēlnieks Zaļkalns — stāv, domā un ir. Skaties un nevari atrauties. Kad bijām Amerikā, televīzija rādīja Lorenšu Olivjē — viņam pasniedza «Oskar» par sasniegumiem kinematogrāfijā. Visi apkārt nūdz, kustas, pozē. Viņš — ir. Varbūt vajag zināmu pašpārliecinātību, pašāvēību uz to, kas tevī kā personībā ir?



— Alfrēds Jaunušans saka, ka Ģirts vienmēr par daudz «izmē-tājoties». Taču ir bijuši arī šie augstās koncentrācijas brīži, pie-mēram, izrādē «Lorencačo», kas vispār ir kā robežšķirtne Ģirta Jakovļeva līdzšinējā — astoņpadsmit gadu ilgajā aktierdarbā un arī — ievērojamākā virsotne.

Ģ. J.: — Pat ne visa Lorencačo loma. Bet skats ar Intu Burānu. 16. aina. Garš, statisks dialogs, bet zālē absolūts klusums. Es do-māju, arī «Izvēlē», arī «Spānijas Isabellā» varbūt ir kaut kas no tā.

— Ir, ir! Arī Ramzina, arī Ferdinanda lomās.

Ģ. J.: — Varbūt tādēļ, ka šajās lomās ir pieskares lielām idejām, tautas likteņa idejām. Es domāju, ka teātrim kopumā pašlaik trūkst jaunu ideju — kā tematiskā, tā mākslinieciskā ziņā. Totali. Mēs mīcāmies uz vietas. Un pat ne uz zemes, bet tā drusku virs tās uz kaut kādas izdomātas plaknes, kas divainā kārtā mūs tur. Un jau labu laiku. Zeme pati ir ideju pilna un zemzeme arī — spēj tik pa-ņemt, bet mēs — virs. Kur es ieraudzīju šīs lielākās domas? Izrādē «Pilna Māras istabiņa». Vietām. Es saku — vietām.

— Ģirts Jakovļevs ienāca mākslā no spēcīga kursa, taču viņa biedru radošie likteņi ir attīstījušies dažādi. Vai eksistē laimīgs aktiera liktenis?

Ģ. J.: — Noteikti! Ja Oļģerts Salkonis nebūtu iedevis Ružjē lomu (Ž. Robēra «Satikšanās» — L. Dz.), tad vēl ilgi visi sacītu, ka Jakovļevam balss neiet pāri rampai, stīvas acis... Un tad vēl Friša dons Žuāns. No lomas es nekā nesapratu, bet apjautu sevi skatuves telpā. Ulda Zagatas trenēts, ļoti skaistos kostīmos ietērpts.

— Ģirts Jakovļevs Drāmas teātra izrādēs piedalās jau no 1960. gada. Pārtraukums — dienests Padomju Armijā. Kā viņa acu priekšā ir mainījies Drāmas teātris? Un vispār teātris?

Ģ. J.: — Kad ienācu teātri, zāles bija tukšas. Izrādē «Augšām-celšanās» — 63 cilvēki. Visus aicināja kopā pirmajās rindās. Nāca tikai uz «Amerikāņu traģēdiju». Bet pie teātra turējās intelligēncē, zinātnieki. Tagad viņi tikpat kā nenāk. Un aktieri «negāja tautā». Par to daudz runāts. Domāju, ka ir svētīgi tikties ar cilvēkiem. Tikai nevajag viņiem stāstīt «ražošanas sīkumus». Tie amizē, ar tiem var piesaistīt uzmanību pirmajā bridī, bet vispār tādi nieki mākslu noniecina. Agrāk es to darīju, tagad — ne. Cenšos būt godīgs cilvēku priekšā, cik nu to spēju. Bet dažreiz aizraujos, sāku runāt par lielo atbildību, par grūtumu, ieeju «rāzā» kā lomā un uzskrūvējos. Pats jau jūtu, dzirdu savu tauri, bet no augstā toņa vairs lejā netieku. Skaistā runa nes kā vilnis. Tas ir šaus-mīgi.

— Parasti šajās runās dominē tēma par mākslas spēju mainīt cilvēka dzīvi, iedarboties uz to.

G. J.: — Vai es tam ticu? Mainīt kaut ko cilvēkā. Ar emocijām, kuras mēs sniedzam no skatuves, — ar emocijām vien to nevar. Tās var aizkustināt, saviļņot, bet ne pārvērst. Kaut ko mainīt var tikai svaigas, asas domas. Un patiesības spogulis, kurā cilvēks sevi ierauga. Un varbūt izbīstas.

— Atklāt nejēdzīgo, lai cilvēks novērstos un sāktu tiekties pēc labā, pēc skaistā. Drāmas teātrī šī ideja ir sēta, bet nav kļuvusi visai populāra. Nežēlīgs teātris. Izskaistināts teātris. Divas galējības. Patiesība, protams, vidū. No kuras galējības Ģirts Jakovļevs bēgtu vairāk, kas viņam liekas draudīgāka?

G. J.: — Es neesmu par cietsirdību mākslā. Un tomēr skaistais teātris mani baida vairāk, skaistajā arī vairāk iespēju melot, grēkot pret patiesību, pašam to nemaz nemanot. Skatījos filmu «Anna Pavlova». Tādas iespējas! Bet Emīls Lotjanu arī kļuvis par «skais-tuma režisoru».

— Ģirt, kāpēc tu domā, ka neko jēdzīgu nevari pateikt?

G. J.: — Tāpēc, ka man tā ir iestāstīts. Pauls Putniņš jau arī ...

— Ak, vēl: vai tev pasē joprojām ir rakstīts «profesija — ak-tieris»?

G. J.: — Nē. Tagad, kad deva jaunās pases — izlaboja. Esmu kalpotājs.

*Ar Ģirtu Jakovļevu tikās
Lilija Dzene*

LATVIJAS PSR NOPELNIEM BAGĀTAIS SKATUVES MĀKSLINIEKS JANIS ZARIŅŠ

— Negribētos izlikties pārgudram un ielaisties teoretizēšanā par aktierdarba jautājumiem, jo — teorija ir viens, prakse — pavisam kas cits. Tāpēc centīšos izteikt to, par ko man visvairāk jādoma, kas mani tieši kā aktieri teātrī — un ne tikai manā — satrauc.

Uzskats, ka L. Paegles Valmieras drāmas teātrī strādā un var sastrādāt trīs dažādi režisori, jau sāk apnikt, jo visi kritiķi tieši to cenšas izvērst kā fenomenālu brīnumu. Domāju, nekāda brīnuma nav. Tas pat ir labi, jo daudzveido teātra seju. Katram no viņiem — Pēterim Lūcim, Mārai Ķimelei, Valentinam Maculēvičam ir savs pasaules modelis, savs skatījums uz cilvēku laikmetā, sabiedrībā, ģimenē. Bet viņus visus trīs vieno cilvēka izpētes tieksme, sāpe par cilvēku. P. Lūcis tiecas pēc humāna, harmoniska cilvēka, reizēm neievērojot apkārtējās vides ietekmi uz cilvēku. M. Ķimele kā Džeka Londona zelta meklētājs rokas cilvēka psihē un

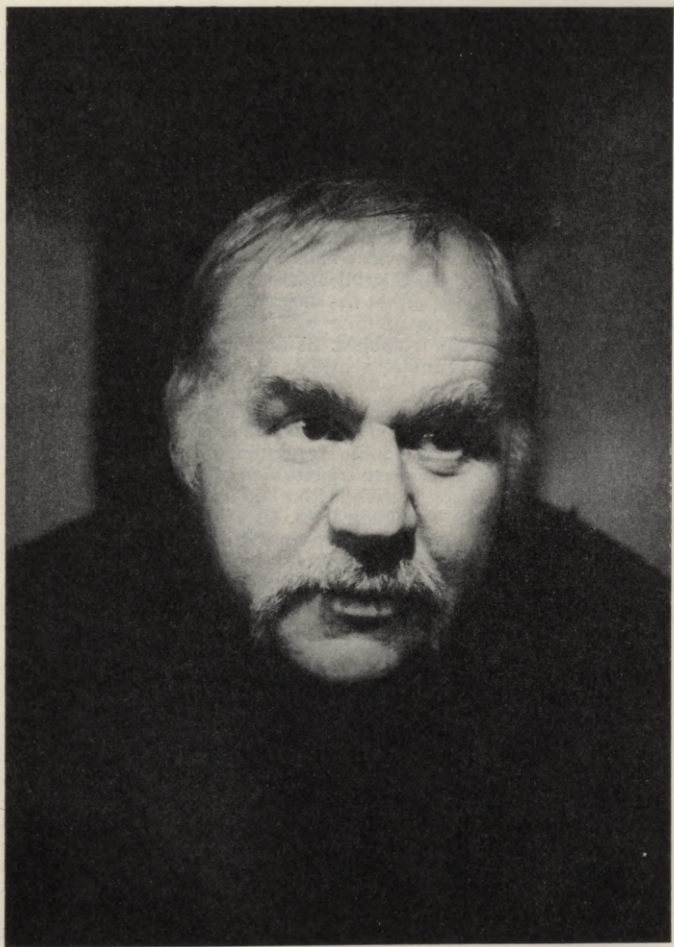
dažā no aktiera vissmalkākās psiholoģiskās nianšes. V. Maculēvičs strādā lielākiem cirtieniem, bet viņam varbūt visvairāk no visiem teātri strādājošajiem asiņo sirds par sabiedriski politiskiem notikumiem pasaulē, par netaisnību, dzīves nebūšanām, tāpēc arī gandrīz visas viņa izrādes ir ar publicistisku ievirzi. Viņš ir maksimālists pret sevi, to pašu prasa no aktiera darbā un vēlas, lai arī skatītājs būtu tāds pats maksimāli līdzdomātājs. Reizēm šie «cirtieni» latviešu skatītājam iznāk par spēcīgiem. Diemžēl lielai daļai mūsu skatītāju labāk patīk sen zināmas patiesības. Tāpēc reizēm gan M. Ķimeles, gan V. Maculēviča iestudējumiem veidojas «konflikts» ar skatītājiem, jo sauklis «ja man nepatīk, tad tas ir slikti» ir ļoti iedarbīgs un dažkārt rod atbalsi pašā teātra kolektīvā.

Vai trīs dažādi režisori nesašķel trupu, nenoplicina aktieri, un kā šāds stāvoklis iedarbojas uz mani. Par domubiedru teātri.

Ja teātri ir grupējumi, tad nav teātra. Par orķestri spriež pēc dirigenta, par teātri — pēc režisora. Bez šaubām, katram režisoram ir sava pieeja materiālam, arī aktierim, bet aktierim visa dzīve pāriet cīņā ar štampiem, un katrs nākamais režisors, ar kuru aktieris sastopas arī ārpus teātra — kino, televīzijā, — cenšas no aktiera «izdzīt» iepriekšējā režisora iestrādātos štampus, tā radot atkal jaunus. Aktierim jābūt tik saprātīgam, lai paņemtu no katra to, kas viņam noderīgs, ko viņš iepriekšējās lomās nav izmantojis. Oļģertu Kroderu es uzskatu par savu skolotāju. Viņā apvienojas visu triju mūsu teātri aktīvi strādājošo režisoru prasības, tāpēc darbs pie trim atšķirīgiem režisoriem man sevišķas grūtības nesagādā. Aktierim sevi vienmēr vajadzētu atklāt no jauna kā neapgūtu zemi, tad nebūtu jābaidās no atkārtotības. Pēdējos gados man ir laimējies strādāt pie visiem trijiem režisoriem un galēji pretējās lomās. Man saka: agrāk tu spēlēji Gorkiju, Čehovu, Sekspīru, tagad — ciema skroderi. Kāpēc? Es spēlēju arī Raini. Un skroderis ir atelpa no nopietnā repertuāra, jo katrs citādi atveidots raksturs, ja viņš skatītājam var kaut mazliet ko dot, paplašina aktiera diapazonu.

Nepārstašu atkārtot, ka teātri ir jābūt domubiedru kopai gan starp režisoriem, gan aktieriem. Režisori kādreiz var nepieņemt viens otram, bet vienā virzienā viņiem tomēr jāskatās.

Man grūti strādāt, ja nevaru ar režisoru normāli izrunāties. Strādāju viegli, ja precīzi zinu uzdevumu, ja režisors man uzticas, ļauj mēģinājumos vaļu, protams, virzot pa pareizo izrādes koncepcijas ceļu, ja mani partneri ir ieinteresēti izrādē, ja man ar viņiem ir kopīgs viedoklis par redzēto, lasīto. Beidzamā laikā tas notiek arvien retāk, jo — nav laika. Vienaldzība? Katrs sāk darboties pats par sevi. Ja manam partnerim kā cilvēkam sirds nesāp «plašākos apmēros», nesīt ar manu vienā ritmā, ja mēģinājuma laikā un pēc mēģinājuma jāklaušās tikai sadzīves proza (kura diemžēl pastāv,



bet ar kuru, ja nav globālas nelaimes, katram pašam vajadzētu tikt galā), ja daudz lietotais vārds «pilsoniskums» un jautājums — kāpēc es atrodos uz skatuves un ko gribu pateikt skatītājam? — paliek tikai cinisku pārrunu līmenī, tad tas man dziļi nepatīk un ar tādiem kolēģiem es ne labprāt atrodos kopā gan uz skatuves, gan dzīvē. Vienaldzība — lielākais mūsdienu lāsts — arī teātri ir laidis dziļas saknes, un tas ir briesmīgi.

Man jautā, kā es jūtos «viļņa augšpusē» un vai nebaidos «nokrist no zirga». Kas nu tā par «viļņa augšpusi»? Es vienkārši normāli strādāju un «viļņa augšpusē» atrodos tikai tadēļ, ka ir bijušas lomas, ko spēlēt, un režisori ar mani ir vēlējušies strādāt. Bet «nokrist no zirga»... no tā neviens nav pasargāts, taču šī doma mani sevišķi nenodarbina, citādi grūti būtu strādāt. Skaidri apzinos, ka katra nākamā loma var atnest neveiksmi, un tas, protams, būtu ļoti nepatīkami, bet aktierim uz to ir jābūt gatavam. Veiksmes mijas ar neveiksmēm, un tas ir dabiski. Es nepiederu pie tiem aktieriem, kas, aktieru žargonā runājot, skatītāju var «paņemt ar ārējo». Man jāstrādā.

Pēdējo gadu gandarījums? A. Kronina Venners izrādē «Kamēr tu pie manis». Kāpēc? So lomu vēlējos spēlēt jau Daugavpils teātri 1960. gadā, bet tad man iedalīja Taragudu. Toreiz ļoti pārdzīvoju, bet tagad saprotu, ka Venneru izgāzis vien būtu. Biju zaļš, bez jebkādas dzīves pieredzes. Toreiz kritiķe M. Augstkalna pēc izrādes noskatišanās pat par Taragudu teica, ka «aktieris Zariņš spēlē ar ārējiem izteiksmes līdzekļiem». Šis viņas teikums mani pavada vēl šodien un regulāri liek būt ļoti vērigam pret sevi. Kritiķis var aktierim palīdzēt, nepiekrītu daudzu teātra darbinieku domām, ka tas ir ienaidnieks un gremdē. Tikai kritiķim ir jābūt ieinteresētam un teātri saprotošam. Cik daudz vērtīgu pārrunu bija 70. gadu sākumā ar A. Burtnieci, S. Freinbergu, E. Zabi, M. Miglāni gan izrāžu «Zikovi», «Hamlets», «Sāpju ceļi» tapšanas laikā, gan pēc izrāžu nodošanas.

Kritiķiem pret savu darbu ir jāizjūt lielāka atbildība un ieinteresētība teātru likteņos. Nedrīkst rakstīt recenzijas pēc vienreizējas izrādes noskatišanās, sevišķi, ja tā vienīgā reize ir izbraukuma variants lauku kultūras namā. Kritiķiem vajadzētu iedziļināties režisora koncepcijā, salīdzināt to ar uz skatuves redzamo un tad novērtēt kā vienu, tā otru. Kritizējot aktieri par diskutabli nospēlētu lomu, vajadzētu skaidri saskatīt, vai aktiera radītais tēls ir režisora piedāvājums vai aktiera patvaļa, vai vienkārši slikti nospēlēta loma. Tad varbūt starp teātra ļaudīm un kritiķiem nerastos tik daudz pārpratumu.

Tātad — kāpēc Venners? Tāpēc, ka pārvarēju kolēģu un dažu izrādes pieņemšanas komisijas locekļu neticības barjeru, kuri kate-

goriski paziņoja, ka es šai lomai esot par vecu, vajadzētu jaunāku aktieri un tā joprojām. Negribu lielities, bet akadēmiķis Jānis Stradiņš atsūtīja režisoram Pēterim Lūcim vēstuli un pateica palīdzies par redzēto izrādi. Tā arī man ir vislielākā uzslava.

Par teātra programmu. Protams, tādi ir jābūt, bet tas ir sarežģīts jautājums, vismaz mūsu teātrī... Pēc manām domām, teātra programmai ir jābūt ar perspektīvu uz vairākiem gadiem. Bet ar tādu perspektīvu var ieplānot tikai klasiku. Runājot par mūsdienu dramaturģiju, kurai jānes repertuāra idejiskā slodze, nekādas programmas nevar būt, jo mūsu gadsimtā ar krasi sabiezinātiem sabiedriski politiskiem, ekonomiskiem un citiem ar to saistītiem jautājumiem vajadzība tieši pēc tās un ne citas lugas pat gada laikā var mainīties vairākas reizes. Jāņem vērā arī tas, ka rodas arvien jaunas lugas. Es domāju, ka vārdu «programma» varētu nomainīt ar vārdiem «teātra idejiskā repertuāra politika», «teātra repertuāra pozīcija». Pat ja teātrī strādā trīs dažādu rokrakstu režisori, ir jābūt vienotam repertuāra virzienam, un vienam no šiem trim ir jābūt atbildīgam par to. Anatolijs Efross raksta: «Tikko beidz valdīt noteiktas mākslinieciskas idejas, aktieri sāk saprast, ka var darīt, ko grib. Mākslinieciski vienoti uzdevumi atdod vietu eklektiskiem, vienotu gaumi aizstāj dažādu gaumju ciņa. Bet tad vairs nav teātra. Ir iestāde, kas katru vakaru sniedz izrādes.»

Vērtējot teātra repertuāra politiku, ir vienalga, vai teātris rāda drāmu, traģēdiju, komēdiju, rokokoperu vai farsu, taču domas, idejas vienotībai ir noteikti jābūt, teātrim ir jārunā par to, kas sāp, kas tieši šobrīd nodarbina cilvēku prātus. Konsekventi. Lai repertuārā neiekļūtu gadījuma darbi. Repertuāru vajadzētu veidot tā, lai teātris nezaudētu savu cilvēcisko pašcieņu gan pret sevi, gan pret skatītāju. Man ir ļoti tuvs filozofes Helēnas Celmas teiktais par Rīgas Krievu drāmas teātri salīdzinājumā ar dažiem citiem teātriem: «... ja no teātra pazūd sāpes un cilvēciskas šaubas, ja teātrim viss ir skaidrs, tas nozīmē, ka teātris ir miris vai mirst. Tas nozīmē, ka teātris ir samierinājies, noguris — apstājies.»

Ir jābūt stingrai ciņai par savu pārliecību. Ar atvieglotu repertuāru vien nedrīkst iztapt vienas, kaut arī lielas skatītāju daļas gaumei, tāpēc repertuāru vajadzētu sabalansēt vienmērīgi.

Bet vai mēs tik bieži taisītu atvieglota rakstura izrādes, ja «nepsiestu kurpe»? Sarežģītākas, domu bagātākas, sabiedriski skatnīgākas izrādes, klasiku mūsu skatītājs (un tas pamatā ir republikas lauku rajonu skatītājs) ne visai grib ņemt pretī. Bet izrāžu un finanšu plāns ir jāpilda. Tāpēc mēs esam spiesti piesaistīt skatītāju arī ar tautas lugām, ar brīvdabas izrādēm. Protams, tām būtu jābūt gan literāri, gan režisoriski un aktieriski augstā mākslinieciskā līmenī, diemžēl ne vienmēr tas tā ir. Aktieri reizēm spēlē

pavirši, bez jebkādas atbildības sajūtas pret savu profesiju (un ne tikai Valmieras teātri), un tad nekāda teātra programma un ģeniāls režisors nepalīdzēs.

Ja teātri par dzīvi grib runāt nopietni, bez režisora ir vajadzīgi arī aktieri šā vārda visaugstākajā nozīmē, tādi, kādi bija Anta Klints, Lilīta Bērziņa, Vladimirs Visockis. Šie trīs piemēri ir ļoti atšķirīgi, jo Anta Klints nekad nav spēlējusi lielas traģēdijas lomas kā Lilīta Bērziņa un ne Anta Klints, ne Lilīta Bērziņa nekad nav plosījušas savu sirdi un savus nervus tā, kā to darīja Vladimirs Visockis, kas savā pilsoniskajā sāpē un sevis atdevē sita pāri visiem. Bet viņš visus trīs vienoja kaut kas kopējs — liela mīlestība pret cilvēku, naidis pret netaisnību, griba, lai skatītāji mīlētu un nīstu, smietos un raudātu, lai viņi neaizietu no teātra vienaldzīgi un jau nākamajā dienā neaizmirstu, ka bijuši teātri.

Vai pašlaik pastāv kāda radoša darba problēma, ar ko es cīnos? Mana vienīgā problēma bija un ir — kā savā darbā mainīties uz augšu? Un, tā kā tas nebūt nav tik viegli izdarāms, tad šī problēma būs mūžīga. Pie visa klāt — skaidra skatuves izruņa, par ko ļoti cīnās režisors Pēteris Lūcis, jo tā patiešām ir katastrofāla visos teātros. Kur palikuši Olgas Bormanēs īstie audzēkņi — runas pedagogi?

Gribu mazliet pieskarties ļoti delikātai tēmai — jauniejiem aktieriem. Jaunie aktieri no fakultātes vai teātru studijām nāk jau ar gatavu meistarību apziņu. Pieņemsim, ka 80. gados daļa skatuves darbības paņēmieni, kuri bija laikmetīgi pirms daudziem gadiem, ir novecojuši, ka 80. gadi uz skatuves joprojām prasa neskaidru runāšanu, neprasmī vest dialogu ar partneri, neprasmī iekļauties izrādes koptēlā, reizēm ignorēt režisora koncepciju, kad gala iznākumā vairs nevar saprast, vai vainīga pati koncepcija vai arī aktieru nevarēšana vai negribēšana to realizēt. Šāda maldīga uztvere vēl būtu saprotama, kaut arī ne attaisnojama. Taču elementārāko teātra ētiku no iepriekšējām paaudzēm tomēr vajadzētu pārņemt. Nepareizu pulksteņu slimība — mēģinājumu kavēšana kļuvusi par normu. Tas, ka uz izrādi jāierodas pusstundu pirms izrādes sākuma, ir tīrais joks, jo reizēm pat piecas minūtes pirms aktiera uzgājiena uz skatuves nav zināms, kur viņš ir un vai vispār ieradīsies. Galavārda nokavēšana mēģinājumos un izrādēs — tas jau ir sākums, par ko vispār nav jārunā. Un kur tad vēl aktieri, kuri bez režisora ziņas sarunā un viens otra vietā nospēlē lomu, lai gan «izpalīdzētājs» dažkārt izrādi nemaz nav redzējis... Visi ir meistari! Mācekļi nav! Tātad nav kur augt, griesti jau sasniegti, jāiet pensijā?

Es neburkšķu kā vecmeistars, kuram jaunieši ir slikti tāpēc vien, ka viņi ir jauni, vai arī — «kad mēs augām, tad...». Man šāds

stāvoklis rada neizpratni. Jaunieši tagad aktīvi «bruņojas» ar teorētiskām zināšanām, gandrīz vai katrs trešais ir beidzis režijas fakultāti, aizraujas ar dažādiem filozofijas virzieniem, apmeklē kinolektorijus, mākslas vēstures lekcijas utt. Tas ir labi, aktieriem tas ir nepieciešami, tikai — vai tas nesāk pārvērsties par kārtējo modes lietu, intelekta kultu? Gribētos, lai šīs zināšanas atspoguļotos arī darbā uz skatuves, kino, televīzijā. Pagaidām no tā nav ne atblāzmas. Un kāda atblāzma var būt, ja vārds izteiktā mīlestība uz teātri darbos izpaužas tādos kuriozos, kad republikas vadošā teātra aktieri no izrādes, kura skaitās teātra programmas izrāde, starp saviem uzgājieniem uz skatuves pagūst izskriet pilsētu, aizskriet uz savām haltūras darbavietām, konstatēt, ka tur viss kārtībā, un pēc laika atkal atrasties kostīmā uz skatuves; kad cita teātra aktrise pēc izrādes ar apburošu smaidu saka: «Tu jau mani finālā neredzēji, man vajadzēja aizskriet uz veikalu.» Vai arī Valmieras teātra jaunais aktieris izrādes finālā (labi vēl, ka bez teksta) pavada pie televizora ekrāna, jo tur, lūk, rāda uzvedumu, kurā viņš piedalās.

Šiem «pulksteņu zēniem» ar dzelzs nerviem es neticu. Neticu, ka viņi savas «intelektuālās teorijas» jebkad realizēs uz skatuves, ja nu vienīgi kādam varēs pierādīt, kāpēc viņiem nepatika tāda vai citāda filma, izrāde, izstāde, grāmata. Piemēri nav tālu jāmeklē. Ja pēc Marka Zaharova izrādes «Junona» un «Avosj» daļa jauno aktieru var augstprātīgi pateikt, ka izrāde ir arhaiska, 60. gadu līmeni, tad man par viņiem rodas šaubas — vēl jo vairāk tādēļ, ka 60. gados daži labs no viņiem vēl nebija dzimis, gāja bērnudārzā vai pirmajā klasē. Jā, var nepatikt izrāde, var nepatikt M. Zaharova vadītais teātris, bet aktieru augstprātībai arī ir jābūt robežām, sevišķi, ja tikko pabeigtas studijas. Sādu jaunības maksimālismu varētu attaisnot tikai tad, ja šis maksimālists kaut ko darītu pats, pagaidām kaut vai kļūdaini, saņemtu punas, bet darītu. Protams, teiktais neattiecas uz visiem teātri strādājošiem jauniešiem, taču problēma pastāv.

Lai jaunieši mani galīgi neienīstu, centīšos sevi mazliet rehabilitēt un paskatīties uz viņiem no cita skatpunkta. Kaut arī teātros visi jaunieši ir it kā nodarbināti, reizēm tomēr skatītāji un kritiķi sāk jautāt, kur tad tie jūsu jaunie aktieri palikuši. Gadi iet uz priekšu nepielūdzami, un augt var tikai darbā ar nopietniem uzdevumiem. Mūsu pašu teātri dažam aktierim, divus trīs gadus neko nopietnu nedarot, sāk veidoties ciniska attieksme pret darbu un teātra ētiku. Visu paaudžu aktieriem visos teātros sāp nenodarbinātība. Kā uzturēt sevi aktieriskā formā, nenoslidēt līdz zemas haltūras līmenim, kādu reizēm redzam Latvijas televīzijas satīras raidījumos, nesalūzt, nepārdegt un, beidzot, saņemot lomu, to labi

nospēlēt? Ir gadījumi, kad dikstāves dēļ aktieris sāk zaudēt savu profesionalitāti, viņš sāk mākt šaubas, vai viņš vispār kaut ko varēs nospēlēt. Patstāvīgie dzejas vakari — tas nav problēmas atrisinājums.

Par oriģināldramaturģiju. Manuprāt, ar latviešu dramaturģiju joprojām kaut kas nav kārtībā. Viena lieta ir uzstāties diskusijās un runāt par aktuālām problēmām, sabiedrībā sasāpējušiem jautājumiem, pieskarties kara un miera problēmai, otra — rakstīt. Un rakstot problēmu skart nevis vispār, bet konkrēti. Ja cilvēki, kuri sevi uzskata par profesionāliem dramaturgiem, rakstniekiem, kino-scenāristiem, rada vienaldzīgus darbus, tad, piedodiet, manī rodas pārliecība, ka vai nu viņi ir slikti sava amata meistari, vai arī viņiem vienkārši nav ko teikt.

Ja kāda cerīga luga parādās, visi teātri grib to iestudēt. Uzvar, protams, stiprākais. Regulāri starp teātriem tiek dalīta G. Priedes, H. Gulbja, P. Putniņa «āda». Tā kā būtu par maz. Bet varbūt problēma ir pavisam cita? Varbūt taisnība ir A. Efrosam, kad viņš raksta: «Gribas iestudēt labu mūsdienu lugu. Bet kur tā ir? Un galu galā kas vispār ir — laba mūsdienu luga? Ir radīts pat īpašs viedoklis šajā jautājumā. Mēs tik bieži iestudējam lugas, kuras uzrakstītas ar «nosacītā reālisma» metodi. Šī nosacītība izpaužas kaut vai tajā apstākļi, ka lugās nedrīkst būt pārāk asu stūru. Un, ja šie stūri ir, mēs centīgi tos noapaļojam.»

Visi aktieri intervijās nemitīgi atkārto, ka viņi vēlas spēlēt mūsdienu varoni. Arī es neesmu izņēmums. Gribētos oriģināldramaturģijā sastapties ar cilvēku cīnītāju, savas pārliecības aktīvu aizstāvētāju. Viņš varētu ciest sakāvi, pat aiziet bojā, bet cīņas momentam jāpaliek.

Kādā tikšanās reizē ar skatītājiem viens jauniešs izteicās apmēram tā: dzīvē mēs bieži zaudējam ideālus, vai tiešām mums ir jāiet uz bērnu izrādi «Kaķu nams», lai pozitīvo ideālu atrastu divos noklūdušos kaķēnos?

Lasot latviešu oriģināllugas, prozu, skatoties lielāko daļu mūsu republikā ražoto filmu, liekas, ka mūsu tautai nekad nav bijusi dramatiska pagātne, ka patlaban mēs dzīvojam izolēti no visakūtākajām pasaules problēmām un uz nākotni arī skatāmies caur rožainu vienaldzības prizmu. Māra Zālīte sākusi rakstīt lugas. Un tās ir vajadzīgas, pat ļoti nepieciešamas teātrim, kaut arī tehniskās izveides ziņā vēl daudz ko varētu vēlēt. Varbūt viņas redzesleņķis ir tik ass tādēļ, ka viņa ir dzejniece, un mūsu dzeja savā labākajā daļā tomēr iet soli pa priekšu.

JURIS BARTKEVICS

— Kur slēpjas mūsu, aktieru, spēks, un kāds ir mūsu vājums? Vai mūsu spēks un vājums, svaru kausos likts, uzrāda patīkamam ainu? Kas mūs traucē sevi izteikt mākslas tēlā? Kas mūs sagaida tuvākajā nākotnē? Ar ko mēs atšķiramies cits no cita?

Ir vesela jautājumu jūra, uz kuriem jāatbild ikvienam sevi nopietni vērtējošam aktierim, lai ne tikai atbrīvotos no profesionālām nelaimēm sevī pašā, bet, galvenais, sajustu sevi kopumā ar visiem. Jo darbs tiek darīts kopīgs un pašlaik, iespējams, vairāk nekā jebkad istas mākslas vērtības teātri var rasties tikai savienībā ar partneriem. Jo lielāka ir katra aktiera spēja celt savu partneri uz augšu, iedarboties uz viņu, jo pilnvērtīgāku rezultātu dod uztvērējs un lielāku gandarījumu izjūt impulsa devējs.

Jauno ienākšana trupā vienmēr radījusi interesi teātra aprindās: sak, re — jaunais spēks, nākotnes pārtaisītāji! Taisnība, jaunie ir tie, kuri veidos teātri, kuri ar mākslas veldzi pildīs skatītāju sirdis priekšdienās. Taču ar skumjām jāatzīst, ka Liepājas teātris šādu prieku ilgi nav izjutis. Ir darbojušās trīs aktieru studijas, kurās ar vietējiem spēkiem — sākumā Andreja Miglas, vēlāk Oļģerta Krodēra vadībā — ir skoloti un teātri ienākuši mūsu pašu jaunie. Šī skološana bieži vien notikusi bez sistēmas un balstījies tikai uz studijas vadītāju un ķermeņtehnikas pasniedzējas Karmenas Austrumas darba fanātiskumu. Par darba trūkumu gan neviens no jaunajiem aktieriem nav varējis žēloties.

Protams, var diskutēt par to, kas aktierim auglīgāk — vai mācīties teātra institūtos, vai augt līdzīvam nākamajam teātrim. Mūsu teātri repertuāra smagumu nes neliela saujiņa pašu lolojuma, jo daļa audzēkņu ir atsijājusies un pametusi teātri. Šo rindu autors ir teātra pirmās studijas audzēknis. Ko mēs, pirmās studijas audzēkņi, esam nospēlējuši? Lomu saraksti jau tuvojas ciparam, kad var sākt atskatīties uz paveikto. Bet ne jau par to ir runa. Šobrīd mums nav, kas spēlēt. Teātra aktīvā ir uz vienas rokas pirkti stiem saskaitāmi jaunie vai aptuveni jaunie aktieri, kuri spējīgi celt repertuāra smagumu, un jaunais Liepājas teātra kurss Konservatorijā ir vēl tāls sapnis.

Nekādas paradīzes pie mums, protams, nav, raujamies melnās miesās. Katram personiski jātiek galā ar tiem trūkumiem, kas studiju apstākļos nav novērsti. Pašiem jāatklāj savi «divriteņi», turklāt ārkārtīgi īsā laikā, kas tiek atvēlēts kārtējās izrādes iestudēšanai. Par izcilībām cilvēki nepiedzimst, un nav tik viegli uzminēt, tieši kāds virzītājspēks atraisa katra cilvēka radošās spējas — vai dzīves pieredze, vai godkāre, vai nejausība, vai darbs. Tikai konkurences trūkums jau nu gan ne!

Mūsu teātra aktieru spēks ir skatuves darba pieredzē, kuru mēs, jauni vai pajauni būdami, esam ieguvuši. Mūsu spēks ir tajā apstākļi, ka mēs kopīgi darām vienu darbu, nekautrēdamies no atklātības, saucot lietas īstajos vārdos, nesadalot kolektīvu — tas var, bet tas nevar. Mūsu spēks ir ticībā teātra galvenajam audzinātājam Oļģertam Kroderam, kura darba metode virza mūs uz profesionālo atziņu nekaitīgu apgūšanu un jaunatklāšanu.

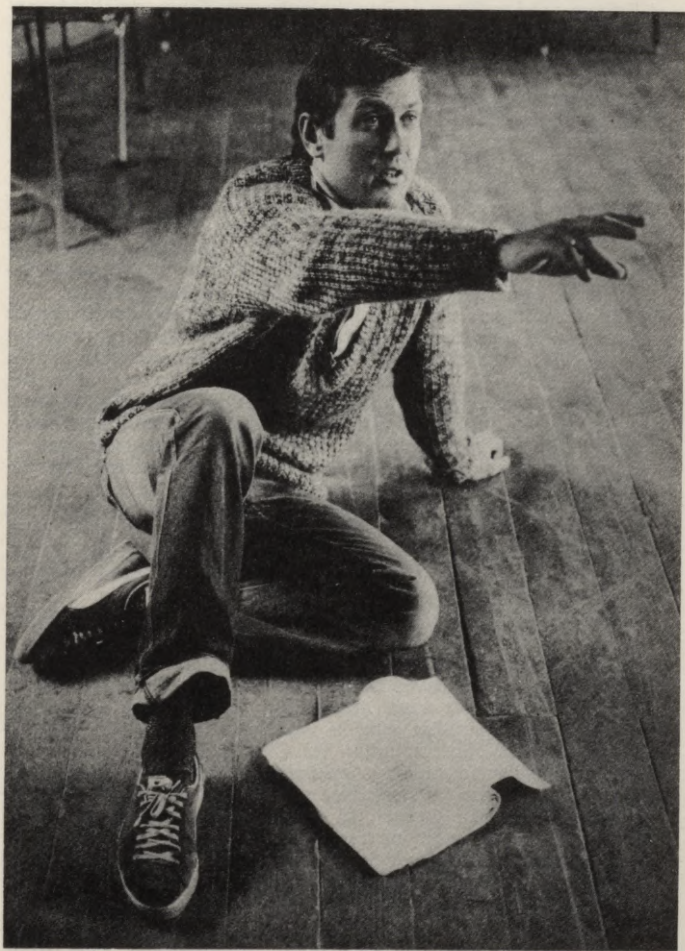
Mūs nodarbina jautājums par režisora teātra galu un aktiera teātra sākumu (tas, protams, ir vulgārs šīs tendences formulējums, drīzāk tā ir aktiera personības lomas izcelšana jaunā kvalitātē). Runa ir par to, ka ar katru gadu aktuālāka kļūst nepieciešamība pēc aktiera, kura skatuves eksistences pamatā ir nepārtraukts daudzslāņains, cilvēciski un profesionāli dziļi izprasts dzīves process. Turklāt spilgts mākslas tēls, kas teātra mākslu paceltu jaunā kvalitātē un atgrieztu zudušo ticību teātrim, kļūst iespējams tikai caur aktiera cilvēciskās personības spēku.

Aktierim audzināt sevi par profesionāli nozīmē spēt iekustināt savu radošo fantāziju, apgūt improvizācijas prasmi. Par mūsu neprofesionalitāti pagaidām liecina fakts, ka neprotam patstāvīgi strādāt. Receptšu, manuprāt, nav, bet tās arī neradīsies, ja nesāksim kaut ko darīt, lai saprastu, kas tad ir tas patstāvīgais darbs. Un katrā ziņā tas nav teksta mācīšanās.

Kāda ir bāze mūsu augšanas iespējām? Patlaban mēs vēl nespējam lomu veidot bez režisora. Oļģerts Kroders šai ziņā dažreiz eksperimentē, ļaudams aktieriem pašiem strādāt, bet rezultātu nav. Tātad mēs nevaldām pār sevi un bez režisora nespējam iedarbināt savu psihofizisko aparātu tēla atklāsmes virzienā. Viens no visbūtiskākajiem aktiera uzdevumiem ir radīt sava tēla skatuves dzīves nepārtrauktību pēc cēloņu un sekū principa. Mums tēls visbiežāk veidojas intuitīvi, taču tēla nepārtrauktas darbības radīšanai ir vajadzīga arī loģiska iekšējās darbības analīze, kas pieder pie aktiera amata prasmes. Šīs darbības zīmējums tiek pārbaudīts, stabilizēts un iestrādāts sadūrās ar partneri. Gadījuma raksturam to nedrīkst pakļaut, un, ja tā notiek, tad zūd cēloņsakarība, tēla dzīve neveidojas viengabalaina.

Mēs esam vāji lugā doto apstākļu uzņemšanai sevi, bet ieaugšana dotajos apstākļos ir viens no galvenajiem uzdevumiem mēģinājumā. Jo bagātīgāk tie apfantazēti, jo lielākas ir pielagošanās un improvizācijas iespējas.

Īpaši grūti mums veicas darbs lugās, kurās dotie apstākļi ir sakāpināti līdz groteskai, kurā aktierim jāprot iedzīvoties. Fantazēt šai virzienā ir ļoti grūti, cik novērots, tad varbūt tas ir visas mūsu latviešu jaunās paaudzes aktieru vēl neatklāts darbalauks. Jo groteska un ākstīšanās ir pilnīgi atšķirīgas lietas.



Reizēm ar skumjām jāsecina, ka mūsu varēšanas amplitūda aptver tikai sadzīviskas spēlītes. Varbūt tas ir par stipru sacīts, bet mūsu spēkam taču būtu jāizpaužas iekšējo norišu intensitātē, kuras patiesi un dziļi tiek pārdzīvotas tieši šajā brīdī un satricina skatītāju. Mākslas valodas spēks ir tēls, kas radīts uz dzives bāzes, nevis kāds jauneklītis, kurš aptuveni un haotiski darbojas uz skatuves.

Bažas rodas par to, cik mēs esam inteligenti, kā paši sevi izglītojam, kā uzkrājam iespaidus un, galvenais, to kultūrslāni, kas nepieciešams kā gaiss. Mēs par daudz izkaisāmies visos vējos. Pītagors savā skolā esot uzņēmis tikai tādus censoņus, kuri piecus gadus spējuši klusēt. Aktieris gan nav nekāds klusētājs, bet, manuprāt, tādi klusešanas periodi arī viņam ir absolūti nepieciešami savu iekšējo norišu fiksēšanai un izpētei. Tie varētu kļūt par iekšējās dzīves nepārtrauktības, par aktier tehnikas treniņa brīžiem.

Par personībām tāpat vien neklūst, tukšumu nevar noslēpt ne aiz miesas svara, ne citiem ārējiem dotumiem, tāpat to nevar noslēpt aiz paviršām, virspusīgām zināšanām. Uz skatuves aktieris ir kā uz delnas. Dažu skatītāju varbūt var apkrāpt ar ārējo spīdumu, bet sevi neapkrāpsi. Oļģerts Kroders saka, ka tie laiki, kad aktierim nevajadzēja būt īpaši izglītotam cilvēkam, ir pagājuši. Tagad vajadzīgi ne tikai talantīgi, bet arī gudri aktieri. Lielu uzdevumu un mērķu sasniegšanai ir nepieciešama maksimāla sevis tērēšana.

Visumā Liepājas teātri, manuprāt, valda laba satiecība. Slava, popularitāte mums nav aktuālākās problēmas, tāpēc kontaktēšanās un saprašanās pakāpe mūsu starpā ir augsta. To gan nevar sacīt par jaunāko aktieru un režisoru attiecībām, bet šī pārvaramā nesaskaņa, iespējams, izriet no aktieru pašu un arī dažu režisoru profesionālās nevarības.

No profesionālajām aktiermākslas problēmām aktuālākā ir runas kultūra. Runāt it kā protam visi, tikai — ne uz skatuves. Šī neprasme nāk līdzī jau no studiju laikiem. Mums laimējās, jo 1983. gadā teātri ieradās Maskavas Dailes teātra runas pedagoģe profesore Anna Petrova, kas ar savu metodi un vingrinājumu kompleksu praktiskā darbā parādīja ceļu, kā vajadzētu strādāt. Tika likti pamati «bronhiālā pārdzīvojumā» (tā Oļģerts Kroders mūsu runāšanas manieri ir formulējis) izskaušanai. Profesore parādīja, kā balss tehniskās iespējas paplašina rakstura emocionālo amplitūdu, konkrētā darbā lika saprast, kā caur vārdu var aktivizēt gribas darbību. Šī metode neko neuzspiež, un to pieņēma visi jaunie. Tā izslēdz tīksmināšanos ar balsi tembru, neīstu patosu, tāpat tā izslēdz murmulēšanu un pieklusinātas, glēvas runāšanas iespēju.

Profesionālais gods izvirza aktierim vēl vienu uzdevumu, proti, māku publiski izteikt savas domas, pārliecinoši aizstāvēt savus uzskatus, prasmī reklamēt savu teātri. Rīdziniekiem šāds uzde-

vums var likties smieklīgs, bet es runāju tieši par mūsu — Liepājas teātra aktieru problēmām, kuras krasi atšķiras no tām, kas aktuālas Rīgā. Bieži vien Liepājas jaunatne — sevišķi strādājošā — nezina, kur tāds teātris atrodas, ja nu vienīgi ir tur bijuši, kad teātra telpās koncertē populāras estrādes grupas. Pārāk stipri vienā sabiedrības daļā ir iesakņojies lietderīguma un izdevīguma princips, garīgo vērtību akcijas stipri kritušās. Tāpēc jābūt lielai prasmei, erudīcijai un kultūrai, lai šo smago vezumu iekustinātu vēlamā virzienā. Jo galu galā izklaidēt publiku nav teātra galvenā funkcija.

Presē, kā arī domu apmaiņās par aktieru tā saucamajām haltūrprogrammām pavid jautājums par to, kas tad aktierim ir jā dara, izbraucot uz kolhoziem, skolām utt., vai viņa priekšnesumam ir jābūt klaunādei ar noslieci uz izpatikšanu vai saturīgai programmai, kura rosina pozitīvas emocijas. Pieprasījums pēc aktieriem visdažādākajos gadījumos ir liels. Tikai vienmēr būs aktuāls jautājums par to, ko un kā mēs darām, kāds ir mūsu priekšnesums. Aktierim ir jābūt savam repertuāram, turklāt tādām, lai par to nebūtu jākaunas.

Bieži vaidam par skatītāju uztveres kvalitāti, bet patiesībā paši to tādu radām un kultivējam. Protams, panākumus var gūt saskaņā ar publikas gaumi un prasībām, taču izvēle pastāv katrā no mums — kādus kritērijus paši sev izveidosim, tādi arī būsim.

MEMENTO MORI!

Akadēmiskā drāmas teātra galvenā administratore Elza Apoga
1915. 19.01—1983. 13.03.

Scenogrāfs, LPSR Tautas mākslinieks Ģirts Vilks 1909. 1.01.—1983. 11.04.

Scenogrāfs Leonīds Merkmanis 1915. 5.08—1983. 20.05.

PSRS Tautas skatuves māksliniece Lilita Bērziņa
1903. 17.07—1983. 27.05.

Akadēmiskā Dailes teātra uzvedumu daļas vadītājs Jānis Krastiņš
1921. 6.01—1983. 23.06

Operas soliste Otilija Bobkoviča-Lieknēja 1888. 2.11.—1983. 13.07.

Operetes solists Kārlis Steinbergs 1906. 31.10—1983. 16.07.

LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Nellija Daļa
1918. 23.08—1983. 8.08.

Scenogrāfs, LPSR Tautas mākslinieks Arturs Lapiņš
1911. 11.02—1983. 29.08.

Ļeļļu teātra direktors Fricis Grauds 1919. 3.06—1983. 8.09.

Aktieris Viktors Zvaigzne 1927. 16.08.—1983. 17.09.

Aktieris Jānis Gudriķis 1923. 10.04—1983. 8.12.

LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Herberts Zommers
1895. 18.05—1983. 31.12.

VII. Hronika

Irēne Meinerte

H R O N I K A. 1983. GADS

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEĀTROS

AKADĒMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRĪ

Baleta viencēlieņi. O. Barskova «Pāns un Sīringa», O. Barskova «Lēdijas Makbetes monologs», V. A. Mocarta «Divertissements», R. Strausa «Valsis», L. Minkusa «Pas de deux» (no baleta «Dons Kihots»), M. Ravela «Bolero» 24. martā; diriģ. L. Amoliņš, baletm. insc. A. Lembergs, repet. I. Strode, V. Vilciņa, V. Cukanovs, scenogr. B. Goģe, kost. māksl. A. Rozefelde. *Recenzijas*: Tivums E. Cīņa, 1983, 2. sept.; Mainiece V. Lit. un Māksla, 1983, 15. jūl., 8.—9. lpp.

N. Rimska-Korsakova «Sniegbaltīte» 5. jūn.; diriģ. A. Viļumanis, diriģ. asist. V. Bogoļubovs, rež. insc. V. Milkovs (Maskava), rež. asist. V. Okuņs, kormeist. V. Vasulis, kust. rež. E. Ferda, scenogr. B. Goģe, kost. māksl. N. Demidova, deju iest. P. Ziediņa. *Recenzijas*: Briede V. Cīņa, 1983, 22. sept.

Dž. Pučīni «Toska» (atj.) 20. jūn.; diriģ. R. Glāzups, rež. K. Liepa, scenogr. K. Miezītis, kormeist. I. Matrozis, V. Vasulis. *Recenzijas*: Rakova T. Lit. un Māksla, 1983, 5. aug., 3. lpp.; Daudiša I. Rīgas Balss, 1983, 20. jūn. (saruna ar rež. K. Liepu); Briede V. Rīgas Balss, 1983, 12. jūl.; Романова Е. Сов. Латвия, 1983, 19. окт.

A. Zilinska «Sprīdītis» 19. sept.; diriģ. J. Hunhens, baletm. insc. A. Lembergs, repet. I. Strode, V. Vilciņa, V. Cukanovs, scenogr. E. Vārdaunis, scenogr. asist. L. Bubieris, kost. māksl. A. Rozefelde. *Recenzijas*: Tivums E. Pad. Jauņatne, 1983, 23. dec.; Cīkste B. Lit. un Māksla, 1983, 28. okt., 11. lpp.; Воскресенская Е. Сов. Латвия, 1983, 1. дек.

R. Vāgnera «Tanheizers» 1. dec.; diriģ. A. Viļumanis, diriģ. asist. L. Amoliņš, rež. insc. O. Salkonis, kormeist. I. Matrozis, V. Vasulis, scenogr. A. Lapiņš, scenogr. asist. A. Rozefelde, L. Bubieris, baletm. I. Strode.

A. Petrova «Pasauls radīšana» 30. dec.; diriģ. L. Amoliņš, baletm. insc. N. Kasatkina, V. Vasiļovs (Maskava), repet. N. Taborko (Maskava), V. Vilciņa, V. Cukanovs, scenogr. un kost. māksl. B. Goģe. *Recenzijas*: Mainiece V. Māksla, 1984, № 2, 29.—32. lpp.

A. UPISA AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

H. Gulbja «Alberts» 26. febr.; rež. A. Jaunušans, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Čakare V. Cīņa, 1983, 18. sept.; Grīgulis A. Lit. un Māksla, 1983, 29. apr., 12. lpp.; Lāms V. Lit. un Māksla, 1983, 1. jūl., 11. lpp.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 4. lpp.; Straupeniece A. Pad. Jaunatne, 1983, 8. maijā; Akurātere L. Māksla, 1983, № 3, 27.—40. lpp.; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1983, 21. apr.

S. Vieses «Garlība Merķeļa sarunas ar Nezināmo» Aktieru zālē 4. apr.; rež. J. Bēbrišs. *Recenzijas*: Radzobe S. Lit. un Māksla, 1983, 29. jūl., 10. lpp.

G. Priedes «Filiāle» 8. apr.; rež. J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes dramatisko teātru režisoru kursa diplomands V. Lūriņš (diplomdarba vad. A. Jaunušans, kursa vad. A. Liniņš), scenogr. J. Toropps. *Recenzijas*: Akurātere L. Māksla, 1983, № 3, 40. lpp.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 4. lpp.

E. Braginska «Istaba» 12. maijā; rež. I. Adermanis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. D. Apsītis. *Recenzijas*: Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 4. lpp.; Čakare V. Lit. un Māksla, 1983, 14. okt., 12. lpp.

M. Tvena «Princis un ubaga zēns» (Im. Kalniņa un A. Miglas mūzikls) 19. jūn.; rež. J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes dramatisko teātru režisoru kursa diplomands E. Freibergs (diplomdarba vad. A. Jaunušans, kursa vad. A. Liniņš), scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. I. Kundziņa, dejas iest. J. Pankrate, cīņas iest. V. Lūriņš. *Recenzijas*: Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 4. lpp.; Radzobe S. Lit. un Māksla, 1984, 13. apr., 10. lpp.

N. Tanskas «Angļu valodas stunda» Aktieru zālē 7. dec.; rež. E. Freibergs, scenogr. I. Gailāns. *Recenzijas*: Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 1. jūn., 5. lpp.

E. Illēša «Spānijas Isabella» 20. dec.; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. I. Kundziņa, komp. D. Apsītis, dejas iest. J. Pankrate. *Recenzijas*: Kalniņš J. Lit. un Māksla, 1984, 24. febr., 7.—8. lpp.; Čakare V. Māksla, 1984, № 2, 33.—36. lpp.

AKADEMISKAJĀ J. RAIŅA DAILES TEĀTRI

J. O'Nila «Mēness likteņa pabērniem» Mazajā zālē 20. janv.; rež. J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes dramatisko teātru režisoru kursa diplomands J. Kalniņš (diplomdarba vad. A. Matīsa, kursa vad. A. Liniņš), scenogr. R. Upmale, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 5. lpp.; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1983, 18. aug.; Naumanis N. Pad. Jaunatne, 1984, 7. martā.

A. Gelmaņa «Vieni un kopā ar visiem» 12. febr.; rež. K. Auškāps, scenogr. I. Blumbergs, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats. *Recenzijas*: Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 5. lpp.; Saulīte G. Pad. Jaunatne, 1983, 11. maijā; Augstkalna M. Lit. un Māksla, 1983, 4. nov., 11. lpp.; Vilsons A. Rīgas Balss, 1983, 28. jūn.; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1983, 21. apr.

B. Saulīša «Marta īdā» Mazajā zālē 18. apr.; rež. M. Ozoliņš, rež. asist. A. Līnis, scenogr. I. Čaks, komp. A. Maskats. *Recenzijas*: Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug. 5. lpp.; Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1984, 6. janv., 11. lpp.; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1983, 18. aug.

A. Barangas «Svētais Mitīke» 21. apr.; rež. J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes dramatisko teātru režisoru kursa diplomands A. Ozols (diplomdarba vad. un kursa vad. A. Liniņš), scenogr. I. Čaks, kost. māksl. V. Ozola, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 5. lpp.; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1983, 18. aug.

A. Skujiņa un V. Grēviņa dzejas kompozīcija «Tik vien...» Mazajā zālē 28. maijā (Lenvijas Siles radošais vakars); rež. A. Bērziņš, scenogr. O. Feldbergs. *Recenzijas*: Uzulniece A. Pad. Jaunatne, 1983, 28. maijā; Apiniņa V. Rīgas Balss, 1983, 12. nov.; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1983, 18. aug.

O. Vācieša dzejas kompozīcija 12. sept. (Ivara Kalniņa radošais vak.); komp. A. Maskats. *Recenzijas*: Saulīte G. Pad. Jaunatne, 1983, 11. nov.

«Jauna cilvēka memuāri» (J. Vitoļiņa skat. var. pēc Z. Skujiņa rom. motīviem) 25. nov.; rež. J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes dramatisko teātru režisoru kursa diplomands J. Vitoļiņš (diplomdarba vad. un kursa vad. A. Liniņš), scenogr. I. Čaks, dejas iest. M. Cers, kust. konsult. Ē. Ferda, mūz. rež. A. Maskats.

R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» 18. dec.; rež. J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes dramatisko teātru režisoru kursa diplomands V. Vētra (diplomdarba vad. un kursa vad. A. Liniņš), rež. asist. J. Paukštello, scenogr. I. Pētersone, kost. māksl. B. Puzina, komp. un mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Naumanis N. Lit. un Māksla, 1984, 23. martā, 9.—10. lpp.; Hausmanis V. Lit. un Māksla, 1984, 30. martā, 12. lpp.

RIGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

A. Čehova «Kaija» 19. martā; rež. insc. A. Kacs, rež. S. Losevs, scenogr. M. Frenkels, kost. māksl. B. Puzina. *Recenzijas*: Starodubcevs V. Lit. un Māksla, 1983, 8. jūl., 8.—9. lpp.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 5. lpp.; Balode M. Lit. un Māksla, 1983, 2. sept., 4. lpp. (saruna ar rež. A. Kacu); Zeltiņa G. Māksla, 1983, № 3, 33.—36. lpp.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1983, 23. nov.; Čakare V. Cīņa, 1983, 6. nov.

A. Ostrovska «Arī gudrinieks pārskatās» (atj.) 17. apr.; rež. A. Kacs, scenogr. T. Šveca, komp. P. Dambis.

H. Gulbja «Alberts» 27. okt.; rež. S. Losevs, scenogr. T. Sveca, komp. P. Plakidis. *Recenzijas*: Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1983, 18. nov., 8. lpp.

Izrāde — koncerts «Simtģades skrējiens neapturams» (veltīts teātra 100 gadu jubilejai) 23. nov.; rež. insc. A. Kacs.

V. Arro «Skatieties, kas atnācis!» 24. dec.; rež. V. Petrovs, scenogr. M. Frenkels. *Recenzijas*: Tišheizere E. Lit. un Māksla, 1984, 3. febr., 12. lpp.

A. Puškina dzejoļu un vēstulu kompozīcija «Neprāta gadu dzisušie prieki» teātra foajē 30. dec.; rež. S. Losevs, komp. un mūzikas rež. M. Preizners.

RIGAS OPERETES TEĀTRI

J. Strausa «Čigānu barons» (latv. tr.) 26. martā; rež. insc. K. Pamše, rež. J. Cekuls, rež. stažieris R. Kālvāns, diriģ. insc. J. Kaijaks, diriģ. asist. I. Māliņa, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. M. Kangare-Matule, horeogr. J. Pankrate, kormeist. A. Rāslava, I. Māliņa. *Recenzijas*: Briede V. Lit. un Māksla, 1983, 7. okt., 10. lpp.; Sarkane L. Rīgas Balss, 1983, 23. jūn.

R. Paula «Slepenā nolaušanās» (G. Pelēkā librets pēc E. Nizjurska stāsta. J. Petera dziesmu teksti) (kr. tr.) 15. maijā; rež. insc. O. Dunkers, rež. J. Cekuls, muzik. vad. R. Pauls, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. K. Pasternaka, horeogr. J. Pankrate.

E. Labiša, E. Belazara «Salmu cepurīte» (latv. tr.) 2. jūn.; rež. I. Adermanis, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. J. Jansons, horeogr. J. Pankrate.

V. A. Mocarta «Viltus dārzniece» (kr. tr.) 18. nov.; rež. insc. L. Kogans, diriģ. I. Kociņš, scenogr. A. Plaudis, kost. māksl. I. Krutko, horeogr. I. Lobko.

LEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

G. Priedes «Saniknotā slieka» (latv. val.) 5. martā; rež. Ā. Saapiro, scenogr. A. Freibergs, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Lagzdīņa I. Čiņa, 1983, 19. jūn.; Dzene L. Lit. un Māksla, 1983, 6. maijā, 8.—9. lpp.; Burtņiece A. Pad. Jaunatne, 1983, 14. jūn.; Kavacis A. Skolotāju Avīze, 1983, 17. aug.; Akurātere L. Māksla, 1983, № 3, 40. lpp.; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1983, 18. aug.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 4. lpp.; Казацис А. Сов. Латвия, 1983, 11 июня; Трейманис Г. Сов. Латвия, 1983, 23 дек.

D. Solomona «Dioģens—suns» teātra foajē (kr. tr.) 9. apr.; rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks.

Valda «Staburaga bērni» (Veras Singajevskas radošais vakars) 6. maijā; rež. V. Singajevska, scenogr. A. Freibergs, komp. E. Igenberga. *Recenzijas*: Meinerte I. Lit. un Māksla, 1983, 13. maijā, 14. lpp.; Lagzdīņa I. Māksla, 1983, № 3, 52. lpp.

M. Zālītes «Pilna Māras istabiņa» (latv. tr.) 27. sept.; rež. P. Pētersons, scenogr. I. Blumbergs, komp. A. Laukmanis, kust. rež. A. Spura. *Recenzijas*: Kapeniece I., Petrovskis H., Vāvere K., Lauksargs J. Lit. un Māksla, 1983, 23. dec., 9. lpp.; Akurātere L. Lit. un Māksla, 1984, 2. martā, 11. lpp.; Dzene L. Māksla, 1984, № 1, 30.—33. lpp.; Beinerte V. Lit. un Māksla, 1984, 8. martā, 11. un 15. lpp.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1984, 27. martā; Belševica V. Lit. un Māksla, 1984, 6. apr., 10. lpp.

V. Gibsona «... kas brīnumu rada» (latv. tr.) 14. okt.; rež. U. Brikmānis, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Tišheizere E. Lit. un Māksla, 1984, 27. janv., 13. lpp.; Ezera A. Pad. Jaunatne, 1984, 23. maijā.

R. Blaumaņa dzejoļu, vēstuļu, recenziju kompozīcija «... bez glazē cimdīem» (latv. tr.) 4. nov.; lit. kompoz. autore un rež. L. Baumanē, scenogr. A. Freibergs, komp. A. Laukmanis. *Recenzijas*: Lagzdīņa I. Cīņa, 1984, 7. febr.; Augstkalna M. Karogs, 1983, № 4, 180. lpp.

A. Pumpura «Lāčplēsis» (Harija Gerharda radošais vakars) 9. dec.; rež. H. Gerhards, scenogr. A. Freibergs, piedalās folkl. ansamblis «Skandenieki». *Recenzijas*: Meinerte I. Lit. un Māksla, 1983, 23. dec., 15. lpp.

LEĻĻU TEĀTRI

P. Šenhofa, A. Skutula «Un atkal Pifs» (kr. tr.) 13. martā; rež. insc. P. Šenhofs, rež. J. Cimermanis, māksl. P. Šenhofs, komp. I. Vigners.

V. Ļūdēna «Kalējdzēls Didzis» (latv. tr.) 31. martā; rež. A. Cepurītis, māksl. A. Mangalis, komp. P. Plakidis. *Recenzijas*: Rūmnieks V. Lit. un Māksla, 1983, 19. aug., 5. lpp.

V. Cepurova «Sniega karaliene» (kr. tr.) 31. maijā; rež. V. Bogačs, māksl. G. Kotello, komp. E. Zālītis.

P. Šenhofa, A. Skutula «Un atkal Pifs» (latv. tr.) 1. okt.; rež. insc. P. Šenhofs, rež. J. Cimermanis, māksl. P. Šenhofs, komp. I. Vigners.

H. Paukša, J. Jurkāna «Tika un Spilventiņa piedzīvojumi puķu pļavā» (latv. tr.) 7. okt.; rež. J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes dramatisko teātru režisoru kursa diplomands H. Paukšs (diplomdarbu vad. A. Cepurītis, kursa vad. A. Liniņš), māksl. P. Šenhofs, komp. E. Zālītis. *Recenzijas*: Freinberga S. Lit. un Māksla, 1984, 13. janv., 11. lpp.; Rūmnieks V. Lit. un Māksla, 1983, 19. aug., 5. lpp.

H. Paukša «Intervija» 17. okt. (piedalās A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieri Dace Bonāte un Zīgurds Neimanis); rež. H. Paukšs. *Recenzijas*: U. S. Lit. un Māksla, 1983, 13. maijā, 14. lpp.

H. Paukša, J. Jurkāna «Tika un Spilventiņa piedzīvojumi puķu pļavā» (kr. tr.) 18. dec.; rež. H. Paukšs, māksl. P. Šenhofs, komp. E. Zālītis.

V. Pavlovskā «Lielais rīma» (latv. un kr. tr.) 22. dec.; rež. M. Ozoliņš, māksl. P. Šenhofs.

LIEPĀJAS TEĀTRI

A. Brigaderes «Raudupiete» 21. janv.; rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš.

Ā. Elksnes un O. Lisoiskas dzejas kompozīcija «Mūsu teikums vēl nepabeigts...» Mazajā zālē 13. martā (Ievas Mūrnieces radošais vakars); rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle. *Recenzijas*: M. C. Lit. un Māksla, 1983, 18. martā, 14. lpp.; Meinerte I. Rīgas Balss, 1983, 3. sept.

J. Lūša «Ko tur liegties, nav vērts...» 18. martā; rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. Cīņa, 1983, 13. sept.; Čakare V. Cīņa, 1983, 27. sept.; Zabis E. Lit. un Māksla, 1984, 13. janv., 10. lpp.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1983, 13. sept.; Akurātere L. Māksla, 1983, № 3, 37. lpp.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 4. lpp.; Трейманис Г. Сов. Латвия, 1983, 23 дек.

F. Lehāra «Dzejnieka mīla» 18. martā; rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš.

J. Jurkāna «Smilšu kūka» Mazajā zālē 6. maijā; rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle. *Recenzijas*: Tauriņš E. Komunisti, 1983, 13. maijā.

S. Lāgerlēvas «Gesta Berlings» (O. Krodera dramatis.) 13. maijā; rež. O. Kroders, scenogr. A. Bute. *Recenzijas*: Čakare V. Cīņa, 1983, 27. sept.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 5. lpp.

R. Blaumaņa «Trīnes grēki» 4. jūn.; rež. P. Viksne, scenogr. A. Dzenis, komp. I. Vigners, dziesmu tekstu aut. J. Peters. *Recenzijas*: Čakare V. Cīņa, 1983, 27. sept.

N. Saimona «Basām kājām pa parku» 23. sept.; rež. H. Ulmanis, scenogr. A. Kļaviņš.

V. Slavkina «Man jau četrdesmit, bet izskatos vēl jauns» 30. sept.; rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Bute, komp. V. Aivars.

A. Volkova «Smaragda pilsētas burvis» 18. nov.; rež. J. Stobovs, scenogr. A. Bute, komp. V. Aivars.

V. Arro «Skatieties, kas atnācis!» 23. dec.; rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš.

L. PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

P. Kalderona de la Barkas «Dāma — spoks» 21. janv.; rež. M. Ķimele, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. I. Kundziņa, dejas iest. G. Komarovs. *Recenzijas*: Zabis E. Lit. un Māksla, 1983, 3. jūn., 12. lpp.; Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1983, 23. sept., 15. lpp.; Lagzdiņa I. Pad. Jaunatne, 1983, 4. nov.; Saulīte G. Cīņa, 1983, 1. nov.; Саулите Г. Сов. Латвия, 1983, 28 окт.

A. Gelmaņa «Vienatnē ar visiem» 5. martā; rež. P. Lūcis, scenogr. I. Dukule. *Recenzijas*: Saulīte G. Cīņa, 1983, 1. nov.

B. Nušiča «Belgradas emancipēto sieviešu biedrība» 30. maijā; rež. Ņ. Leimane, scenogr. I. Čaks, dejas iest. M. Koristins. *Recenzijas*: Saulīte G. Cīņa, 1983, 1. nov.; Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1983, 23. sept., 15. lpp.; Brodele A. Pad. Jaunatne, 1983, 10. sept.

A. Kicberga «Ciema skroderis un viņa laimīgā loze» 3. jūn.; rež. P. Lūcis, scenogr. P. Rozenbergs, komp. G. Freidenfelds, dejas iest. M. Koristins. *Recenzijas*: Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 5. lpp.; Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1983, 23. sept., 15. lpp.; Саулите Г. Сов. Латвия, 1983, 28 okt.

A. Čehova «Tēvocis Vaņa» 18. jūn.; rež. M. Ķimele, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. I. Kundziņa. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. Cīņa, 1983, 4. okt.; Zeltiņa. G. Lit. un Māksla, 1983, 21. okt., 10. lpp.; Saulīte G. Cīņa, 1983, 1. nov.; Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1983, 23. sept., 15. lpp.; Naumanis N. Pad. Jaunatne, 1983, 4. okt.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 5. lpp.; Freinberga S. Karogs, 1983, № 12, 173.—174. lpp.; Radzobe S. Māksla, 1984, № 1, 34.—38. lpp.; Саулите Г. Сов. Латвия, 1983, 28 okt.

Ā. Elksnes dzejas kompozīcija «Pie bērņības upes» 4. sept. (Zigrīdas Lorences radošais vakars); rež. un scenogr. V. Rullis.

D. Graņina «Glezna» 12. sept.; rež. L. Rubene.

V. Arro «Piecas romances vecā mājā» 8. nov.; rež. M. Ķimele, scenogr. V. Jansons, kost. māksl. I. Kundziņa, komp. Im. Kalniņš.

Raiņa «Mīla stiprāka par nāvi» 4. dec.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, komp. P. Dambis. *Recenzijas*: Hausmanis V. Lit. un Māksla, 1984, 11. maijā, 8. lpp.; Radzobe S. Lit. un Māksla, 1984, 11. maijā, 9.—10. lpp.

RECENZIJAS PAR IEPRIEKŠEJO GADU IESTUDEJUMIEM

Im. Kalniņa «Spēlētāju, dansoju». Vilciņš U. Lit. un Māksla, 1983, 23. dec., 10.—11. lpp.

Im. Kalniņa «Ifigēnija Aulīdā». Bebre R. Cīņa, 1983, 8. martā; Briede V. Cīņa, 1983, 8. maijā; Viduleja L. Lit. un Māksla, 1983, 11. febr., 8.—9. lpp.; Darkevics A. Māksla, 1983, № 2, 28.—31. lpp.; Geruška D. Zvaigzne, 1983, № 5, 13. lpp.; Воскресенская Е. Сов. Латвия, 1983, 15 мая.

Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi». Akurātere L. Lit. un Māksla, 1983, 4. febr., 5. lpp.; Kaņepe A. Karogs, 1983, № 3, 149. lpp.; Uzulniece A. Liesma, 1983, № 2, 1. lpp.

A. Zilinska «Zelta zirgs». Briede V. Rīgas Balss, 1983, 7. febr.

R. Blaumaņa «Indrāni». Kaņepe A. Karogs, 1983, № 3, 149. lpp.

R. Blaumaņa «Ugunī». Avots V. Skolotāju Avīze, 1982, 24. nov.

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Николаева Т. Говорит и показывает Москва, 1983, № 1, 1 янв., с. 6.

- Ā. Alunāna «Džons Neilands». Geikina S. Karogs, 1983, № 5, 153.—154. lpp.; Radzobe S., Pupa G. Māksla, 1983, № 2, 38.—39. lpp.
- A. Upiša «Spartaks». Kaņepe A. Karogs, 1983, № 3, 149. lpp.
- P. Putniņa «Uzticības saldā pasta». Социалистическая индустрия, 1983, 12 мая.
- P. Putniņa «Gaidīšanas svētki». Rūmnieks V. Lit. un Māksla, 1983, 19. aug., 4. lpp.
- M. Birzes «Baznīcas kalnā». Lagzdiņa I. Māksla, 1983, № 1, 35.—36. lpp.
- Ā. Alunāna «Seši mazi bundzeniēki». Čakare V. Čiņa, 1983, 27. sept. «Tālē gājēji». Mockus. A. Teatras, 1982, № 3, 32.—33. lpp.; Химшишвили М. Заря Востока (Тбилиси), 1979, 28 окт.; Лапкина Г. Нева, 1982, № 12, с. 166—175.
- J. Marcinkeviča «Mindaugs». Saulīte G. Čiņa, 1983, 3. febr.; Антонова М. Сов. Латвия, 1983, 3 февр.
- G. Priedes «Udmurtijas vijolīte» Liepājas teātrī. Lagzdiņa I. Māksla, 1983, № 1, 35. lpp.
- R. Paula «Nāc pie puikām». Vāvere K. Liesma, 1983, № 2, 18.—19. lpp.; Briede V. Čiņa, 1983, 17. martā.
- A. Kronenberga «Jērādiņa». Lagzdiņa I. Lit. un Māksla, 1983, 22. apr., 12. lpp.; Spertāle D. Pad. Jaunatne, 1983, 13. martā; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1983, 21. apr.
- H. Paukša «Raganas trīs noslēpumi». Rūmnieks V. Lit. un Māksla, 1983, 19. aug., 5. lpp.
- V. Astafjeva «Piedod man». Radzobe S. Lit. un Māksla, 1983, 17. jūn., 15. lpp.; Skudra A. Pad. Jaunatne, 1983, 5. janv.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 5. lpp.; Čakare V. Māksla, 1983, № 2, 34. lpp.
- S. Jeseņina «Anna Sņegina». Lagzdiņa I. Māksla, 1983, № 1, 35.—37. lpp.
- A. Čehova «Mežainis». Akurātere L. Čiņa, 1983, 13. martā; Пожарская Т. Сов. молодежь, 1983, 6 февр.
- J. Bondareva «Izvēle». Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 5. lpp.; Čakare V. Māksla, 1983, № 2, 36. lpp.
- N. Gogoļa «Revidents» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1983, 27. febr.; Максимов А. Комсомольская правда, 1983, 27 марта; Сваринская М. Театр, 1983, № 3, с. 90—94.
- M. Zariņa «Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi». Geikina S. Karogs, 1983, № 5, 154.—155. lpp.; Radzobe S., Pupa G. Māksla, 1983, № 2, 38. lpp.
- M. Musorgska «Boriss Godunovs». Поплавский Г. Театр, 1983, № 7, с. 95—96.
- V. Rozova «Lido dzērves». Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 28. janv., 3. lpp.; Sudrabs V. Pad. Jaunatne, 1983, 11. janv.; Роев Ю. Театральная жизнь, 1983, № 10, с. 13.

A. Arbuzova «Ūz varētāja». Akurātere L. Cīņa, 1983, 13. martā; Meinerter I. Lit. un Māksla, 1983, 13. maijā, 11. lpp.; Zeltiņa G. Pad. Jaunatne, 1983, 20. martā; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 5. lpp.; Čakare V. Māksla, 1983, № 2, 36. lpp.; Агишева Н. Правда, 1983, 5 июня, с. 3; Дубасов Г. Сов. культура, 1983, 9 июня, с. 5; Чутко И. Театральная жизнь, 1983, № 23, с. 13.

P. Ščerbačeva «Tabakas kapteinis». Sudrabs V. Cīņa, 1983, 12. janv.; Briede V. Cīņa, 1983, 17. martā; Briede V. Lit. un Māksla, 1983, 28. janv., 3. lpp.

J. Makarova «Nebiju un nepiedalījos». Иванова В. Нева, 1983, № 1, с. 170—176.

M. Samoilova «Meitene ar bērnu». Kavacis A. Cīņa, 1983, 16. okt.

M. Karima «Nakts, kad aptumsa mēness». Čakare V. Cīņa, 1983, 27. sept.; Čakare V. Māksla, 1983, № 2, 26.—37. lpp.; Tauriņš E. Komunisti, 1982, 15. dec.

L. Rosebas «Pirmizrāde». Čakare V. Cīņa, 1983, 27. sept.; Tauriņš E. Komunisti, 1983, 19. janv.; Čakare V. Lit. un Māksla, 1983, 8. apr., 12. lpp.

A. Čaidzes «No trim līdz sešiem». Geikina S. Cīņa, 1983, 3. apr.; Čakare V. Māksla, 1983, № 2, 37. lpp.; Бизина Г. Сов. молодежь, 1983, 20 февр.

A. Gaļina «Retro». Meinerter I. Rīgas Balss, 1983, 18. febr.

P. Čaikovska «Jevgeņijs Oņegins». Jakovicka L. Lit. un Māksla, 1983, 25. martā, 7. lpp.

L. Minkusa «Dons Kihots». Tivums E. Lit. un Māksla, 1983, 25. febr., 12. lpp.

S. Maršaka «Kaķu nams». Саулите Г. Сов. Латвия, 1983, 28 окт.

M. Māterlinka «Zilais putns». Dzene L. Cīņa, 1983, 6. martā; Freinberga S. Lit. un Māksla, 1983, 11. martā, 5. lpp.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1983, 12. aug., 4. lpp.; Lagzdiņa I. Dzimtenes Balss, 1983, 24. martā; Hausmanis V. Dzimtenes Balss, 1983, 21. apr.; Spertāle D. Pad. Jaunatne, 1982, 19. nov.

G. Doniceti «Lucia di Lammermoor». Briede V. Lit. un Māksla, 1983, 18. febr., 14. lpp.; Kļaviņa I. Pad. Jaunatne, 1983, 2. martā.

Ā. Kertēsa «Atraitnes». Мешкаускас Б. Сов. Литва, 1982, 28 окт.; Даучюнене А. Вечерние новости (Вильнюс), 1982, 22 окт.

F. Dirrenmata «Spēlēsīm Strindbergu». Čakare V. Cīņa, 1983, 27. sept.

I. Zamiaka «Hamilkara kungs». Avots V. Lit. un Māksla, 1983, 30. sept., 14. lpp.

R. Kiplinga, L. Stumbres, U. Bērziņa «Mauglis». Segliņš U. Lit. un Māksla, 1983, 25. martā, 9. lpp.; Zemzare I. Lit. un Māksla, 1983, 25. martā, 9. lpp.; Geikina S. Karogs, 1983, № 5, 156. lpp.; Radzobe S., Pupa G. Māksla, 1983, № 2, 39. lpp.; Rūmnieks V. Lit. un Māksla, 1983, 19. aug., 4. lpp.; Enno Selirand. Noorte Hää, 1983, 6. febr. (igauņu val.).

Dž. K. Džeroma «Mis Hobsa». Kūlis E. Komunārs, 1983, 2. apr.; Liesma, 1983, 6. apr.; Kūlis E. Komunisti, 1983, 22. okt.

«Latviešu tautasdziesmas» (Austras Pumpures radošais vakars). Kūlis E. Pad. Jaunatne, 1983, 4. sept.; Gerujska D. Zvaigzne, 1984, № 1, 22. lpp.

G. Figeiredo «Dons Zuanš». Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1983, 4. martā, 7. lpp.

H. Heses «Stepes vilks». Lagzdīņa I. Māksla, 1983, № 1, 36. lpp.

Dž. Bokačo «Dekameroni». Ezera A. Rīgas Balss, 1983, 10. febr.

R. Kerndla «Es satīku meiteni». Tauriņš E. Komunisti, 1983, 19. janv.

B. Bakaraka «Solījumi, solījumi...». Kavacis A. Cīņa, 1983, 16. okt.

Dž. Goldmena «Lauva ziemā». Казьмина Н. Театр, 1983, № 4, с. 78—79.

GODA NOSAUKUMI

LATVIJAS PSR TEĀTRA DARBINIEKIEM

PSRS Tautas skatuves mākslinieki

Arvīdam Žilinskim — komponistam, J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas profesoram (1983. g. 24. febr.).

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieki

Artūram Dimiteram — Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra aktierim (1983. g. 11. maijā).

Ģirtam Jakovļevam — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktierim (1983. g. 25. maijā).

Jevgeņijam Ivaničevam — Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim (1983. g. 12. okt.).

Jevgeņijai Krilovai — Rīgas Krievu drāmas teātra aktrisei (1983. g. 18. nov.).

Markam Ļebedevam — Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim (1983. g. 18. nov.).

Borisam Tihovam — Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim (1983. g. 18. nov.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

Kārlim Pamšem — Rīgas Operetes teātra galvenajam režisoram (1983. g. 1. febr.).

Dailim Rožlapam — scenogrāfam, Rīgas kinostudijas māksliniekam inscenētājam (1983. g. 2. febr.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

Dacei Skadiņai — Leļļu teātra aktrisei (1983. g. 12. janv.).

Uldim Pūcītim — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktierim (1983. g. 4. jūl.).

Lītai Beirei — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistei (1983. g. 4. aug.).

Anatolijam Kričevskim — Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim (1983. g. 18. nov.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks

Lūcijai Ņefedovai — Ā. Alunāna Jelgavas Tautas teātra galvenajai režisorei (1983. g. 31. janv.).

Zinovijam Segalam — Rīgas Krievu drāmas teātra galvenā režisora palīgam literārajos jautājumos (1983. g. 18. nov.).

SATURS

I. Ievadam	
Kopīgu darbu teātra mākslas kopšanā (V. Artmanes stāstījums G. Barisones pierakstā)	5
II. Procesi. Problēmas	
<i>Dzene L.</i> Aicinātie un izredzētie	15
<i>Burtņiece A.</i> Vai var aptvert neaptveramo?	39
<i>Brance J.</i> Četri jautājumi par Leļļu teātri	62
III. Portreti	
<i>Zeltiņa G.</i> Skice Mihaila Kūblinska portretam	79
<i>Cakare V.</i> Vērojumi, minējumi, secinājuma par Kārli Auškāpu	96
IV. Režisora radošā laboratorija	
<i>Sapiro A.</i> Kā tapa «Dzīvā miroņa» iestudējums	111
<i>Radzobe S.</i> Režisora V. Maculēviča darbs Raiņa lugas «Mila stiprāka par nāvi» mēģinājumos	130
V. Sveicam jubilejā!	
<i>Oļģerts Kroders.</i> Edmundam Zabim — 50	149
VI. Aktieri par savu darbu	
Stāsta Latvijas PSR Tautas skatuves māksliniece Vera Singajevska (L. Bērziņas pierakstā)	151
Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks Harijs Liepiņš	156
Stāsta Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks Jevgeņijs Ivaničevs (L. Bērziņas pierakstā)	163
Stāsta Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks Ģirts Jakovļevs (L. Dzenes pierakstā)	167
Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Jānis Zariņš	171
Juris Bartkevičs	179
VII. Hronika	
<i>Meinerte I.</i> Hronika. 1983. gads	185

СОДЕРЖАНИЕ

I Введение	
Приложить все усилия для развития театрального искусства (рассказывает В. Артмане)	5
II Процессы. Проблемы	
<i>Дзене Л.</i> Признание и талант	15
<i>Буртнигце А.</i> Можно ли объять необъятное?	39
<i>Бранце Я.</i> Четыре вопроса о Кукольном театре	62
III Портреты	
<i>Зелтыня Г.</i> Эскиз к портрету Михаила Кублинского	79
<i>Чакаре В.</i> Наблюдения и рассуждения о творчестве Кар- лиса Аушкапса	96
IV Творческая лаборатория режиссера	
<i>Шапиро А.</i> Работа над постановкой пьесы Л. Толстого «Живой труп»	111
<i>Радзобе С.</i> Репетиционная работа режиссера В. Мацу- левича над постановкой пьесы Райнниса «Любовь сильнее смерти»	130
V Поздравляем с юбилеем!	
<i>Кродерс Ольгертс.</i> Эдмунду Забису — 50	149
VI Актеры о своей работе	
Народная артистка ЛССР Вера Сингаевская	151
Народный артист ЛССР Харий Лиепиньш	156
Народный артист ЛССР Евгений Ивановичев	163
Народный артист ЛССР Гиртс Яковлевс	167
Заслуженный артист ЛССР Янис Зариньш	171
Артист Юрис Барткевичс	179
VII Хроника	
<i>Мейнерте И.</i> Хроника. 1983	185

ТЕАТР И ЖИЗНЬ, 28

Театры в 1983 году

Рига «Лиезма» 1984

На латышском языке

Составитель Силвия Радзобе

Художник Дайнис Лапса

ИВ № 4150

TEATRIS UN DZIVE, 28

Sastādījusi Silvija Radzobe

Redaktore Ina Zaķe

Mākslinieciskais redaktors Modris Adumāns

Tehniskā redaktore Laimdota Engere

Korektore Leonīda Kamene

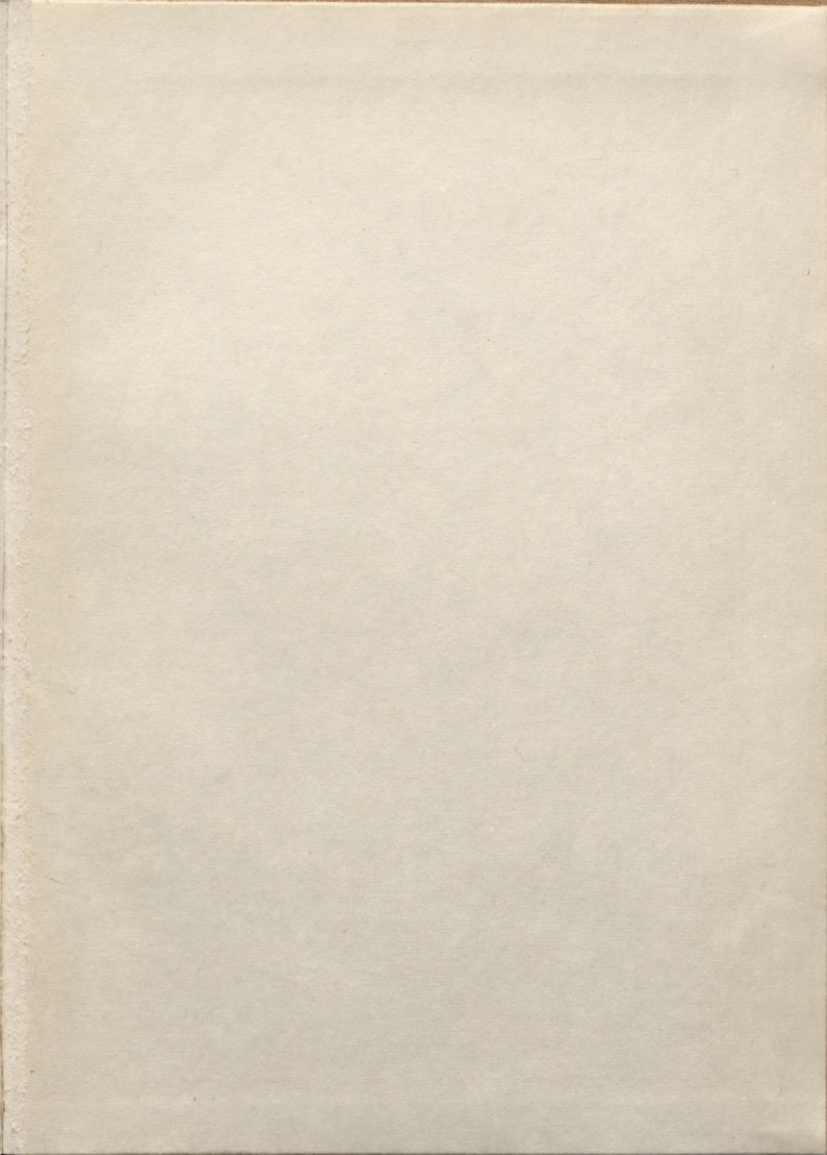
Nodota salikšanai 02.04.84. Parakstīta iespiešanai 14.08.84. JT 00736. Formāts 60×84/16. Dospiedes papīrs № 1. Literatūras garnitūra. Augstspiedums. 11,62 uzsk. iespiedl.; 12,55 uzsk. krāsu nov.; 12,66 izdevn. l. Metiens 8000 eks. Pasūt. № 101795. Cena 1 rbl. 30 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 203/31862/M-1549. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

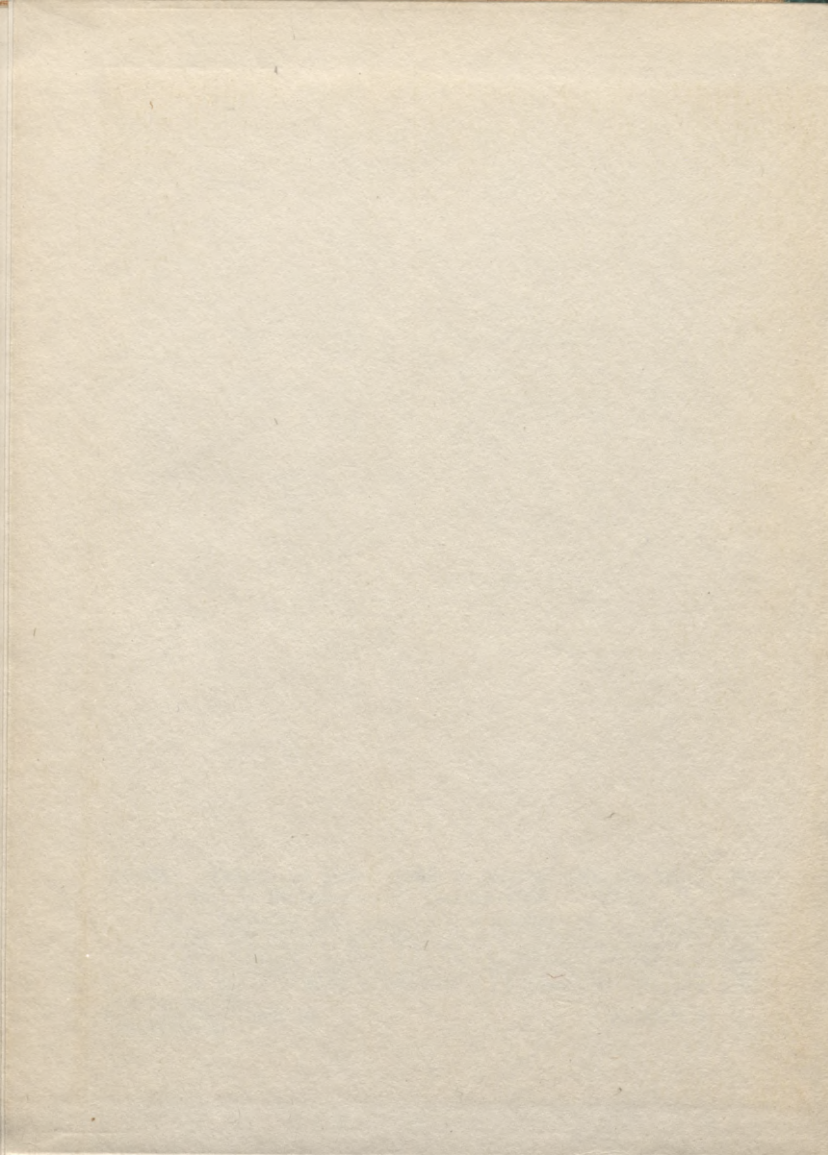
Te 008 **Teātris un Dzīve. 1983. g. teātros: [Rakstu krāj.], 28 /**
Sast. S. Radzobe. — R.: Liesma, 1984. — 197 lpp., il.

Gadskārtējā rakstu krājuma galvenā tematiskā līnija ir režijas izvērtējums gan teātra zinātnieku, gan režisoru un aktieru skatījumā. Krājumā ievietoti režisoru M. Kublinska un K. Auškāpa portreti, doti mēģinājumu pieraksti (A. Sapiro un V. Maculēvičs). Atzīmējot Leļļu teātra četrdesmitgadi, grāmatā sniegts raksts par šī kolektīva darbību un problēmām. Plašu jautājumu loku aptver aktieru (H. Liepiņa, J. Zariņa, J. Bartkeviča u. c.) pārdomas par savu darbu teātri.

4907000000—203
T M801(11)—84 246—84

85.443(2L)7





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306016328

